
Fantastique, étrange et merveilleux dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama

Emmanuel Kayembe²
University of Botswana (Botswana)

RÉSUMÉ

Notre propos est d'étudier les thèmes et les structures du fantastique et du merveilleux dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama. Ces différentes catégories narratives ne sont pas faciles à définir, puisqu'elles constituent souvent un écheveau de fils étroitement intriqués, difficiles à démêler. Cependant, une analyse attentive au détail nous a ménagé la possibilité d'en proposer des définitions plus ou moins nuancées, qui vont du conte merveilleux et du récit merveilleux initiatique au fantastique mythique, en passant par le fantastique phénoménologique et le merveilleux hyperbolique. Ce matériau oral, qui s'inscrit dans le droit fil d'une culture patrimoniale, est toutefois repris par l'auteur dans une nouvelle perspective, qui rejoint des préoccupations critiques et créatives formulées dans le champ littéraire africain autour des années 1970.

À ce jour, l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama a été relativement très peu étudiée dans son ensemble. Toutefois, l'on peut considérer la thèse d'Alexis Tcheuyap (1998) comme une analyse majeure, qui en révèle l'un des aspects les plus fondamentaux. Car elle montre comment

² Emmanuel K. Kayembe a enseigné aux Universités de Lubumbashi, de Cape Town et du Botswana. Titulaire d'un PhD en Langue & Littérature Françaises de l'Université de Cape Town, il a publié de nombreux articles sur les littératures francophones dans des revues accréditées. En 2012, il a reçu le *Golden Key International Honour Award* pour son parcours académique exceptionnel à l'Université de Cape Town. Il est *Research Fellow 12'* à l'ACLS (Carnegie Corporation, New York)

un auteur a su inscrire avec brio les figures de la folie au plus profond de la syntaxe textuelle, suggérant par là comme une adéquation esthétique entre son style et le contexte d'aberration dictatoriale où son travail a vu le jour. Dans un autre sens, mais avec autant de pertinence, M.T. Zezeze Kalonji (1992) abordait déjà, outre les problèmes de l'originalité esthétique et sociolinguistique de l'œuvre, la question non moins essentielle du champ intellectuel et de ses implications au plan narratif. À ces études, qui peuvent être considérées comme fondatrices, s'ajoute un recueil de textes réunis par Alexis Tcheuyap (2007), et qui regroupent, sous forme de mélanges offerts à Ngandu Nkashama, diverses analyses de l'œuvre de l'auteur centrées sur les spécificités épistémique, thématique, sociologique et historique. Il ne paraît pas futile de mentionner également l'existence de quelques monographies relatives à des aspects plus circonscrits. C'est le cas, notamment, des travaux de Mohamam Bello (1995) et de Joséphine Mulumba Tumba (2004). Le premier étudie le problème de l'aliénation et le second la thématique de l'univers carcéral dans *Le Pacte de sang* (1984). Pour une mise en contexte adéquate de l'œuvre de Ngandu Nkashama, l'on pourrait se référer aux ouvrages de Silvia Riva (2006), qui en brosse à grands traits les contours les plus saillants ou de Kamatende Djungu-Simba (2007), qui ne touche que de façon incidente à l'œuvre de l'auteur, même s'il aborde la question du champ littéraire congolais dans une perspective originale, inclusive, qui conjoint littérature dite « coloniale » belge et littérature relevant des autochtones. Enfin, il ne faudrait pas perdre de vue également l'existence de textes d'ampleur réduite, publiés sous forme d'articles, consacrés aux techniques narratives de l'œuvre, en l'occurrence ceux de Beya Ngindu (1985) et de Janice Spleth (1993). Plus récemment, Emmanuel K. Kayembe (2012) s'est servi de la théorie du « champ littéraire » initié par Pierre Bourdieu pour intégrer l'œuvre de l'auteur congolais « dans un vaste réseau de positions et d'opérations internationales et interculturelles qui en montrent les affinités et les dissidences, les ambitions et les projets » (Quatrième de couverture).

Loin de reprendre à notre propre compte ces différentes approches proposées depuis presque une décennie, nous nous sommes assigné ici un but plus modeste, celui d'écarter l'œuvre en vue d'en explorer la quintessence thématique relative à la fantaisie imaginative. Qu'on ne s'attende donc pas ici à trouver une analyse systématique et exhaustive du fabuleux chez Pius Ngandu Nkashama – ce qui du reste n'est pas

possible dans le cadre restreint d'un article, vu l'ampleur d'une œuvre qui compte déjà une vingtaine de romans ! Il s'agit, à proprement parler, de notes inchoatives, susceptibles d'inspirer des travaux d'une envergure plus importante.

Trois concepts-clé pourraient rendre compte du déploiement de l'imaginaire dans l'œuvre romanesque de l'auteur congolais : le fantastique, l'étrange et le merveilleux. Ces catégories narratives contribuent, entre autres, à mettre en relief le caractère avant tout fictif du récit littéraire et à lui conférer une dimension esthétique qui le distingue de l'anecdote et du fait divers. Cependant, si l'intrusion du merveilleux dans des intrigues réalistes est évidente dans *La Délivrance d'Ilunga* (1977) et *Le Pacte de sang* (1984), il en est autrement dans les œuvres postérieures, qui brassent souvent en un même moule de nombreuses figures de l'anormal. Celles-ci forment ainsi un réseau fantasmatique complexe, qui mérite une analyse plus minutieuse.

1. LE CONTE MERVEILLEUX ET LE RÉCIT MERVEILLEUX INITIATIQUE

Drame lyrique polymorphe, *La Délivrance d'Ilunga* contient un conte enchâssé dans un récit épique et qui constitue comme une pause, une plage de détente autonome, susceptible de ménager au lecteur la possibilité d'échapper pendant un moment à la narration intense d'une tragédie. Ce conte, délivré par un vieil homme dans un contexte propre aux veillées initiatiques africaines, s'adresse aux enfants et aux femmes :

Mais que dit donc le conte ? Il parle d'« une belle fille élancée » (p. 22), une villageoise qui, ayant bravé l'interdit paternel « de sortir la nuit » (p. 23), fixe le ciel et se laisse fasciner par une « étoile mystérieuse » (p. 23). Celle-ci, qui constitue l'avatar d'un prince, l'emporte pour l'épouser dans le palais paternel, au terme d'un voyage qui dure des années-lumière. Entre-temps, ses parents, inquiets de sa disparition, et des hommes vigoureux du village se lancent à sa recherche et « atteignent le palais du roi » (p. 28). Au lieu de « conclure un pacte, une alliance avec le Roi » (p. 29) et de « rentrer chez eux, les yeux ébloués de lumière, les bras surchargés de trésors, de perles, de diamants brillants » (p. 29), ils commettent l'erreur de déclarer à l'hôte la guerre... (Kayembe 2014 : 115).

L'on retrouve là les personnages et les thèmes classiques des contes merveilleux : l'héroïne dotée d'une beauté hors du commun, le prince charmant, le roi, la reine, le départ, la traversée d'un monde paranormal,

Pentrée dans l'ailleurs, la récompense ou la punition. C'est la violation d'un interdit qui ouvre la porte du monde astral, rendant ainsi possible le processus du voyage. Cependant, faudrait-il souligner, comme pour tous les contes, la réception de l'histoire est fondée ici sur une suspension spontanée de l'incrédulité. Il est alors normal qu'on n'observe, de la part des personnages, aucune réaction particulière, d'étonnement ou de doute vis-à-vis de la nature véridique des faits narrés. Apparemment, tous les acteurs fictifs croient sans effort en la plausibilité de ce qui est raconté. De même, il est futile de se demander si les récipiendaires potentiels de cette fiction pourraient douter de sa possibilité, lorsqu'on sait que le conte n'est reçu qu'à la faveur d'une adhésion sympathique à l'impression de réel qu'il dégage.

Si le merveilleux se détache sur un fond autonome dans *La Délivrance d'Ilunga, Le Pacte de sang* nous offre une organisation différente. En effet, ce roman dissémine à travers toute sa trame les structures morcelées d'un merveilleux initiatique. Deux religieuses catholiques, Josiane et Sanga, découvrent leurs corps et, par la suite, ne peuvent s'empêcher de partager secrètement leur passion charnelle. Elles décident d'abandonner les ordres et de vivre librement leur amour interdit. Mais, un jour, Sanga disparaît sans explication, et Josiane, folle de douleur, part à sa recherche à travers les ruelles hostiles d'une ville dangereuse. D'allure picaresque, le récit est cependant tissé de résonances initiatiques cachées, enrobées d'une gangue d'événements grivois, et qui lui confèrent une dimension orphique. On y trouve en effet certaines fonctions importantes, qui définissent les récits merveilleux : le héros ou l'héroïne, l'évasion, le labyrinthe, l'ici, l'ailleurs, le voyage, les épreuves, la transmutation, etc. :

Autour d'elle (Josiane), les flammes de feu tournoyaient. Les silhouettes volaient, chancelaient. Elle ne voyait plus rien. Elle n'entendait plus rien. Les beuglements et les rires hystériques des fous incendiaires ne l'arrêtaient pas, non plus. Elle marchait, les yeux fixés sur une étoile verdâtre qui frissonnait de l'autre côté du ciel (Nkashama 1984 : 324).

Josiane essaya encore une fois de danser, de soulever ses pieds. De faire un mouvement pour marcher. La terre spongieuse craqua. Elle s'ouvrit pour l'avaloir, avec un bruit de suintement. Elle l'engloutit tout entière, si doucement, si tendrement, qu'elle plongea, sans un cri [...]. Elle continuait à chanter le cantique de la promesse, et du pacte de sang (*Ibid.* : 337).

La quête éperdue de Josiane se solde finalement par une catapse – thème par excellence des récits merveilleux – une descente dans les

profondeurs du soi identitaire. Mais, en même temps, elle renvoie à une anabase, à un voyage astral, c'est-à-dire à une montée vers les hauteurs heureuses de la métamorphose (« il faudra monter encore [...]. Alors, nous déboucherons sur la grande plaine inondée des lumières bleues, des lumières rouges », p. 133). Le trajet suivi par Josiane est donc initiatique : il passe par l'épreuve du feu qui consume et débouche sur les eaux matricielles de la renaissance ou sur une apothéose.

2. LE FANTASTIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET LE MERVEILLEUX HYPERBOLIQUE

Ces concepts, dont les effets fictifs sont quasi-identiques, dominent presque toute l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama. Ils consistent à transmuter de manière inattendue le réel le plus banal en des tableaux fantastiques ou fantasmagoriques – ce que, étudiant le phénomène chez William Faulkner, Michel Gresset a assimilé à « une intensité visuelle qui peut être sur-réalisante » ou encore « dé-réalisante » (1982 : 172). Cependant, le merveilleux hyperbolique a ceci de particulier que les métamorphoses du réel opérées par le regard se rapportent au gigantisme, au démesuré surnaturel. Chez Nkashama, le regard perce toujours le donné sensible, le soustrait à une appréhension unidimensionnelle. Il porte toujours au-delà, comme fasciné par quelque chose qui dépasse les contingences apparentes. C'est là ce qu'on pourrait appeler d'une expression qu'affectionnait T. S. Eliot la « méthode mythique » (Nnghausen 2009) ou encore l'effet de la « métaphorisation » généralisée (Vareille 1984 : 40). Ce procédé permet de présenter les faits et les phénomènes toujours en association analogique avec d'autres données. Ce qui les fonde, en fin de compte, sur un « réel » plus abouti. Entre le réel et l'onirique, plus de transition, puisqu'à tout moment tout peut basculer et s'enfoncer dans les profondeurs du rêve :

Nous avons fixé un point invisible au lointain, fascinés par le paysage devenu vague [...]. Des choses qui pouvaient remuer toutes seules, se déplacer. D'autres se métamorphosaient peut-être en tarentules géantes, en scorpions venimeux, en vipères munies de têtes triangulaires, en fauves de brousse » (Nkashama 2006 : 75).

Voici un autre exemple, choisi entre mille, de cet onirisme particulier : « des images s'assemblaient dans le regard. Elles se recomposaient en des oiseaux énormes qui effectuaient des bonds prodigieux. Des aigles tournoyaient autour des hibiscus agitant des visages erratiques »

(Nkashama 1994 : 67-68). La « vue » se transforme ici « en vision » ou en « voyance », sur le mode d'une « épiphanie » (Gresset 1982 : 176). Il y a là une empreinte incontestable de William Faulkner sur l'auteur congolais, et même celle, plus incisive, de Claude Simon. En effet, la dimension lyrique et cosmique des œuvres telles *L'Empire des ombres vivantes* et *Yakouta* reconduit cette propension propre au merveilleux hyperbolique ou au « gigantisme » de l'esthétique simonienne, cet « agrandissement épique en puissance, une divinisation en cours des actants et des personnages » (Vareille 1984 : 17). Dans *Yakouta* en particulier, les descriptions impressionnent par leur ouverture constante au grand, à une mythologie du titanesque qui relègue au second plan le contexte de leur formulation : « [a]lors les yeux se sont mis à se dilater. On dirait qu'ils étaient frappés d'épouvante [...]. Le temps est vaste et infini. Le jour se prolonge par delà les plaines, jusqu'à l'invisible » (p. 16). Ou encore : « La scène se déroule devant elle [Yakouta] à la manière d'ombres géantes évoluant sur une tranche du crépuscule » (p. 19) ; « [d]es chairs bourrelées qui frémissent et remuent violemment. Des mains grosses, pleines de mixtures affreuses, d'herbes macérées » (p. 20), etc.

Tout a lieu sous le signe de la *démesure*. C'est qu'ici l'usage fréquent du « comme si » (doublé d'expressions équivalentes : « pour savoir si », « apparaît comme »), à la manière simonienne, convoque la dimension surnaturelle, épique des scènes, leur prégnance métamorphique : « [L]e ventre est couvert maladroitement, laissant percer des côtes efflanquées, comme si la poitrine avait été mangée de l'intérieur » (p. 14) ; « elle [Yakouta] s'interroge pour savoir s'il va se réduire en sable émietté, ou se durcir comme du charbon, avant de s'éparpiller en cendres » (p. 14). La perception des faits est ainsi soumise à des métamorphoses imprévisibles, qui déréalisent le réel, quand ils n'indiquent pas de véritables scènes de sorcellerie (p. 16-24). L'horrible, le hideux et le macabre sont érigés en de véritables catégories esthétiques. Rien n'est banal, tout participe de correspondances infinies dont est tissé l'univers : un simple regard dévoile souvent un cataclysme à venir, une ouverture sur le sacré. Au fond de la part terrestre de l'homme gît un appel du large, une mythologie stellaire qui l'articule sur l'infinitude de l'éternité.

Il n'est pas jusque dans des récits comme *Mariana* où n'éclate ce pouvoir illimité d'une imagination merveilleuse, qu'on a également observé chez un auteur comme Raymond Roussel (Foucault 1963), et

qui est capable d'opérations métaphoriques les plus hardies, à l'instar du fait de transformer de simples craquelures murales en des « statues de plâtre se [dressant] avec insolence » (*Mariana*, p. 50), ou des existences banales en un univers mythique – ou encore, comme dans *Le Doyen Marri*, capable de faire remonter sur la scène du quotidien des « corps rigidifiés par la mort » ou « [d'ouvrir] les sépultures pour faire sortir des macchabées qui avaient pourri de l'autre côté des marais » (p. 190). Ce qui est mis en relief ici, c'est l'impossibilité d'un regard humain qui soit totalement objectif, c'est-à-dire débarrassé entièrement de l'activité imprévisible de l'imagination. C'est l'affirmation de la puissance infinie de la *psyché*, qui est au fondement de toute création esthétique authentique.

Qui reconnaîtrait alors l'histoire d'une famille ouvrière congolaise dans ce roman si déconcertant qu'est *Mariana*, narré à la deuxième personne ? Rendu impotent suite à un malheureux éboulement dans des mines de diamants, un ouvrier se retrouve cloué sur son grabat, dans le dénuement le plus total. Adieu donc l'espérance d'une promotion, qui, à la faveur des médailles de mérite – dont celle de Meka est devenu un paradigme –, aurait fait passer la famille des taudis en ruines à l'espace promis de la ville gorgée de lumière, qui prend figure de paradis ! Mais entre cette réalité si prosaïque et sa narration se déploie une stratégie fantasmatique, prise en charge par le fils de l'ouvrier (désigné sous le nom de *Tatu Mweni*), qui mêle onirisme et réalisme (« [j]e ne sais plus à quel moment j'ai plongé dans le véritable rêve » [p. 18]). Sevré très tôt d'une présence maternelle tutélaire dont il continue à espérer le retour, celui-ci, qui semble nager en pleine hystérie, reporte son désir sur une jeune fille plus imaginaire que réelle, qu'il aurait connue dans son enfance et qui constitue un exutoire à son angoisse, puisqu'il l'identifie à l'image mythique d'une mère parfaite ou à la Vierge Marie (« [l]'image te représentait toi, à côté d'une peinture archaïque du Christ ressuscité sortant du tombeau » [p. 47]). Le récit lui-même échappe à la réalité en s'enroulant en un monologue intérieur monotone : « [j]'ai repris le monologue à travers une rêverie insaisissable » (p. 46). Simple névrose obsessionnelle, dirait-on ! Mais n'est-ce pas là, en ces « nouvelles maladies de l'âme » qu'il faudrait voir, à la suite de Julia Kristeva (1993), la lueur de nouvelles pistes de créativité qui confirment le déclin des idéologies rationalistes et positivistes que le vieux continent a répandues dans le monde ?

3. LE FANTASTIQUE MYTHIQUE

Au total, dans l'œuvre de Ngandu Nkashama, il n'y a pas qu'une mise en jeu des vertus fantasmatiques de la perception ou de l'énonciation. On y trouve également des références à certains mythes célèbres, à des créatures mythiques ou à des personnages de mythologies anciennes. Ceux-ci participent de ce que Jean-Claude Vareille appelle le « rehaussement par assimilation aux grands héros archétypaux » (1984 : 18). Ces fréquents renvois à des univers mythiques ne sont pas sans introduire un surnaturel fantastique dans des narrations de type réaliste. Ainsi, dans *Un Jour de grand soleil* (p. 199) : « [d]es murs chancelaient affreusement, pris de transes et de sortilèges. Les ombres se changeaient en têtes de cloportes, en corps de *centaures*. Leurs cornes s'em mêlaient dans la poitrine de Zôra Lou » (nous soulignons). Ailleurs, dans *Le Doyen Marri* (p. 56) : « [d]es rôles résonnaient étrangement en bégayant des craquements sonores, comme si elles avaient été pilonnées par les grêles d'une *pluie diluvienne* » (nous soulignons). Sont ainsi évoqués en ces passages ces êtres fabuleux de la mythologie grecque, mi-hommes mi-animaux, que sont les centaures ; de même, de biais, la légende hébraïque de Noé, au travers de son motif le plus significatif qu'est le déluge. Dans *Un jour de grand soleil* (p. 21-22), le « parricide » auquel participe Elsa, soutenue par son ardente passion pour Khédamawit, est une réécriture du parricide d'Oreste à l'instigation d'Électre, sa bien-aimée : ici et là, l'amour devient l'absolu qui abolit tout lien naturel et pose la liberté comme une exigence qui n'a pas de prix. Il y a lieu de multiplier indéfiniment les exemples, mais, faute de place, nous ne nous arrêtons ici qu'à quelques illustrations prises au hasard. Dans *Le Pacte de sang* (p. 30), l'on pourrait relever, entre autres, cet extrait qui renvoie à la légende d'Icare : « Et si elle (= Sanga) ne pouvait disposer d'ailes vigoureuses pour soutenir l'élan, elle s'écraserait du haut du ciel, sur les falaises de la mer ».

D'ailleurs, en ce même roman, la métaphore tend plus que jamais à s'approfondir en une figure fantastique de métamorphose des êtres, qui, par leur apparence et leur profil moral, réfléchissent un bestiaire propre à la fable ou une mythification proche d'une totémisation. À l'exemple de Yepiya, avec « son regard de fauve de brousse » (p. 35), de tel personnage qui se fait traiter de « vieille hyène » (*Ibid.*), de Vehi Grayi assimilé à une « musaraigne » et à une « taupe » (p. 166), d'Epotang identifié à une « araignée » (p. 173), Malolisa à un « corps de

mastodonte phénoménal » (p. 182), les « Jimbongs », tortionnaires impitoyables, à « des grenouilles dans les marécages » (p. 200), Mâzo à un « colibri » (p. 211), etc. La fluidité perceptive, qui rend possible, de manière permanente et sans transition, le passage d'une espèce à l'autre, inscrit dans le texte un grouillement de formes qui échappent à la fixité imaginative.

Cependant, outre ces détails qui apportent un gradient appréciable de fantastique, de merveilleux ou d'étrange, il existe des schèmes mythiques plus cohérents, qui constituent l'une des clés thématiques du *Pacte de sang*. Ceux-ci se rapportent aux « origines », à la place et au rôle de la femme dans la cité et sont transposés dans le mythe de la Terre-Mère. En effet, l'auteur congolais reconduit la question du « genre » au cœur des sociétés humaines, en prenant comme point de départ sa propre communauté, la société *luba*, dont on a démontré l'essence fondamentalement matriarcale, en dépit d'anciennes interprétations patriarcales coloniales (Kalanda 1965). Cet appel subtil au féminin comme moteur d'un renversement imaginaire salutaire trouve sa plus belle expression dans *L'Empire des ombres vivantes* (2007) :

Cette pièce est conçue à la manière d'une allégorie poétique. Au milieu des paraboles et des légendes mythiques, se bousculent des ombres, des spectres, des visions entrevues durant un songe. Tout se déroule aux pourtours des espaces indiqués par des symbolismes particuliers : les mangroves sur les bords des marécages et des marais d'où émergent des êtres étranges (Quatrième de couverture).

Somme toute, qu'il se dévoile clairement dans la trame du récit ou qu'il se dissimule dans les replis des motifs mythiques, l'anormal est reconnaissable ici grâce à l'utilisation intelligente d'un certain nombre de marqueurs qui tranchent entre fantastique, merveilleux et étrange, même s'il est parfois difficile de distinguer ces différentes notions. Des expressions telles que « comme si » « pour savoir si », « apparaît comme », évoquées plus haut, introduisent à proprement parler le fantastique, puisqu'elles créent une hésitation dans le chef du héros et du lecteur quant au caractère naturel ou surnaturel de l'événement rapporté (que l'on se souvienne du cas de l'héroïne Yakouta dans le roman homonyme, sur le corps de laquelle poussent des plantes) (Todorov 1970 : 165). Par contre, le merveilleux n'appelle aucun doute, aucune interrogation sérieuse de la part du lecteur, du moment que l'auteur utilise des subterfuges propres à en masquer la présence détonante au sein du récit réaliste et à gagner du coup, à peu de frais, la crédulité du lecteur. Personne ne se posera de questions, par exemple,

sur la présence du conte délivré par le Vieux Kafueta au beau milieu du drame épique qu'est *La Délivrance d'Ilunga* ! En effet, l'âge du donateur du récit constitue à lui seul un capital de crédibilité : dans toutes les cultures, les vieilles personnes sont souvent considérées comme les détenteurs d'un langage sapiental *sui generis*, d'un savoir précieux, secret, qui ne se transmet qu'au travers des mécanismes narratifs du conte. En outre, le fait de placer l'histoire *illo tempore* vient toujours à bout de la résistance des lecteurs plus sceptiques : « Il était une fois... ».

Au total, le mélange incessant de réalisme et d'irréalisme, d'écriture et d'oralité, la permanente transgression des conventions discursives les mieux fondées, confère à l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama une dimension baroque, qui l'ouvre à une polysémie réceptive. Le fantastique, l'étrange ou le merveilleux y constituent souvent la transfiguration poétique d'un ensemble de perceptions, de situations ou d'événements ancrés au départ dans le réel. En effet, certaines représentations fabuleuses que l'écrivain ne cesse d'incorporer dans des intrigues à première vue réalistes relèvent des mythes que Pascale Auraix-Jonchière, pour ne citer que lui, qualifie justement de « politico-héroïques » (2008 : 235). Elles visent apparemment à fournir à la jeunesse des parangons de la bravoure : le personnage ordinaire est parfois transformé en héros mythique grâce à « un processus de sublimation qui le tire du côté de la légende en instaurant une rupture avec la temporalité d'où ce dernier est pourtant exemplairement issu » (*Ibid.* : 235). Ce dispositif, disséminé dans toute l'œuvre, atteint son expression la plus parfaite dans *Yakouta* (1995) et dans *L'Empire des ombres vivantes* (2007), qui contiennent tous les ingrédients génériques du fantastique.

Que penser, finalement ? L'usage du surnaturel chez Ngandu Nkashama s'inscrit dans le droit fil d'une problématique critique née dans les années 1970. En effet, le colloque « Le critique africain et le peuple comme producteur de civilisation », organisé du 16 au 20 avril 1973 à Yaoundé, à l'initiative de la Société Africaine de la Culture, avait essayé de définir la forme esthétique et les canons d'appréciation critique des œuvres d'Afrique sub-saharienne. Et à ce propos, la question centrale concernait la place que devrait occuper l'oralité – creuset des *mirabilia* et d'un mode de pensée mythique – dans le processus de création littéraire : que faire des contes, des légendes, du surnaturel, de ce magma de genres hérités d'une longue tradition ancestrale africaine ? Comment constituer une poétique de « ressourcement et

d'enracinement », porteuse en même temps des vertus de l'universel ? L'on tendait alors à produire des œuvres hybrides, au croisement de l'écrit et de l'oral, où le merveilleux et l'étrange avaient toute leur place. Cependant, loin de reproduire simplement le legs ancien, l'écrivain était sommé de le reprendre à son propre compte en vue d'en tirer des bénéfices esthétiques personnels. Ainsi, dans l'œuvre à l'étude, le matériau oral fonctionne comme un canal d'expression ancienne, mais au travers duquel l'auteur déploie toute sa virtuosité personnelle d'artiste. Il concourt à la manifestation d'un imaginaire libérateur.

Ouvrages cités

- AURAIX-JONCHÈRE, Pascale. 2008. « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc ». *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*. Paris : Presses Universitaires Blaise Pascal, 235-254.
- BELLO, Mohamam. 1995. *L'Aliénation dans Le Pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*. Paris : L'Harmattan.
- DJUNGU-SIMBA, Kamatende. 2007. *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*. Metz : Université Paul Verlaine. Centre de Recherches Écritures.
- FOUCAULT, Michel. 1963. *Raymond Roussel*. Paris : Gallimard.
- GRESSET, Michel. 1982. *Faulkner ou la fascination*. Paris : Klincksieck.
- KALANDA, Mabika. 1965. *La Remise en question. Base de la décolonisation mentale*. Bruxelles : Remarques Africaines.
- KALONJI, M. T. Zezeze. 1992. *Une Écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*. Paris : L'Harmattan.
- KAYEMBE, Emmanuel K. 2012. *L'Œuvre de Pius Ngandu Nkashama dans le champ littéraire africain. Entre soumission et insurrection*. Saarbrücken : Presses Académiques Francophones.
- . 2014. « Représentation du socio-historique et autonomisation stylistique chez Pius Ngandu Nkashama ». *Les Cahiers du GRELCEF* 6, 105-120.
www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
- KRISTEVA, Julia. 1993. *Les Nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard.
- MULUMBA TUMBA, Joséphine. *L'Envers de la liberté, l'univers carcéral dans Le Pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Frankfurt-Am-Main/London : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, N° 29.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. 1977. *La Délivrance d'Ilunga*. Paris : P.J. Oswald.
- . 1984. *Le Pacte de sang*. Paris : L'Harmattan.
- . 1991. *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*. Paris : L'Harmattan.
- . 1994. *Le Doyen marri*. Paris : L'Harmattan.

- . 1994b. *Yakouta*. Paris : L'Harmattan.
- . 2006. *Mariana* suivi de *Yolena* et de *La Chanson de Mariana*. Paris : L'Harmattan.
- . 2007. *L'Empire des ombres vivantes*. Paris : L'Harmattan.
- NGINDU, Beya. 1985. *Le Pacte de sang* de Pius Ngandu Nkashama. *Présence Africaine* 133-134, 255-259.
- NNGHAUSEN, Lothar Hans. « Madame Bovary et le martin-pêcheur de Caroline. Régionalisme et modernisme dans *Sanctuaire* ». 29 mai 2009. Mis en ligne le 2 avril 2008. www.uhb.fr/faulkner/wf/french/articles_french/madame_bovary_et_le_martin.htm
- RIVA, Silvia. 2006. *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris : L'Harmattan.
- SPLETH, Janice. 2007. *Le Pacte de sang* et la tradition de la dystopie. *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris : L'Harmattan, 213-238.
- TCHEUYAP, Alexis. 1998. *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*. Paris : L'Harmattan.
- . dir. 2007. *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- VAREILLE, Jean-Claude. 1984. « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage ». *Études Littéraires* 17.1, 13-44.