
Représentation du sociohistorique et autonomisation stylistique chez Pius Ngandu Nkashama

Emmanuel K. Kayembe
Université de Botswana (Botswana)

Loin de relever d'un discours gratuit, qui accrédirait les thèses d'une conception romantique de la littérature, l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama doit son cachet d'authenticité au fait qu'elle puise ses thèmes dans le sol concret d'une histoire celle d'

investie de procédés littéraires des plus novateurs
double jeu d'une lecture sociologique et d'une
immanente. Et l'approche qu'exige ce genre de p
peut que rendre caduques les dichotomies traditi
sans possibilité de conciliation des points de
méthodes de l'histoire littéraire (disciples de Sain
et les partisans d'une théorie du texte fondée

qu'on promène le long d'un chemin» (Raimond 1981 : 30). Il existe, pour emprunter le mot de Ricœur, «un surplus de signification dans l'œuvre [...] qui excède son support historique, bien qu'on puisse toujours discerner un tel support historique, social, économique » (1955 : 76). En effet, la mise en écriture de la réalité a toujours ouvert la voie à des questions d'expression et à la subjectivité imaginative, qui apportent aux faits sociaux réels un gradient d'utopie. Cependant, faute de place, il y a lieu de situer, chez l'auteur du *Pacte de sang* (1984), cet excès de signification au niveau de l'autonomie du texte, qui peut se replier sur lui-même, en des enjeux formels mais sans pour autant rompre totalement avec un arrière-plan social et institutionnel où il a cru devoir ne retenir que l'aspect stylistique de l'œuvre et laisser provisoirement de côté la question de l'imaginaire, des fantasmes, des rêves et des mythes personnels qui s'y déploient). Cette perspective est importante dans la mesure où une critique à courte vue tend à conférer aux écrivains africains, toutes nations confondues, un rôle permanent et indépassable, celui d'être des mémorialistes de leurs sociétés et des défenseurs *ad aeternitatem* de valeurs ethniques singulières. Du coup, c'est toute la subjectivité créatrice des auteurs qui est évacuée au profit d'une représentation communautaire. D'ailleurs les instances de reconnaissance du centre ne semblent plébisciter que les écrivains qui exploitent cette veine réaliste aux fins de rendre plus visibles. On croirait alors que Nkashama se plie à ces mêmes exigences institutionnelles. Il n'en est rien. En effet, en dépit d'une posture réaliste clamée à cor et à cri, l'auteur congolais est du nombre d'écrivains francophones qui, au-delà d'une simple transmission sociale du message, en élaborent des connotations individuelles remarquables, qui mettent en relief le côté autonome du signifiant.

Pour des raisons de commodité, l'on ne retiendra ici qu'un seul cas de figure du «style comme lieu d'autonomisation», celui du mélange des genres. L'on sait que ce dispositif constitue, en contexte postcolonial, une ressource commune à toute une génération d'auteurs soucieux de s'affranchir des canons littéraires d'anciennes métropoles, mais que so

singularisation du style, à conjuguer tradition et invention, sinon apprentissage et révolte, et à imprimer ainsi sa marque à son œuvre (1988 : 298). Jeter en un même ordre des éléments génériques hétérogènes pour en retirer une forme réussie, empreinte à la fois de la saveur de l'imaginaire et du prestige du réel, tel est le ballet périlleux que ne cesse d'exécuter l'auteur congolais. L'on peut en découvrir, pour commencer, une première illustration dans *Les Étoiles écrasées* (1988), roman qui joue à fond le jeu de l'illusion référentielle. En effet, l'on trouve en épilogue de cette œuvre des références bibliographiques qui paraissent confirmer la thèse d'une relation factuelle, de type purement historique, et qui donnent à voir le récit comme une narration conforme à l'objectivité scientifique. Mais à la lecture du roman, l'on découvre que cette position est vite démentie par la vismaginaire du héros qui, à l'orée même de son aventure, indique qu'il s'agit d'une représentation (p. 12) ! De la même manière, toute une tranche -2(e)1(l)6(38(d92i(l)6(38(d92

judicaire pour le cas où il y aurait ressemblance avec des faits et des personnes réels l'auteur attribue au roman un quotient d'objectivité situé au-dessus de celui de la fiction. Il en fait une relation historique que l'on pourrait ranger parmi les histoires africaines mal connues de résistants anonymes qui se sont engagés dans des maquis improbables pour la libération de leurs peuples.

C'est là la mise en évidence d'un discours qui permet d'assimiler l'auteur à un «écrivain» plutôt qu'à un «écrivain» (Dubois 2005 : 158) Vie et mœurs d'un primitif (1987), qui se donne à lire sur le mode objectif du récit viatique, ou encore dans Un Jour de grand soleil (1991), qui comporte une mention des «sources» dont est issu le récit et une «[c]hronologie des événements et étapes historiques» (Nkashama 1991 : 446-452), malgré le fait que l'auteur le qualifie en même temps

11 (a) 23822 (b) 11 (c) 11 (d) 11 (e) 11 (f) 11 (g) 11 (h) 11 (i) 11 (j) 11 (k) 11 (l) 11 (m) 11 (n) 11 (o) 11 (p) 11 (q) 11 (r) 11 (s) 11 (t) 11 (u) 11 (v) 11 (w) 11 (x) 11 (y) 11 (z) 11 (aa) 11 (ab) 11 (ac) 11 (ad) 11 (ae) 11 (af) 11 (ag) 11 (ah) 11 (ai) 11 (aj) 11 (ak) 11 (al) 11 (am) 11 (an) 11 (ao) 11 (ap) 11 (aq) 11 (ar) 11 (as) 11 (at) 11 (au) 11 (av) 11 (aw) 11 (ax) 11 (ay) 11 (az) 11 (ba) 11 (bb) 11 (bc) 11 (bd) 11 (be) 11 (bf) 11 (bg) 11 (bh) 11 (bi) 11 (bj) 11 (bk) 11 (bl) 11 (bm) 11 (bn) 11 (bo) 11 (bp) 11 (bq) 11 (br) 11 (bs) 11 (bt) 11 (bu) 11 (bv) 11 (bw) 11 (bx) 11 (by) 11 (bz) 11 (ca) 11 (cb) 11 (cc) 11 (cd) 11 (ce) 11 (cf) 11 (cg) 11 (ch) 11 (ci) 11 (cj) 11 (ck) 11 (cl) 11 (cm) 11 (cn) 11 (co) 11 (cp) 11 (cq) 11 (cr) 11 (cs) 11 (ct) 11 (cu) 11 (cv) 11 (cw) 11 (cx) 11 (cy) 11 (cz) 11 (da) 11 (db) 11 (dc) 11 (dd) 11 (de) 11 (df) 11 (dg) 11 (dh) 11 (di) 11 (dj) 11 (dk) 11 (dl) 11 (dm) 11 (dn) 11 (do) 11 (dp) 11 (dq) 11 (dr) 11 (ds) 11 (dt) 11 (du) 11 (dv) 11 (dw) 11 (dx) 11 (dy) 11 (dz) 11 (ea) 11 (eb) 11 (ec) 11 (ed) 11 (ee) 11 (ef) 11 (eg) 11 (eh) 11 (ei) 11 (ej) 11 (ek) 11 (el) 11 (em) 11 (en) 11 (eo) 11 (ep) 11 (eq) 11 (er) 11 (es) 11 (et) 11 (eu) 11 (ev) 11 (ew) 11 (ex) 11 (ey) 11 (ez) 11 (fa) 11 (fb) 11 (fc) 11 (fd) 11 (fe) 11 (ff) 11 (fg) 11 (fh) 11 (fi) 11 (fj) 11 (fk) 11 (fl) 11 (fm) 11 (fn) 11 (fo) 11 (fp) 11 (fq) 11 (fr) 11 (fs) 11 (ft) 11 (fu) 11 (fv) 11 (fw) 11 (fx) 11 (fy) 11 (fz) 11 (ga) 11 (gb) 11 (gc) 11 (gd) 11 (ge) 11 (gf) 11 (gg) 11 (gh) 11 (gi) 11 (gj) 11 (gk) 11 (gl) 11 (gm) 11 (gn) 11 (go) 11 (gp) 11 (gq) 11 (gr) 11 (gs) 11 (gt) 11 (gu) 11 (gv) 11 (gw) 11 (gx) 11 (gy) 11 (gz) 11 (ha) 11 (hb) 11 (hc) 11 (hd) 11 (he) 11 (hf) 11 (hg) 11 (hh) 11 (hi) 11 (hj) 11 (hk) 11 (hl) 11 (hm) 11 (hn) 11 (ho) 11 (hp) 11 (hq) 11 (hr) 11 (hs) 11 (ht) 11 (hu) 11 (hv) 11 (hw) 11 (hx) 11 (hy) 11 (hz) 11 (ia) 11 (ib) 11 (ic) 11 (id) 11 (ie) 11 (if) 11 (ig) 11 (ih) 11 (ii) 11 (ij) 11 (ik) 11 (il) 11 (im) 11 (in) 11 (io) 11 (ip) 11 (iq) 11 (ir) 11 (is) 11 (it) 11 (iu) 11 (iv) 11 (iw) 11 (ix) 11 (iy) 11 (iz) 11 (ja) 11 (jb) 11 (jc) 11 (jd) 11 (je) 11 (jf) 11 (jg) 11 (jh) 11 (ji) 11 (jj) 11 (jk) 11 (jl) 11 (jm) 11 (jn) 11 (jo) 11 (jp) 11 (jq) 11 (jr) 11 (js) 11 (jt) 11 (ju) 11 (jv) 11 (jw) 11 (jx) 11 (jy) 11 (jz) 11 (ka) 11 (kb) 11 (kc) 11 (kd) 11 (ke) 11 (kf) 11 (kg) 11 (kh) 11 (ki) 11 (kj) 11 (kk) 11 (kl) 11 (km) 11 (kn) 11 (ko) 11 (kp) 11 (kq) 11 (kr) 11 (ks) 11 (kt) 11 (ku) 11 (kv) 11 (kw) 11 (kx) 11 (ky) 11 (kz) 11 (la) 11 (lb) 11 (lc) 11 (ld) 11 (le) 11 (lf) 11 (lg) 11 (lh) 11 (li) 11 (lj) 11 (lk) 11 (ll) 11 (lm) 11 (ln) 11 (lo) 11 (lp) 11 (lq) 11 (lr) 11 (ls) 11 (lt) 11 (lu) 11 (lv) 11 (lw) 11 (lx) 11 (ly) 11 (lz) 11 (ma) 11 (mb) 11 (mc) 11 (md) 11 (me) 11 (mf) 11 (mg) 11 (mh) 11 (mi) 11 (mj) 11 (mk) 11 (ml) 11 (mm) 11 (mn) 11 (mo) 11 (mp) 11 (mq) 11 (mr) 11 (ms) 11 (mt) 11 (mu) 11 (mv) 11 (mw) 11 (mx) 11 (my) 11 (mz) 11 (na) 11 (nb) 11 (nc) 11 (nd) 11 (ne) 11 (nf) 11 (ng) 11 (nh) 11 (ni) 11 (nj) 11 (nk) 11 (nl) 11 (nm) 11 (nn) 11 (no) 11 (np) 11 (nq) 11 (nr) 11 (ns) 11 (nt) 11 (nu) 11 (nv) 11 (nw) 11 (nx) 11 (ny) 11 (nz) 11 (oa) 11 (ob) 11 (oc) 11 (od) 11 (oe) 11 (of) 11 (og) 11 (oh) 11 (oi) 11 (oj) 11 (ok) 11 (ol) 11 (om) 11 (on) 11 (oo) 11 (op) 11 (oq) 11 (or) 11 (os) 11 (ot) 11 (ou) 11 (ov) 11 (ow) 11 (ox) 11 (oy) 11 (oz) 11 (pa) 11 (pb) 11 (pc) 11 (pd) 11 (pe) 11 (pf) 11 (pg) 11 (ph) 11 (pi) 11 (pj) 11 (pk) 11 (pl) 11 (pm) 11 (pn) 11 (po) 11 (pp) 11 (pq) 11 (pr) 11 (ps) 11 (pt) 11 (pu) 11 (pv) 11 (pw) 11 (px) 11 (py) 11 (pz) 11 (qa) 11 (qb) 11 (qc) 11 (qd) 11 (qe) 11 (qf) 11 (qg) 11 (qh) 11 (qi) 11 (qj) 11 (qk) 11 (ql) 11 (qm) 11 (qn) 11 (qo) 11 (qp) 11 (qq) 11 (qr) 11 (qs) 11 (qt) 11 (qu) 11 (qv) 11 (qw) 11 (qx) 11 (qy) 11 (qz) 11 (ra) 11 (rb) 11 (rc) 11 (rd) 11 (re) 11 (rf) 11 (rg) 11 (rh) 11 (ri) 11 (rj) 11 (rk) 11 (rl) 11 (rm) 11 (rn) 11 (ro) 11 (rp) 11 (rq) 11 (rr) 11 (rs) 11 (rt) 11 (ru) 11 (rv) 11 (rw) 11 (rx) 11 (ry) 11 (rz) 11 (sa) 11 (sb) 11 (sc) 11 (sd) 11 (se) 11 (sf) 11 (sg) 11 (sh) 11 (si) 11 (sj) 11 (sk) 11 (sl) 11 (sm) 11 (sn) 11 (so) 11 (sp) 11 (sq) 11 (sr) 11 (ss) 11 (st) 11 (su) 11 (sv) 11 (sw) 11 (sx) 11 (sy) 11 (sz) 11 (ta) 11 (tb) 11 (tc) 11 (td) 11 (te) 11 (tf) 11 (tg) 11 (th) 11 (ti) 11 (tj) 11 (tk) 11 (tl) 11 (tm) 11 (tn) 11 (to) 11 (tp) 11 (tq) 11 (tr) 11 (ts) 11 (tt) 11 (tu) 11 (tv) 11 (tw) 11 (tx) 11 (ty) 11 (tz) 11 (ua) 11 (ub) 11 (uc) 11 (ud) 11 (ue) 11 (uf) 11 (ug) 11 (uh) 11 (ui) 11 (uj) 11 (uk) 11 (ul) 11 (um) 11 (un) 11 (uo) 11 (up) 11 (uq) 11 (ur) 11 (us) 11 (ut) 11 (uu) 11 (uv) 11 (uw) 11 (ux) 11 (uy) 11 (uz) 11 (va) 11 (vb) 11 (vc) 11 (vd) 11 (ve) 11 (vf) 11 (vg) 11 (vh) 11 (vi) 11 (vj) 11 (vk) 11 (vl) 11 (vm) 11 (vn) 11 (vo) 11 (vp) 11 (vq) 11 (vr) 11 (vs) 11 (vt) 11 (vu) 11 (vv) 11 (vw) 11 (vx) 11 (vy) 11 (vz) 11 (wa) 11 (wb) 11 (wc) 11 (wd) 11 (we) 11 (wf) 11 (wg) 11 (wh) 11 (wi) 11 (wj) 11 (wk) 11 (wl) 11 (wm) 11 (wn) 11 (wo) 11 (wp) 11 (wq) 11 (wr) 11 (ws) 11 (wt) 11 (wu) 11 (wv) 11 (ww) 11 (wx) 11 (wy) 11 (wz) 11 (xa) 11 (xb) 11 (xc) 11 (xd) 11 (xe) 11 (xf) 11 (xg) 11 (xh) 11 (xi) 11 (xj) 11 (xk) 11 (xl) 11 (xm) 11 (xn) 11 (xo) 11 (xp) 11 (xq) 11 (xr) 11 (xs) 11 (xt) 11 (xu) 11 (xv) 11 (xw) 11 (xx) 11 (xy) 11 (xz) 11 (ya) 11 (yb) 11 (yc) 11 (yd) 11 (ye) 11 (yf) 11 (yg) 11 (yh) 11 (yi) 11 (yj) 11 (yk) 11 (yl) 11 (ym) 11 (yn) 11 (yo) 11 (yp) 11 (yq) 11 (yr) 11 (ys) 11 (yt) 11 (yu) 11 (yv) 11 (yw) 11 (yx) 11 (yz) 11 (za) 11 (zb) 11 (zc) 11 (zd) 11 (ze) 11 (zf) 11 (zg) 11 (zh) 11 (zi) 11 (zj) 11 (zk) 11 (zl) 11 (zm) 11 (zn) 11 (zo) 11 (zp) 11 (zq) 11 (zr) 11 (zs) 11 (zt) 11 (zu) 11 (zv) 11 (zw) 11 (zx) 11 (zy) 11 (zz)

REPRÉSENTATION DU SO CIO-HISTORIQUE

(Léard & Michon 1981 : 12). En Belgique, comme genre polymorphe innovateur, l'on cite d'habitude La Légende d'Ulenspiegel de Charles de Coster (1867) (Bonn 1997 : 19). Cependant, en Afrique francophone, c'est une référence antillaise, Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire, qui semble avoir ouvert le chemin d'une contestation du récit à l'occidentale (Oberhausen 1997 135-152).

La langue étrangère utilisée par l'écrivain et le critique est un legs colonial qui charrie en son sein des stratifications littéraires appelées genres. Ces stratifications ne se veulent pas inscrites à l'aire linguistique et culturelle de la langue étrangère choisie; elles ont des prétentions universalisantes, elles se veulent formes littéraires a priori dans lesquelles devraient se couler nécessairement toute expérience humaine. Par conséquent, quand l'écrivain africain se met à produire, consciemment ou non, il est déjà sommé d'identifier sa pensée dans les formes idéologiques appelées roman, poésie, théâtre, etc. Peu importe, semble-t-il, que sa culture ait connu ce genre de différenciations littéraires ou non (Tidjani Serpos 1987: 7).

Somme toute, le mixage générique renvoie à un dispositif qui dérange déjà « la manière dont le texte entend être reçu par ses destinataires » (Maingueneau 1991: 154). En effet, comme l'a noté justement Suleiman, « la perception et la nomination du genre sont déjà des actes interprétatifs et évaluatifs qui indiquent, avant tout commentaire, une certaine attitude de la part du lecteur » (1983 : 10). Ainsi, dans le champ littéraire africain, la transgression des genres, dont la littérature du Congo-Kinshasa en particulier a fait un cheval de bataille (Kazi-Tani 2005 : 352), trouve l'une de ses expressions les plus personnelles et les plus achevées, entre autres, chez Nkashama, dont la spécialité est de défier les procédures de lecture qui empruntent les voies cognitives de la routine. On ne peut trouver mieux pour définir l'art de l'auteur congolais que ce que Bourdieu a admirablement remarqué au sujet du style romanesque de Flaubert, à savoir

[celui-ci] met en question les fondements mêmes du mode de pensée en vigueur, c'est-à-dire les principes de vision et de division communs qui, à chaque moment, fondent le consensus sur le sens du monde, poésie contre prose, poétique contre prosaïque, lyrisme contre vulgarité, conception contre exécution, idée contre écriture, sujet contre facture. (Bourdieu 1992 : 141)

Ou encore cette révocation [des] limites et [des] incompatibilités qui fondent l'ordre perceptif et communicatif sur l'interdit du sacrilège qu'est le mélange des genres ou la confusion des ordres, la prose

appliquée au poétique et surtout la poésie appliquée au prosaïque (Bourdieu 1992 : 141).

Un exemple de la façon dont, chez Ngandu Nkashama, des scènes de la vie quotidienne, d'une banalité navrante, sont mises en une forme qui les transfigure en leur conférant un accent poétique inattendu

Une grosse magirus surchargée de casiers de bières à ras bord braquait sur eux des gdes épaisses de lumières. Elle avait surgi comme dans un songe. Elle a stoppé net, presque à leurs pieds. Le chauffeur a pris pitié du désarroi des naufragés. Il les a embarqués moyennant le triple du prix exigé sur le parcours. Il ne leur laissait plus beaucoup de choix. Fiable et prévenant, il a préféré garder la femme au bord de la cabine, où ils se sont imbibés des flots de bière. Sadio la lui a cédée volontiers, sans rancune aucune (Ngandu Nkashama 1994: 166, nous soulignons).

L'on s'aperçoit de prime abord de la musicalité du passage, qui se fonde sur une récurrence d'assonances et d'allitérations, doublées d'un jeu de paronomases, hormis l'usage d'une figure de personnification qui n'est pas sans conférer au texte une impulsion poétique. Les sons se font écho et se croisent en des ensembles suggestifs (grosse / épaisse / surchargée / naufragés / exigé bières / lumières; braquait / avait / laissait; surchargée / surgi / songe / stoppé / surbières / bord / braquait; presque / pieds / pris / pitié / prix / parcours / prévenant / préféré moyennant / prévenant, femme / fond / flots ; Sadio / cédée / sans rancune / aucune, etc.). Tous ces procédés procurent à la phrase un certain rythme qui jure avec le caractère tout prosaïque du contenu.

Pour relever l'effet poétique des sonorités, l'on a donc le choix entre plusieurs harmonies imitatives la sifflante sourde [s] suggère comme l'«essoufflement» d'un engin qui croule pour ainsi dire sous un poids trop pesant; la bilabiale sonore [b] ferait penser au prolongement brutal d'un braquage qui évoque comme la persistance r7(u)-1(c)9(imd [350Tj]-0.

d (1) 2 (0) a t (1) 3 (7) d (s) T (- 6) 0 (5) T (c) m s (e) d (12) e (9) 9 (1) r (1) e (1) (M) u (1) p (1) 0 (3) e (2) 0 (g) a s s (e) 2 (i) g (1) 2 (3) 4 (t)

partitions étagées qui font éclater l'univocité d'un sens linéaire

unificatrice du temps «dans la configuration de l'intrigue », conception dont la concordance constitue le pivot. Des analepses et des prolepses parasitent l'ordre normal des faits en y introduisant un «discordance [qui] ne cesse de démentir le vœu de concordance constitutif de l'animus» (Ricœur 1983: 18). Et ce, par le biais de formules renvoyant à la «mémoire » et à l'«attente » (Ricœur 1983: 26), au souvenir et à l'avenir: «[u]ne chanson entendue dans les brumes de l'enfance remontait aux lèvres» (p. 179), «[d]es chants avaient fusé pour célébrer la grandeur de la Terre, l'immensité du Tigra» (p. 231), «[u]n chant lui remue les entrailles. Une psalmodie entendue depuis des siècles, qui prolonge les années de son enfance» (p. 11), «la langue chantait un cantique de ferveur» (p. 17), «Khédamawit lui chantait une chanson du Simien » (p. 21), «[d]es vers scandés dans un rythme incantatoire lors des liturgies du Pop» (p. 34), etc Il y a là une mise en œuvre

louri Lotman, de répartir « les œuvres littéraires en deux classes, celles qui sont fondées sur une esthétique de l'identité (de respect des règles) et celles qui sont fondées sur une esthétique de l'opposition (de destruction des structures clichés) » (1973 : 396). Ainsi, jouer le jeu d'un succès éditorial rapide signifie se plier autant que possible aux normes des instances littéraires du centre, sauvegarder au maximum la lisibilité de l'œuvre, de sorte à en faire un produit commercial. Ce que ne reflète pas du tout le travail de Nkashama, qui, de manière permanente, s'inscrit en faux contre les règles classiques de l'art littéraire.

Témoin, entre autres, *La Délivrance d'Iluga* (1977). En effet, inclassable par définition, cette œuvre mêle en un même creuset drame, poésie, épopée et conte. Par exemple, tout un poème dédié à la « Liberté » surgit brusquement au milieu d'un dialogue, donnant cours à un épanchement lyrique qui n'est pas sans créer une impression d'évasion du temps de l'action « Liberté pour vous qui pleurez dans vos paillettes / qui grelottez dans vos grottes / pour vos mères sacrifiées / qui savez porter héroïquement / vos paniers de misères sur vos têtes bosselées » (Nkashama 1977 : 28, nous soulignons). L'on ne peut s'empêcher de relever ici également ce travail sur les sonorités (allitérations, assonances et paronomases) qui ouvre le texte à la polysémie, et dont la fonction déborde la socialité du langage épidique comme un espace replié sur lui-même, consacré dans une certaine mesure à « la liberté du signifiant » (Barthes 1972 : 3). Il n'est pas futile de montrer, à l'occasion, comment une simple voyelle, [e], prend en charge tout un pan sémantique de la phrase liberté qui constitue un mot-clé, est pour ainsi dire prolongé en un cri indéfini, multiplié par la magie de l'écho, grâce à la reprise, tout au long de la chaîne parlée, de sa dernière voyelle [e]. Celle-ci alterne d'ailleurs avec [l], et les deux expriment la combinaison de deux temps de haut et le bas [l]ibert é, pleurez paillette, grelottez grotte, mères sacrifiées savez porter, paniers misère, têtes bosselées (nous soulignons).

En outre, au-delà de l'apparition sporadique d'un certain merveilleux épique, véritable effusion de l'onirique dans la réalité, l'a

enchâssé dans le récit que développe, à l'attentides enfants et des femmes, le «Vieux Kafueta» contredit radicalement un axiome commode constituant le fondement moderne de la représentation du temps et de l'espace. Le monde » ou le «système solaire» conçu comme «un champ clos, stable, indépendant, circulaire et oscillant, qui constitue la demeure de l'humanité» (Serres 1974 165), voilà l'image qui offre à la science moderne ses assises les plus solides. 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...

Histoire apparemment banale, dont on peut tirer une leçon morale. Cependant, ce n'est point là l'essentiel. En effet, la nouveauté ici, pour emprunter les propres termes de Nkashama, c'est l'indication des éléments d'une autre grammaire du temps de la narration (1997 : 33) : au monde spatiotemporel fermé du système solaire sur lequel se fonde toute la conception structurelle du récit moderne à l'occidentale, l'auteur oppose une nouvelle représentation, qui dépasse le contexte étrié d'un positivisme à la Comte. C'est la fécondation du temps du récit fictionnel par le temps plus ouvert du conte. À strictement parler, le récit de Kafueta [outrepasse] la région solaire, [dépasse] les frontières des régions scientifiques (Serres 1974 165) et affirme l'existence d'[une] physique ou d'[une] chimie stellaires» (Serres 1974: 165). Des hommes y passent, en effet, sans transition de

Ilunga peut enfin rejoindre son épouse Ngalula, tuée à l'instigation de Ntambue, Ngalula qui continue à porter dans son sein leur enfant, le fruit de leur amour : « [I] a vie! le souffle de vie vacille en moi. Je m'en délivre. Je serai alors libre de tout lien. Ngalula, viensViens, amie! Mets ta main là, sur mon cœur allégé (p. 147) – Ce thème du prolongement interstellaire de la vie réapparaît également, entre ~~est~~, dans Une Saison de symphonie (1994) de Ngal. C'est qu'ici «[I]a temporalité fonctionnelle dépasse également les restrictions chronologiques par la marque de l'illimité, sans pour autant atteindre à la démesure. Selon les apparences, un conte ne possède pas de "phase primitive ou inchoative" précise» (Nkashama 1997: 33). La Délivrance d'Ilunga débute in medias res sur le drame d'une poursuite, sans aucune autre explication de nature étiologique (Père, voici l'orée de la forêt», p. 7), même si un éclaircissement– sommaire, il faudrait le dire –est donné par la suite à propos de la chasse dont Ilunga Père et Ilunga Fils sont l'objet. De la même façon, l'épilogue de l'histoire renvoie à un

parole passe sans concession de l'auteur au public, dénonçant les méfaits de l'exploitation minière coloniale, et le public, conquis par ce discours de liberté, immortalise la parole de l'orateur en consacrant celui sur-le-champ, et le portant en triomphe au milieu d'innombrables ovations. Et le poète, ainsi célébré, encourt les foudres des institutions établies et subit le martyre: il meurt, fort d'avoir montré le chemin des clairières qui mènent à la liberté, et rejoint, en une figure d'apothéose christique, le rang des héros.

Cependant, si le mélange générique est encore perceptible dans les différentes œuvres analysées précédemment, il n'en est pas de même avec *Des Mangroves en terre haute* (1991)

ree lana1e17l
emno(encp)-11suri r eew 2.373 0

où l'école, les bibliothèques et la famille cherchent à introduire les enfants. Elle ouvrirait déjà la porte à « l'indiscipline » en subvertissant les règles de catalogage bibliothéconomiques. Ainsi, le « code de rangement et de sélection des ouvrages est, à lui seul, significatif de la hiérarchie des auteurs, de la hiérarchie des valeurs (Dubois 2005 : 123).

- . 1991. Des Mangroves en terre haute. Paris: L'Harmattan.
- . 1991b. Un Jour de grand soleil sous les montagnes de l'Éthiopie. Paris: L'Harmattan.
- . 1991c. L'Empire des ombres vivantes. Paris: L'Harmattan.
- . 1994. Le Doyen Marrj Paris: L'Harmattan.
- . 1994b. Yakouta Paris: L'Harmattan.
- . 1997. Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines. Paris: L'Harmattan.
- . 2009. En Suivant le sentier sous les palmiers. Paris: L'Harmattan.
- OBERHAUSEN , Birgit. 2006. Enjeux transgénériques transculturation narrative dans l'œuvre de Césaire. Franco