HAL open science

Corps de l'écrivain et corps fictionnels : violence et corps violentés dans le roman francophone d'Afrique centrale

Benicien Benitho Bouchedi Nzouanga

To cite this version:

Benicien Benitho Bouchedi Nzouanga. Corps de l'écrivain et corps fictionnels : violence et corps violentés dans le roman francophone d'Afrique centrale. Littératures. Université de Lorraine, 2023. Français. ⟨NNT : 2023LORR0142⟩. ⟨tel-04484139⟩

HAL Id: tel-04484139

https://theses.hal.science/tel-04484139v1

Submitted on 29 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Autorisation HAL

HAL Authorization

UNIVERSITÉ DE LORRAINE | BIBLIOTHÈQUES UNIVERSITAIRES

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

École Doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel (ED 411)
Unité de Recherche Écritures (UR 3943)

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE l'UNIVERSITE DE LORRAINE

Spécialité : Langues, littératures et civilisations

par Benicien Benitho BOUCHEDI NZOUANGA

Sous la direction de Paul DIRKX et Dominique RANAIVOSON

Corps de l'écrivain et corps fictionnels. Violence et corps violentés dans le roman francophone d'Afrique centrale

11 septembre 2023

Membres du jury :

M. Paul DIRKX
Professeur des Universités, Université de Lille, directeur de thèse
M. Romuald FONKOUA
Professeur des universités, Université Paris IV-Sorbonne, rapporteur
Mme Claudia GRONEMANN
Professeure des Universités, Université de Mannheim, rapporteur
M. Pierre HALEN
Professeur Émérite, Université de Lorraine, examinateur
Mme Yolaine PARISOT
Professeure des Universités, Université de Paris-Est Créteil, examinateur
Mme Dominique RANAIVOSON
Maitresse de Conférences HDR, Université de Lorraine, co-directrice de thèse

École Doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel (ED 411)
Unité de Recherche Écritures (UR 3943)

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE l'UNIVERSITE DE LORRAINE

Spécialité : Langues, littératures et civilisations

par Benicien Benitho BOUCHEDI NZOUANGA

Sous la direction de Paul DIRKX et Dominique RANAIVOSON

Corps de l'écrivain et corps fictionnels. Violence et corps violentés dans le roman francophone d'Afrique centrale

11 septembre 2023

Membres du jury :

M. Paul DIRKX
Professeur des Universités, Université de Lille, directeur de thèse
M. Romuald FONKOUA
Professeur des universités, Université Paris IV-Sorbonne, rapporteur
Mme Claudia GRONEMANN
Professeure des Universités, Université de Mannheim, rapporteur
M. Pierre HALEN
Professeur Émérite, Université de Lorraine, examinateur
Mme Yolaine PARISOT
Professeure des Universités, Université de Paris-Est Créteil, examinateur
Mme Dominique RANAIVOSON
Maitresse de Conférences HDR, Université de Lorraine, co-directrice de thèse

DÉDICACES

En mémoire de mon père, Édouard NZOUANGA, à qui je fis la promesse de devenir avocat. Je ne serai que docteur.

À ma mère, Louise YASSIYA, dont la fierté éventrée justifie les sacrifices consentis.

À Élie-Benthley, Benicien Jr, Benicien-Aëlys Éléonore et à toute ma famille, pour l'indéfectible soutien et pour avoir motivé mes raisons de persévérer.

REMERCIEMENTS

En pareille circonstance, il est toujours difficile de trouver le mot juste pour témoigner sa gratitude aux personnes qui nous sont chères, à celles qui marquent notre vie de leur empreinte, de leur sourire ou même de leur absence. Et quand cela est possible, tout se complique lorsqu'il faut mentionner celles qui le méritent plus. Face à cet embarras, je prends le risque de paraître indigne aux yeux des oubliés et des anonymes dont la présence, la prière ou le moindre geste de soutien m'ont aidé à arriver jusqu'ici.

J'exprime ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur Paul Dirkx, pour la qualité des rapports et l'encadrement, l'attention et la patience inlassable investies pour que cette thèse arrive à son terme. Face à mes difficultés personnelles, il m'a souvent prêté son attention et prodigué de précieux conseils, presque paternels, qui m'ont aidé « à ne pas me laisser tomber ». Je n'oublierai pas. Dans le même ordre, je remercie ma co-directrice de thèse, Madame Dominique Ranaivoson, pour les orientations et l'encadrement.

Ma gratitude va également à toutes ces personnes qui m'ont accordé de leur temps pour la lecture ou des échanges qui m'ont aidé, d'une manière ou d'une autre, à la réalisation de ma rédaction : Pierre Halen, Bouguili Ulrich, Hance Otata, Ndombi Sow, Noël Bertrand Boundzanga, Didier Taba Odounga, Eldy-Thessia, Rebecca et Maraut Winnie. Cette thèse a aussi vu le jour grâce au soutien de tous ceux que je ne peux citer, mais que je me contente de remercier. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma plus grande reconnaissance.

J'ai également une pensée pour mon père, Édouard NZOUANGA et ma grande-sœur, Angèle BAYOMA, qui m'ont appris que la seule manière d'honorer les morts est de couvrir de fierté ceux qui vivent encore.

INTRODUCTION

« Si je ne parviens pas à écrire ce texte c'est, sans doute, parce que je mélange ma biographie d'écrivain et ma biographie d'homme. Mais comment les séparer ? Comment dire ce qui, jusque dans mes gestes les plus quotidiens, relèverait soit de l'une soit de l'autre ? Si je bois trop ou si je touche ou rêve de toucher un corps, n'est-ce pas avec cela que j'écris ? Ce qui m'affecte dans ma vie privée n'est-il pas – presque aussitôt – déplacé comme broyé et transformé par le désir d'écrire ? J'écris avec moi. »

Mathieu Bénézet[1]

Sujet, problématique, méthode

Tout en prenant le corps de l'écrivain et ses productions textuelles comme sujet principal, cette thèse traite d'un phénomène omniprésent dans la littérature africaine francophone, celui de la violence. C'est pourquoi il convient d'abord de cerner le développement de la violence et de ses différentes manifestations en Afrique centrale francophone, d'où sont issus les corps des écrivains auxquels nous consacrons cette recherche : le Gabonais Maurice Mouckagni Mouckagni, le Zaïrois Mukala Kadima-Nzuji, le Congolais Alain Mabanckou ainsi que la Camerounaise Léonora Miano. Le choix de cet environnement est motivé, entre autres, par le fait que le Gabon, le Zaïre, le Congo-Brazzaville et le Cameroun ont en partage plusieurs réalités, en particulier des parcours historiques similaires[2], des systèmes

[1] Mathieu Bénézet, *Ceci est mon Corps, tome 1*, Paris, Flammarion, coll. Fiction, 1979, p. 23.

[2] Il s'agit d'anciennes colonies de deux puissances européennes, la France et la Belgique, qui y ont usé de diverses formes de violence pour tirer profit des ressources naturelles et soumettre les populations locales, en leur imposant la langue française. Leur organisation est en large partie héritée de la politique coloniale. Sur le plan culturel, ces pays présentent des similarités. Leur relative proximité occasionne des mobilités quotidiennes et des échanges (matrimoniaux) entre populations qui, eux-mêmes, entraînent mobilités résidentielles et déplacements d'une frontière à une autre. Ainsi, les populations du nord du Gabon ont des pratiques en matière de langue, de danse, d'art et de cuisine très comparables à celles du sud du Cameroun (Casimir Alain Ndhong Mba, *Sur la piste des fang : racines, us et coutumes*, Paris, L'Harmattan, 2012) ; de même, celles qui vivent au sud du Gabon sont liées au Congo-Brazzaville (Roland Pourtier, *Le Gabon : l'espace-histoire-société, tome 1*, Paris, L'Harmattan, 1989). Concernant les pays situés sur les rives du fleuve Congo, des études montrent qu'il s'agit d'un même peuple dont l'ancien nom est Kongo (Adrien Diakiodi, *La société Kongo traditionnelle. Modèle pour l'Union africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Études africaines, 2011, p. 15).

de valeurs et de croyances comparables et des défis sociétaux tels que les inégalités, la pauvreté, la corruption, la criminalité, les crises politiques et les conflits armés. Les réalités communes à ces pays contribuent à façonner leurs particularités en tant que nations, notamment pour leurs secteurs littéraires.

La littérature francophone d'Afrique centrale est un ensemble hétérogène de productions et d'espaces de production reliés entre eux par la langue de l'ex-colonisateur. L'adjectif « francophone » est souvent utilisé pour mettre en avant la pluralité des objets et des espaces au sein de cette littérature, en lien avec ses fondements coloniaux[3]. Ce lien suggère que les espaces concernés forment des univers non indépendants de leurs conditions d'engendrement sociales, historiques et corporelles. Ainsi, outre l'usage du français, les œuvres littéraires centrafricaines sont tributaires de l'histoire et des pratiques culturelles et littéraires propres aux sociétés dans lesquelles évoluent les écrivains qui les produisent[4].

Nés et socialisés dans cette région qualifiée de « vaste ventre mou de l'Afrique aux contours flous[5] », les écrivains d'Afrique centrale sont, à des degrés divers, sensibles aux transformations sociales et notamment aux mutations des différentes formes de violence qui fragilisent les liens sociaux et brutalisent les corps. Les effets de ces violences n'impactent pas seulement les individus, mais l'ensemble du corps social soumis à un ordre arbitraire « intériorisé par la relation de domination » au champ politique[6]. Si la plupart des œuvres littéraires issues de ces quatre pays centrafricains représentent assez systématiquement des expériences de violence dans toute leur variété sociale et spatiotemporelle, c'est parce qu'elles sont tributaires des expériences des écrivains qui les produisent, eux-mêmes étant des

---

[3] Ainsi, Nicolas Di Méo propose de concevoir la littérature africaine francophone comme étant « une construction à la fois éditoriale et politique » du fait de ses rapports à l'histoire coloniale ainsi que ses rapports de domination avec le champ hexagonal (Nicolas Di Méo, « Enjeux et diversité de la littérature francophone d'Afrique subsaharienne », *Afrique contemporaine*, 2012, 241, p. 11-113). D'autres études accordent une large place à l'histoire de la littérature d'Afrique francophone, à ses particularités sociohistoriques et à ses rapports avec les autres espaces littéraires, notamment les littératures anglophone, lusophone et franco-française (Fernando Lambert (dir.), « L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, 24, 2 (automne 1991) ; Pierre Halen et Romuald Fonkoua (dir.), avec la collaboration de Katharina Städtler, *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001).

[4] Jean-Michel Devésa et Alexandre Maujean, « L'Afrique dans la littérature : un continent en son miroir. Introduction thématique », *Afrique contemporaine*, 1, 241 (2012), p. 29-42.

[5] Emmanuel Chauvin et Géraud Magrin, « Violences et régionalisation en Afrique centrale », *Belgeo*, 4 (2020), https://journals.openedition.org/belgeo/43632#text.

[6] Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *Contextes*, 2 (2007), https://journals.openedition.org/contextes/165#bodyftn7. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette relation, lorsqu'il s'agira de développer la mise au pas des corps des écrivains dans le champ du pouvoir.

corps socialisés au sein de ces espaces dont ils intériorisent les structures et les fonctionnements[7].

L'écriture littéraire relève de l'expérience du corps socialisé de l'écrivain, dont l'œuvre porte alors les traces, notamment sensorielles[8]. Les représentations des corps violentés et les descriptions des milieux tensiogènes dans lesquels évoluent les personnages entretiennent, c'est du moins ce que nous essaierons de démontrer, des similitudes avec le corps de l'écrivain lui-même. Nous verrons que certains auteurs inscrivent dans leurs romans des personnages d'écrivain dont la corporéité et les prises de positions face à la violence correspondent à celles des écrivains eux-mêmes. D'une manière plus générale, comme l'argumente Pierre Bourdieu, les prises de positions littéraires homologues des écrivains s'expriment par des actes et des discours politiques extralittéraires, « ce qui impose de récuser l'alternative entre la lecture interne de l'œuvre et l'explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation[9] ».

Les créations issues de leurs mains, à l'instar des peintres et des dessinateurs, sont autant d'« effets de prisme[10] » des corps des écrivains. On peut donc établir une relation non seulement métaphorique entre la réalité sociologique des auteurs et celle des protagonistes[11], mais une relation d'homologie et, donc, explicative[12]. Les statuts socioprofessionnels (enseignant, journaliste, etc.), les situations physiques (état de santé, fatigue, énergie, etc.), les lieux où sont situés ces personnages (en Afrique, en Occident, dans les bars, aux villages, etc.) ainsi que leurs

---

[7] Alain Viala et Georges Mouliné, *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1993, p. 219.

[8] Paul Dirkx, « Éditorial », *Sociologie de l'Art*, 20, (2012) [dossier « Le corps de l'écrivain. II : Le corps en aval »], p. 7-9, p. 8-9.

[9] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1998 [1992], p. 379.

[10] Selon Alain Viala, l'écrivain lui-même est un prisme : « Mais que signifie la formule "l'auteur est un prisme" ? Elle recouvre deux sortes de réalités, liées quoique distinctes. D'une part, elle désigne l'imaginaire, la psyché individuelle de l'écrivain (et de tout artiste). D'autre part, elle implique une dimension proprement sociale : les formes et contours des écrits d'un auteur sont fonction de sa position dans le champ littéraire et dans le champ social, et varient selon sa trajectoire. En donnant une œuvre, il construit (Lanson l'avait déjà vu) une image de lui-même, et au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue » (Alain Viala et Georges Mouliné, *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, *op. cit.*, p. 197-198).

[11] Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, p. 56-57.

[12] En saisissant les corrélations entre les corps fictionnels et les corps des écrivains par le biais de la violence comme phénomène social particulièrement susceptible d'être incorporé et excorporé, nous n'avons pas limité l'interprétation à « une lecture logocentrée » de la problématique de la violence, souvent appliquée aux corpus d'Afrique francophone. La citation est empruntée à Marie-Anne Paveau, « Genre de discours et technologie discursive : Tweet, twittécriture et twittérature », Pratiques, 157-158 (2017), p. 7-30, p. 8, https://journals.openedition.org/pratiques/3533#text. Voir : Joseph Dossou Atchade, *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 à 1960*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, thèse de doctorat, 2010; Urbain Ndoukou-Ndoukou, *Enjeux et figurations du corps chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak*, Limoges, Université de Limoges, thèse de doctorat, 2021.

biographies apparaissent comme des facteurs faisant écho, à travers le prisme de leurs corps, aux conditions inséparablement symboliques et physiques des écrivains eux-mêmes. Cela signifie que ces corps sont perméables : leur capacité permanente à incorporer[13] est ce qui fonde leur socialisation et notamment leur littérarisation[14]. C'est le corps et son travail d'incorporation qui assument « le transfert de la réalité à l'écrit » en modelant le vécu investi dans la fiction[15]. Ainsi, les positions des personnages d'écrivain représentés en train d'écrire, leurs façons de se tenir (*hexis*), les mouvements de leurs mains, de leurs yeux, de leurs pieds, de leurs bouches, etc., se combinent pour donner forme et sens à l'écriture dans laquelle ces parties du corps et leurs facultés ont une incidence sur le corps réel de l'écrivain sans lequel il ne semble y avoir d'écriture possible.

Le corps de l'écrivain incarne une jonction entre la société, et en particulier son compartiment littéraire souvent négligé, et le fait littéraire, et se présente à la fois comme un corps social et un corps littéraire. Une fois inscrit dans l'œuvre, sa figuration n'est pas figée mais rappelle, par hypothèse, que la lettre est en partie l'extension « excorporée » de sa littérarisation[16]. C'est pourquoi, à travers les effets de la violence qu'il représente, ce corps renvoie à sa propre corporéité symbolico-physique ainsi qu'à la société dans laquelle il a vécu et vit souvent, et dont il a incorporé progressivement une partie des réalités.

---

[13] Paul Dirkx, « Incorporation », Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Socius*, « Les concepts des approches sociales du littéraire », 2016, http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/187-incorporation.

[14] Selon Paul Dirkx, la littérarisation est un processus par lequel l'écrivain incorpore « l'écriture littéraire au gré d'un processus de socialisation littéraire (« littérarisation primaire ») pour pouvoir investir ces compétences en les ajustant à cet univers de logiques scripturales, esthétiques et éditoriales qu'on a coutume d'appeler « littérature » (« littérarisation secondaire »), Paul Dirkx, « Éditorial. Corpus et corps de l'écrivain », *Sociologie de l'Art*, 19, (2012) [dossier « Le corps de l'écrivain. I : Le corps en amont »], p. 7-13, p. 9-10. Dans les *Méditations pascaliennes*, Pierre Bourdieu évoque le même processus à travers un développement dans lequel il pense contre la vision scolastique et la théorie de l'action rationnelle, qui suggèrent que dans le champ littéraire, l'agent agit de façon libre et que l'action est le produit des chances et des profits. Ainsi, « contre l'une et l'autre théorie, il faut poser que les agents sociaux sont dotés d'habitus, inscrits dans les corps par les expériences passées : ces systèmes de schèmes de perception, d'appréciation et d'action permettent d'opérer des actes de connaissance pratique, fondés sur le repérage et la reconnaissance des stimuli conditionnels et conventionnels auxquels ils sont disposés à réagir, et d'engendrer, sans position explicite de fins ni calcul rationnel des moyens, des stratégies adaptées et sans cesse renouvelées, mais dans les limites des contraintes structurelles dont ils sont le produit et qui les définissent », Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. Sciences humaines, 1997, p. 162. Bourdieu développe la même perception dans le quatrième chapitre du *Sens pratique*, consacré au rapport entre « la croyance et le corps » (Paris, Les éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1980, p. 125). Il y démontre que toute forme d'apprentissage et d'expression de « l'histoire incorporée » par un agent inscrit dans un champ de savoir où il est amené à pratiquer son habitus conformément aux exigences du champ, est d'abord corporelle.

[15] Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie de l'auteur*, Montréal / Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 23.

[16] Paul Dirkx, « Éditorial. Corpus et corps de l'écrivain », *op. cit.*, p. 7-13, p. 8

C'est donc ce corps écrivant, inscrit et parfois décrit dans le texte, qui est au cœur de ce travail. Il se distingue des études qui font du corps une certaine corpographèse textuelle[17], c'est-à-dire l'espace sémiotique à partir duquel s'expriment les conditions sociales des écrivains, en tant que sujets de créations africaines francophones.

État de la recherche

Généralement, les études littéraires africaines consacrées à la notion du corps s'appuient sur des corpus dans lesquels les romanciers, les poètes, les dramaturges ou les artistes utilisent le corps comme matériau pour traiter certaines thématiques. À travers les diverses représentations, l'on ne parle du corps qu'en référence à « l'image du corps vécu », puisqu'il ne s'agit pas vraiment du corps humain, mais du corps d'un personnage qui incarne « les attributs » humains au sens où Vladimir Propp l'énonce à propos du conte :

> Par attributs nous entendons l'ensemble des qualités externes des personnages : leur âge, sexe, situation, leur apparence extérieure avec ses particularités, etc. Ces attributs donnent au conte ses couleurs, sa beauté et son charme […], mais comme nous l'avons vu, un personnage en remplace facilement un autre[18].

Des titres tels que *Le corps africain* d'Alain-Michel Boyer, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara* de Nathalie Etoke et *Le corps des Africaines décrit par des romancières africaines* de Bernard Ekome Essouma[19] comptent parmi les principales publications qui traitent de la corporéité africaine en rapport avec ce que Delphine Periretti-Courtis qualifie d'« habitus des peuples noirs[20] ». Cette présence du corps

---

[17] Le concept de corpographèse a été proposé par Marie-Anne Paveau et Pierre Zoberman (« Corpographèses ou comment on / s'écrit le corps, *Itinéraires*, 1 (2009), p. 1-7). La plupart des études consacrées au corps par des chercheurs africains font du personnage un signe linguistique exprimant une certaine vision métalinguistique sur les phénomènes représentés dans l'œuvre. Notre étude n'aborde pas spécifiquement le corps comme une telle sémiotisation, mais à travers ses dimensions organiques et sociohistoriques corrélées au corps de l'écrivain.

[18] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1965 [1928], p. 106.

[19] Alain-Michel Boyer, *Le corps africain*, Paris, Hazan, 2007, Nathalie Etoké, *L'écriture du corps féminin dans la littérature francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, coll. Enseignement et éducation en Afrique, 2010 et Bernard Ekome Essouma, *Le corps des Africaines décrit par des romancières africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. Femmes africaines, 2012.

[20] Delphine Periretti-Courtis, « Corps et cultures des Africains : entre vertu, primitivité et sauvagerie », Delphine Periretti-Courtis (dir.), *Corps noirs et médecins blancs. La fabrique du préjugé racial, XIXe et XXe siècle*, Paris, La Découverte, coll. Sciences humaines, 2021, p. 59-79, p. 59. À travers les tatouages, les rituels d'initiation et de guérison, les danses ou encore les scarifications, certains auteurs présentent le corps comme un moyen pour cerner les significations culturelles et les dissociations identitaires au sein des sociétés

africain[21] au sein des études francophones est si massive que des revues comme *Études françaises* consacrent des numéros à l'analyse des enjeux et des formes figuratives du corps[22].

Cet infléchissement du statut du personnage a conduit Roland Barthes à énoncer dans l'*Introduction à l'analyse structurale des récits* que « narrateur et personnages sont essentiellement des "êtres de papiers"[23] ». Car, à partir des références que nous avons mentionnées précédemment, l'on observe que les personnages subissent des manipulations, jouent des rôles et obéissent à la perspective décrite par l'écrivain dans son récit. On retrouve cette idée dans la thèse de Franck-Bernard Mvé sur *La symbolique du corps dans l'œuvre romanesque d'Olympe Bhêly-Quenum*, où « le corps renvoie au jeu d'une identité qui a la forme de l'individualité et du moi, mais [où] la littérature double et prolonge l'expérience du corps[24] ». Sony Labou Tansi l'a représenté dans ses fictions. En démultipliant le personnage du Guide providentiel et celui de Chaïdana, l'auteur de *La Vie et demie* prolonge l'expérience de la dictature à travers le renouvellement des corps des protagonistes et des antagonistes engagés dans le récit. Ce qui semble suggérer l'idée que les corps de la lignée des Guides providentiels et ceux des multiples Chaïdana incarnent les attributs des mêmes valeurs héritées de leurs ascendants[25].

Dans certaines fictions, les caractéristiques corporelles servent à la compréhension des problématiques socioculturelles ou historiques et ne renvoient à la corporéité du « personnage-personne[26] » qu'à travers les détails descriptifs qui dévoilent les situations et les éléments liés à l'environnement de production[27]. Salomon Ramcy aborde quant à lui la représentation du

---

traditionnelles africaines, alors que d'autres y trouvent un « objet » incarnant les interactions entre genre, sexualité, race, classe sociale et domination culturelle. On retrouve cette perspective dans d'autres essais tels que celui de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas et Christelle Taraud, *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020.

[21] Norbert Le Guérinel, « Note sur la place du corps dans les cultures africaines », *Journal des Africanistes*, 50, 1, (1980), p. 113-119.

[22] Isaac Bazié (dir.), « Le corps dans les littératures francophones », *Études françaises*, 41, 2 (2005), p. 9-24.

[23] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8 (1966), p. 1-27, p. 25.

[24] Franck-Bernard Mvé, *La symbolique du corps dans l'œuvre romanesque de Bhêly-Quenum*, 2009, Nancy, Thèse soutenu à Université de Nancy 2 en 2009. Le développement de son projet de recherche comporte une petite incompréhension entre son hypothèse et plusieurs autres points, notamment à partir de la deuxième et troisième parties qui proposent une analyse des valeurs culturelles à travers la condition et la forme du corps du personnage.

[25] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 74-75.

[26] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *art. cit.*, p. 25.

[27] Le roman d'Ahmadou Kourouma *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Paris, Seuil, 1998) présente bien cette situation, notamment avec les comparaisons entre le protagoniste Koyaga et le personnage historique Gnassingbé Eyadema (voir Didier Taba Odounga, « La représentation de l'Afrique dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* », Jean-Fernand Bédia et Jean-Francis Ekoungoun (dir.), *Ahmadou Kourouma : mémoire vivante de la géopolitique en Afrique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 131-143).

corps au cœur des écritures de la violence dans les romans africains[28] en précisant que le corps du personnage est au cœur même des écritures de la violence représentées dans le roman africain francophone. Ce dernier s'inscrit dans une lecture thématique autour de la violence. C'est ainsi que, dans les ouvrages qu'il exploite, les scènes de violence renvoient aux descriptions des corps suppliciés et défigurés des personnages. Les expressions souvent utilisées dans ses romans par Sony Labou Tansi, telles que « chair », « loque », « viandé », suggèrent l'idée que ces corps grotesques et « absurdes[29] » n'agissent que sous « le statut sémiologique du personnage », selon la distinction opérée par Philippe Hamon :

> En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage)[30].

Dans cette perspective, le corps qui est souvent convoqué dans une partie des études littéraires africaines est le « corps romanesque », comme le disait le critique littéraire Roger Kempf dans un essai pionnier[31], qui n'est présent que dans le récit et dont les actions, elles aussi imaginées, engagent le personnage dans des situations sociales. Dans certains cas, les valeurs attribuées au personnage sont associées à la quête d'un héros visant à mettre fin à la terreur d'un dictateur. C'est pourquoi Xavier Garnier affirme que « les personnages de romans [africains] sont moins des représentations d'individus, que des "principes d'individuation" en actes[32] ». Dans cette perspective, le corps se présente comme un symbole représentant toute une société qui lutte pour son autonomie[33].

---

[28] Salomon Ramcy N. Kabuya, *Les nouvelles écritures de violence en littérature africaine francophone. Les enjeux d'une mutation depuis 1980*, Metz, Université de Lorraine, thèse de doctorat, 2014.

[29] Eugène Nshimiyimana, « Le corps mythique de Sony Labou Tansi : figuration et "mnémotopie" », *in Études françaises*, *op. cit*., p. 87-97.

[30] Phillipe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, (mai 1972), p. 86-110, p. 96.

[31] Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

[32] Xavier Garnier, « Personnage et principe d'individuation dans le roman africain », Emmanuel Lozerand (dir.), *Drôles d'individus. De la singularité individuelle dans le Reste-du-monde*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 389-400.

[33] Selon Lydie Moudileno, « [l]a représentation du corps dans les années quatre-vingt déplace la dualité colonisé / colonisateur pour mettre en scène, à travers des métaphores nouvelles, une lutte physique entre deux corps africains : celui, obscène et ubuesque, du corps autocratique, et celui, martyrisé et rebelle, du corps populaire dont le héros se fait l'incarnation. Entre le corps de l'autocrate qui dit la démesure et le démembrement de l'humain, et le corps du héros qui réaffirme l'humain par une corporéité à laquelle la fiction redonne totalité et dignité, s'annonce une des problématiques cruciales du début des années quatre-vingt, à savoir le conflit entre les forces de la négation de l'humain et les tentatives de re-membrement du

Pour fictif qu'il soit, le corps interprété dans les récits africains recèle une dimension de lutte sociale et politique liée à la critique des conditions de vie dans lesquelles baigne son auteur[34]. C'est pourquoi la plupart des études qui impliquent l'inscription de l'écrivain africain dans son texte sont liées aux analyses biographiques soutenues par des écritures de soi, des récits de vie, des témoignages ou toutes les autres catégories scripturales qui alimentent les hypothèses de certaines thèses et les publications de certains spécialistes[35]. C'est à ce titre que des chercheurs tels Peter Ndemby Mamfoumby s'intéressent à l'ombre de l'écrivain pour étudier les caractéristiques de certains récits à partir de la théorie du double dans les textes littéraires[36].

Ces études qui incluent le traitement de la socialité des écrivains africains et leurs conduites à partir de leurs productions[37] sont essentielles à la connaissance des espaces littéraires africains, de l'histoire de la littérature et de « la représentativité sociale[38] ». Dans la même veine, on peut ranger les productions critiques consacrées à l'écrivain africain en situation d'exil[39], ou encore celles dédiées aux questions idéologiques que soulève sa position au sein des dynamiques actuelles des littératures africaines[40] et bien d'autres encore qui traitent de la présence des écrivains africains dans le champ mondial[41].

---

corps social en souffrance » (Lydie Moudileno, *Littérature africaine francophone des années 1980 et 1990*, Dakar, Codesria, 2019, p. 8).

[34] Nocky Djedanoum, « L'étonnante résistance de la littérature africaine », *Africultures*, 2, 59 (2004), p. 12-20, p. 14.

[35] Martine Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie. Actes du colloque de Bordeaux (21,22 et 23 mai 1994)*, Paris, C.E.L.F.A. / L'Harmattan, 1996 ; Susanne Gehrmann, « La traversée du moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'Université de Moncton*, 37, 1 (2006), p. 67-92, p. 68 ; Yannick Martial Ndong Ndong, *Les écritures africaines de soi (1950-2010). Du postcolonial au postracial ?*, 2014, Strasbourg, Université de Strasbourg, thèse de doctorat, 2014.

[36] Peter Ndemby Mamfoumby, *Le roman et son ombre. Étude et caractérisation du récit chez Henry Bauchau et Nancy Huston. Essai sur la théorie du double dans les textes littéraires*, Paris, Éditions Bergame, 2017.

[37] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : Prétextes – Contexte – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 382.

[38] Justin Bisanswa, « Dialectique de la figuration. Ken Bugul au miroir de son œuvre », *Présence Francophone*, 91 (2018) [dossier « Les figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain »], p. 111-135, p. 113.

[39] Xavier Garnier, « Intellectuels africains en exil à Paris : un paradoxe colonial », Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren, *Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, 2016 [2012], p. 138-158.

[40] Guillaume Bridet, Virginie Brinker, Sarah Burnautski et Xavier Garnier, *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018.

[41] Nadège Veldwachter, *Littérature francophone et mondialisation*, Paris, Karthala, 2012. Les études littéraires francophones de ces dernières décennies sont marquées par une abondante production critique et analytique autour de la figure auctoriale de l'écrivain africain. Cet engouement s'explique notamment par les dynamiques culturelles de la mondialisation et de la déterritorialisation littéraire incarnées par les interactions au sein des espaces littéraires. Ces études se focalisent soit sur le rapport entre l'écrivain et le texte à travers l'inscription des éléments liés aux circonstances de production, soit sur la relation entre le texte et le contexte en analysant l'inscription des éléments sociohistoriques et culturels liés à l'environnement de l'écrivain.

Ce bilan des recherches pourrait laisser penser que le sujet du corps est à peu près épuisé, ce que cette thèse permet de nuancer. S'il demeure important au sein des études littéraires africaines, l'intérêt spécifique porté au corps de l'écrivain en tant qu'opérateur scriptural[42] et vecteur de signification est réduit. Les études existantes sont toujours moins réticentes à l'égard de la réalité sociale de l'écrivain, mais elles ne formulent aucune hypothèse précise sur sa socialisation (*a fortiori* littéraire) en tant que corps. Cette recherche se distingue ainsi par la place qu'occupe la corporéité de l'écrivain : au-delà de la dimension biologique que Francis Berthelot a tenu à mettre en évidence contre les approches sémiologisantes – « non point le corps idéal d'un personnage considéré en tant qu'être sémantique, mais le corps qui mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire[43] » –, notre approche entend dépasser le dualisme corps / esprit en tenant compte du caractère indissociablement biologique et symbolique de l'être humain marqué par l'incorporation. Autrement dit, l'étude du corps assailli par la violence que nous proposons invite à faire converger les rapports entre l'auteur et la société (littéraire) dans laquelle il évolue, d'une part, et les rapports entre l'écrivain et l'œuvre dans laquelle sont inscrites les marques de sa corporéité, d'autre part, autour de son corps comme dispositif incorporant. Il s'agit donc de deux aspects d'un même corps : le corps social et le corps littéraire d'un individu reconnu comme écrivain, dont le discours transpose ses diverses expériences, notamment d'écriture, au prisme de son corps littérarisé.

Méthodologie : approfondissement

Des études telles que *Les cinq sens littéraires*[44] montrent que l'écriture a partie liée avec la sensorialité de l'écrivain. Écrire est un acte aussi symbolique que physique exécuté par la main dont le mouvement dessine des lettres et des mots sur la feuille de papier ou qui enfonce des touches du clavier d'ordinateur. Pendant que la main s'exécute, les yeux surveillent « les images textuelles » qui prennent forme sur l'espace de cristallisation de l'écriture en vue de constituer un discours. Cela rejoint le postulat d'Andrea Oberhuber selon lequel il ne peut y avoir de texte sans corps, car,

---

[42] Paul Dirkx (dir.), *Les cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, Nancy, Presses Universitaire de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2017.
[43] Francis Berthelot, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre, 1997, p. 9.
[44] Paul Dirkx (dir.), *Les cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, *op. cit.*

> pleinement investi dans l'acte d'écrire, le corps se fait medium entre l'idée et sa mise en forme verbale. Créer un réseau de mots et d'images textuelles est, certes, le résultat d'une activité intellectuelle, parfois sentimentale (dans le sens plein du terme), mais il faut que les êtres fictifs prennent forme, s'incarnent sur la page ou sur tout autre support médiatique[45].

Autrement dit, le discours littéraire, avec ses personnages, ses traits stylistiques, etc., existent grâce à un individu qui investit sa sensorialité dans leur création. En accomplissant l'acte d'écrire comme une pratique professionnelle, au sens où « écrire » est synonyme de « travail » chez Barthes[46], chaque texte produit par un corps intègre dès lors les caractéristiques de ce corps[47]. Dès lors, la corporéité de celui qui écrit peut être appréhendée à travers les significations interactives, c'est-à-dire à travers les relations que ce corps entretient avec d'autres corps ou avec des objets de son environnement. C'est de la maîtrise de ces interactions sociales que David Le Breton déduit que « le corps est un vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit » la relation du sujet au monde[48]. Dans cette même logique interactive, Andrea Oberhuber considère le corps de l'écrivain comme « un espace perméable par lequel le sujet entre en résonnance avec l'en-dehors[49] ».

Mais, plus qu'un vecteur de sens ou de résonance, le corps se caractérise par une perméabilité qui fonde un travail incessant d'incorporation. Celui-ci fait qu'il « incarne la jonction entre la socialité et le produit littéraire fini[50] », en même temps que le texte porte les traces de cette pénétration du monde. Aussi le corps se distingue-t-il trois fois par l'incarnation des logiques sociohistoriques :

---

[45] Andrea Oberhuber, « Dans le corps du texte », *Tangence*, « Polygraphie du corps dans le roman contemporain », 103 (2013), https://doi.org/10.7202/1024968ar.

[46] Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 147-154. En 1966, Barthes avait poursuivi son analyse en rattachant cette fois « Écrire, verbe intransitif » au sujet de la transitivité de la linguistique, au langage, à la temporalité, à la personne, à la diathèse et à l'instance du discours (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 21-32).

[47] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », Isaac Bazié (dir.), « Le corps dans les littératures francophones », *Études françaises*, 41, 2 (2005), p. 9-24.

[48] David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1992, p. 3.

[49] Andrea Oberhuber, « Dans le corps du texte », *Tangence*, *art. cit.*

[50] Paul Dirkx, « Corpus et corps de l'écrivain », *Sociologie de l'Art*, 19, *op. cit*, p. 8.

> Une première fois en tant que corps inscrit dans un corps social, une deuxième fois comme le creuset des processus de socialisation et, enfin, en tant que corps écrivant pris dans des logiques littéraires qui lui préexistent, le dépassent et tout à la fois l'habitent jusqu'à l'amener à se travestir par fiction interposée, à se nier, à s'effacer, etc.[51].

Ces logiques s'expriment ainsi à travers l'incorporation des réalités sociohistoriques et des pratiques socioculturelles propres à l'environnement de socialisation, qui peuvent ou non se cristalliser en valeurs en tant que facteurs d'identification[52]. Ce sont ces dimensions socioculturelles inscrites dans le corps qui sont à l'origine de « la construction sociale du corps », « modelé selon l'habitus culturel » du milieu dans lequel ce dernier enracine l'évidence de ses rapports au monde[53]. Pour ce qui est de la littérature, le corps de l'écrivain se distingue par son habituation aux logiques « littéraires », en deux temps :

> Par « corps de l'écrivain », on entend tout corps qui s'est suffisamment approprié l'écriture littéraire au gré d'un processus de socialisation littéraire (« littérarisation primaire ») pour pouvoir investir ces compétences en les ajustant à cet univers de logiques scripturales, esthétiques, éthiques et éditoriales qu'on a coutume d'appeler « littérature » (« littérarisation secondaire »)[54].

À partir de ce qui précède, notre thèse propose de contribuer à l'analyse de la corporéité de l'écrivain comme opérateur de l'écriture à travers la question de la violence. En articulant les pratiques du corps de l'écrivain au phénomène de la violence et à ses effets sur les corps fictionnels, cette étude envisage de prendre en compte ce corps, à la fois objet, enjeu et « produit de la socialisation[55] », comme un élément essentiel qui permet de mieux appréhender sa production littéraire.

En tant que membre du corps social évoluant au sein des environnements impactés par des crises violentes, l'inscription de la violence dans l'œuvre, surtout de la violence faite au corps de l'écrivain, génère des formes et des significations différentes de celles qui sont liées à la représentation d'autres corps violentés, notamment des corps des personnages. Comme

---

[51] *Ibid*, p. 11.
[52] Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2002, p. 144.
[53] David Le Breton, « Préface : Au sources de la sociologie du corps », Marcel Mauss, *Les techniques du corps suivi de L'expression obligatoire des sentiments et de Effets physiques chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité, préface de David Le Breton*, Paris, Éditions Payot, 2021, p. 6-23, p. 18.
[54] Paul Dirkx, *Le corps de l'écrivain. I : Le corps en amont*, *op. cit.*, p. 9-10.
[55] Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, *op. cit.*, p. 18.

l'affirme Suzanne Ferrières-Pestureau à propos des peintures de Francis Bacon, la mise en œuvre des corps violentés résulte de la figuration de la violence infligée au corps de l'artiste. Cette violence traduit « le regard que l'homme porte sur lui-même et sur la société au sein du contexte historique, idéologique et juridique auquel il appartient[56] ». Cette excorporation des effets de la violence soutient l'idée que l'écrivain africain est « un corps vivant, en sa force et en sa matérialité, tout comme dans la puissance de sa présence au réel et son rapport douloureux au monde[57] ».

C'est en raison de cette incorporation et de l'appréhension de sa propre corporéité au sein d'un système social et notamment littéraire que la description de certains personnages ou l'évocation de certaines situations et cadres sociaux recourent, de manière complexe, à la réalité de l'écrivain[58]. Il s'agira de garder à l'esprit que la plupart des violences résultent d'affrontements ou de relations conflictuelles entre les corps individuels et les corps sociaux[59], et que, participant de ces deux phénomènes, le corps de l'écrivain agit comme un catalyseur – un « créateur » qui s'appuie sur les compétences et les possibilités inscrites dans un système sociosémiotique littéraire, en l'occurrence le champ littéraire mondial en langue française[60]. Ce corps est façonné par son environnement social en général et par les contraintes et les logiques du champ littéraire « français » en particulier, qui le transcendent et peuvent le métamorphoser au moyen de l'invention littéraire.

Au regard de tout ce qui précède, notre étude relève en bonne part de la corpopoétique, méthode interdisciplinaire combinant la sociohistoire de la littérature, la sociopoétique et la sociologie du corps (de l'écrivain) pour étudier les textes littéraires[61]. La corpopoétique propose une analyse du faire (*poïèsis*, en grec) scriptural qui prenne en considération le prisme de l'écrivain (cf. *supra*) dans sa corporéité symbolique et somatique, c'est-à-dire dans ses capacités d'incorporation et d'excorporation des structures sociales qui font de l'écrivain l'intermédiaire humain entre la société, d'abord littéraire, et le texte. Ainsi, la prise en compte de la corporéité

---

[56] Suzanne Ferrières-Pestureau, *La violence à l'œuvre. Figures de la violence dans la peinture de la fin du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, 2018, p. 17.
[57] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, coll. Les Afriques, 2000, p. 39.
[58] Cf. Alain Vaillant, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne », Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'auteur*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 37-49, p. 43.
[59] Michel Maffesoli, *Essai sur la violence*, Paris, CNRS Éditions, coll. Biblis, Paris, 2004, p. XII.
[60] Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit*. et Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. Points. 2008 [1999].
[61] Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit*., Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, Sociologie de la littérature à l'âge classique, op. cit*. et Paul Dirkx, *Le corps de l'écrivain. Écritures et antinomie dans les littératures de langue française (1940-2000)* (livre à paraître chez Peter Lang en 2024).

de l'écrivain conditionnera dans les chapitres qui suivent l'étude d'ordre sociopoétique de notre corpus présenté plus loin. Ajoutons que, selon l'historien de l'art Paul Ardenne,

> « Corpopoétique ». Ce néologisme unit deux termes, « corps » et « poétique ». Sans ambition doctrinale, il fusionne l'un et l'autre de ces termes dans une perspective de recherche. Simple discipline intellectuelle, la « corpopoétique » a cette vocation : penser la co-action de ces deux comportements invariants de la vie humaine, d'une part, la représentation obstinée, par l'homme, de son propre corps ou de celui d'autrui ; d'autre part, l'attribution d'une signification supérieure à cet acte de représentation du corps ainsi qu'à la figure qui s'y rattache. La « corpopoétique » traite du corps humain envisagé comme réalité (le corps en soi), comme figure (le corps et son image), comme élaboration (le corps en soi et en image comme représentation incarnée et vécue). En l'occurrence, le terme « poétique » – le nom - doit être compris selon son sens premier, hellénique, de « création ». Si le corps existe, il existe d'être sans cesse formulé, créé, recréé au rythme des gestes, des actes, des pensées et des représentations qui qualifient toute forme de vie non végétative[62].

Nous partageons cette conception, mais il convient de préciser que l'approche suivie ici ajoute à ce corps sa dimension incorporante, laquelle fonde la présence dans ce corps de l'immatériel (« pensées », « représentations » et, chose essentielle, langage) ainsi que le fait « d'être sans cesse formulé, créé, recréé au rythme des gestes, des actes, des pensées et des représentations », en un mot le fait d'être sans cesse excorporé. Dans une telle perspective, l'examen sera attentif, d'une part, à ce que le corps de l'écrivain a intériorisé au gré de ses expériences de familiarisation avec son monde et spécialement avec « le littéraire[63] », et, d'autre part, aux mouvements de ce corps, à ses gestes, à ses pratiques et à ses interactions avec d'autres corps (d'écrivain). Les expériences qui constituent la vie quotidienne de l'écrivain francophone d'Afrique centrale, qu'elles soient anodines ou significatives, impliquent toujours une intériorisation susceptible, par hypothèse, d'avoir une incidence sur ses pratiques scripturales. Cela se conçoit bien dans le cas des expériences de violence, *a fortiori* celles subies directement par le corps de l'écrivain (comme on verra surtout à partir du chapitre 2). Ainsi, cette perspective nous permet de voir que le lien entre le corps de l'écrivain et le texte peut être observé à partir de tout ce qui, dans ce dernier, touche au corps, à commencer par le lexique

---

[62] Paul Ardenne, *Corpopoétique tome 1. Regarder la victime comme soi-même*, Bruxelles, Édition Le Bord de l'eau, coll. Essai, 2011, p. 7-8.

[63] Cf. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

corporel ainsi que les liens entre les structures incorporées par l'écrivain et les structures du texte[64].

Choix du corpus

Au sein des études africaines, il est rare de découvrir une analyse traitant de l'Afrique subsaharienne à partir de la « chose humaine et du mouvement de la pensée[65] » qui ne soit marquée par l'évocation du chaos, de l'entropie ou de polémiques entachées de violence. Ainsi, la plupart des romans des écrivains africains sont perçus comme des œuvres fondamentalement marquées par les traumatismes de la violence coloniale et postcoloniale, dont plusieurs pays ne sont pas encore sortis. En dépit de l'évolution aussi bien sociopolitique que littéraire du continent, en dépit de l'émergence de nouvelles figures littéraires et d'un certain nombre de ruptures esthétiques qui différencient les générations d'auteurs successives[66], on constate que les romans africains demeurent des espaces de transposition des effets de la violence sous toutes ses formes, rapports de force conflictuels, mises en péril des identités culturelles, etc.

On émet l'hypothèse que cette permanence pourrait être liée au fait que les écrivains africains sont nés – ont pris corps – et ont été socialisés (jusqu'à un certain âge du moins) dans des sociétés particulièrement sujettes aux agitations et aux instabilités génératrices de violences, voire ont eux-mêmes côtoyé les conflits et les catastrophes de tout genre. Peut-être cette étude sur le traitement littéraire du corps violenté en rapport avec le corps de l'écrivain contribuera-t-elle à repérer une évolution dans l'écriture du roman francophone d'Afrique centrale. En tout cas, quatre corps d'écrivains et quatre de leurs romans publiés entre 2000 et 2010 seront au centre de notre étude. Tout d'abord, les corps eux-mêmes, entendus, on l'a dit, comme des entités sensorielles et langagières qui, situées à telle position de leurs trajectoires dans le champ littéraire international en langue française, informent les textes. Nous verrons apparaître des éléments de réponse aux questions suivantes : qu'est-ce qui caractérise ces écrivains des autres figures « intellectuelles » ? Depuis quel espace social et littéraire produisent-ils ? Sur quoi se fonde l'intérêt de ces écrivains pour une thématique aussi apparemment éculée que celle de la violence ? Que révèle-t-elle par rapport à la corporéité des écrivains eux-mêmes ?

---

[64] Paul Dirkx, *Le corps de l'écrivain. Écritures et antinomie dans les littératures de langue française (1940-2000), op. cit.*

[65] Joël Janiaud, « Les hommes et les choses. De Simone Weil à elle-même en passant par Levinas », *Archives de Philosophie*, 4, 72 (2009), p. 607-626, p. 608.

[66] Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Comment leur corps, en tant que producteur mais aussi récepteur de discours, peut-il affecter leur créativité ? Quelles stratégies utilisent ces écrivains pour exister dans leur espace littéraire local et comment procèdent-ils pour être reconnus dans le champ mondial de langue française[67] ? Enfin, comment ces corps en tant que corps permettent-ils de mieux comprendre les formes que les textes ont prises parmi une gamme étendue de possibles ?

Pour aborder une pluralité de formes de violence et de modalités d'écriture de ces formes, nous avons choisi quatre écrivains de quatre pays différents, mais tous situés dans l'Afrique centrale francophone, qui est réputé en compter sept[68]. Un aspect important de notre enquête consiste à nous intéresser aux écrivains francophones originaires d'Afrique centrale dont les positions, les statuts et les audiences se distinguent au sein du champ littéraire de la langue française. Il s'agit de deux écrivains reconnus à l'échelle mondiale : le Franco-Congolais Alain Mabanckou (né en 1966 à Pointe-Noire) et la Franco-Camerounaise Léonora Miano (née en 1973 à Douala), qui évoluent principalement dans le champ littéraire hexagonal ; de Mukala Kadima-Nzuji (né en 1947 à Mobaye), reconnu, surtout sur les rives du fleuve Congo mais aussi au-delà, pour ses productions dans le champ critique africain de langue française ; enfin, Maurice Mouckagni Mouckagni (né en 1958 à Moutassou) qui, vivant au Gabon, apparaît comme la figure inconnue de notre corpus, ne disposant que d'un capital littéraire réduit. Les deux premiers auteurs bénéficient d'une importante audience, que ce soit au niveau éditorial, médiatique ou universitaire, et leur travail est étudié, critiqué et reconnu par des pairs et des experts dans différents domaines. Par rapport aux deux autres, qui résident sur le continent et ne bénéficient que d'une légitimité toute relative, Mabanckou et Miano apparaissent comme des figures majeures ayant réussi à s'imposer auprès des institutions et des instances de légitimation qui participent à *La République mondiale des lettres*[69]. Au-delà de tous ces aspects,

---

[67] Cette question suggère une idée essentielle : le champ mondial de langue française n'est pas un champ dans les différents pays pris séparément, car le nomos littéraire « écrire » n'y est pas assez universalisé, assez répandu comme l'évidence centrale du jeu, du fait d'une société qui fragilise ce genre de nomos. Plus précisément, à cause des logiques structurelles liées à leur fonctionnement institutionnel, il n'y a pas de champ littéraire gabonais, kino-congolais, camerounais, etc, mais il y a du champ littéraire au Gabon, au Congo-Kinshasa, etc.. Nous reviendrons plus en détail sur cette question dans la dernière partie de notre thèse, notamment « L'étude comparative des quatre romans du corpus ».

[68] Les sept pays francophones qui composent l'Afrique centrale sont : Le Cameroun (anglais et français), le Congo-Brazzaville (français), le Gabon (français), la Guinée Équatoriale (espagnol, français et portugais), la République centrafricaine (français et sango), le Congo-Kinshasa (français et linguala) et le Tchad (français et arabe).

[69] Pascale Casanova, *La Républiques mondiale des lettres*, *op. cit*. Nous prenons en compte le fait qu'Alain Mabanckou et Léonora Miano sont deux écrivains d'origine africaine de la même génération qui ont réussi à s'imposer sur la scène littéraire hexagonale. Leurs œuvres sont parmi les plus traduites et les plus récompensées. Les deux écrivains vivent entre plusieurs pays et sont considérés comme des figures importantes dans le champ franco-français. Leur légitimité dans le champ de la francophonie mondiale leur confère une forte considération au sein des lettres africaines.

nous tenons à préciser que la constitution de notre corpus s'est faite au gré de nombreuses lectures (dont l'étude se fait l'écho) sensibles à la diversité des écritures des corps violentés.

Ces quatre corps d'écrivain ont des trajectoires bien différentes, aussi bien en matière de littérarisation que quant à leur légitimité dans les différents espaces littéraires nationaux. Ils représentent deux générations : les deux auteurs qui vivent sur le continent sont nés avant les indépendances de leur pays, alors que les deux autres sont nés après les indépendances et sont naturalisés Français. Cet écart générationnel a également motivé le choix du corpus, en ce qu'il implique des dissimilitudes au niveau des expériences personnelles et collectives, à commencer par l'expérience de la violence. Voici les quatre titres : *Le Cri du crime* de Maurice Mouckagni Mouckagni, *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji, *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou et *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano[70].

Ces œuvres montrent chacune un intérêt particulier pour l'écriture de la violence, tant par la fictionalisation d'environnements sociohistoriques existants que par les descriptions de nombreux corps violentés et la place qu'elles occupent dans le récit. Les corps abîmés ou détruits impliquent les crimes de corps sociaux liés à l'État (politiques, police, armée, etc.), en opposition à celui-ci (milices, etc.), échappant à son contrôle (organisations criminelles, etc.) ou combinant plusieurs de ces types (les réseaux spécialisés dans les « crimes rituels » s'avéreront ici les plus actifs dans le corpus). De plus, ces récits ont tous, à des degrés divers, une dimension autobiographique (pour ce qui est de la mise en scène de personnages d'intellectuel dans *Le Cri du crime*, *La Chorale des mouches* et *L'Intérieur de la nuit*), voire une dimension réflexive (avec le personnage de l'écrivain Verre Cassé), qui sont particulièrement révélatrices des rapports d'homologie entre les sociétés diégétiques et celles où évoluent les écrivains eux-mêmes.

Comme le roman est le format le plus communément utilisé par ces écrivains, l'étude se concentrera sur ce genre, sans exclure les autres genres et tout en convoquant les prises de position issues le plus souvent de la presse quotidienne et périodique. Publiés au cours de la première décennie de ce siècle, nos quatre romans transposent principalement des évènements sociohistoriques contemporains, dans un style que l'on peut qualifier globalement de réaliste. Les romans de Kadima-Nzuji et Mouckagni Mouckagni se font l'écho des événements qui ont suivi l'échec des conférences nationales qui se sont tenues dans la plupart des pays francophones d'Afrique centrale à partir de 1990. Les répressions militaires, les enlèvements

[70] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, Paris, PubliBook, 2009, 149 p ; Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003, 285 p ; Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005, 256 p ; Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005, 208 p.

de citoyens en pleine rue orchestrés par les forces de l'ordre, les « découvertes macabres » de corps mutilés, etc., sont au centre de ces récits. On retrouve des épisodes similaires chez Léonora Miano, notamment à travers la prise d'otage de tout un village par des milices venues de la capitale après le chaos engendré par l'échec du projet démocratique. Le roman d'Alain Mabanckou ne fait aucune référence directe à l'histoire africaine, mais se distingue par sa capacité à mettre en exergue les répercussions de la violence sociale et politique sur une catégorie d'individus qui, crasseux et délabrés par l'alcool consommé autour d'un débit de boissons, représentent une partie non négligeable, peut-être majoritaire, de la population.

D'un roman à l'autre, on observe une tendance persistante des quatre écrivains à se concentrer sur les dimensions corporelles, aussi charnelles que subjectives, des personnages, pour la plupart pris dans l'engrenage de la violence armée ou sociale. Nous tenterons de montrer en quoi ces dispositifs narratifs sont liés au corps de l'écrivain et présentent les marques, plus ou moins souterraines, de son expérience sociale et littéraire. Par ailleurs, en nous appuyant sur d'autres travaux – relativement nombreux, on l'a vu – portant sur la violence et / ou le corps dans les littératures d'Afrique subsaharienne ainsi que sur nos propres lectures, nous ne manquerons pas de nous référer aux productions d'autres écrivains, actifs depuis les années 1970 jusqu'à nos jours, afin de renforcer notre démonstration.

Plan

Notre travail est organisé comme suit. Dans le premier chapitre, nous ferons une présentation de l'histoire géopolitique des quatre pays concernés, Gabon, les deux Congos et le Cameroun. Il s'agira principalement de cerner comment la violence s'y est établie à une échelle le plus souvent nationale, non sans lien avec le passé colonial. Le présent violent de cette région de l'Afrique est lié à la situation postcoloniale de tout le continent : y résonnent tout à la fois les luttes anticoloniales, l'oppression des dictatures et l'émergence des régimes autoritaires post-conférences nationales. Ainsi, issus de ces espaces dominés par des formes diverses de terreur exercées aussi et surtout par le pouvoir politique, les corps des écrivains sont marqués par des réalités socio-historiques imprégnées de violence. Cela signifie que les violences postcoloniales affectent la façon de penser, de sentir et de représenter l'Afrique contemporaine perçue par Achille Mbembe comme un lieu mortifère où tout se rapporte à « la violence et à la mort, convoque la violence et la mort et octroie à l'une et à l'autre une place centrale aussi bien dans les procédures de constitution de la mémoire, les technologies et la pratique quotidienne du pouvoir que dans les récits que l'on fait de soi et dans les structures de

l'imagination[71] ». C'est cette situation de l'Afrique centrale post-coloniale incorporée par les écrivains qui se trouve au cœur de notre corpus et constitue sans doute un trait majeur de la création littéraire contemporaine qui rend dicibles et visibles, essentiellement par la fiction en prose, la destruction des corps, la misère sociale et la dégradation des corps institutionnels, sans oublier la répression contre les écrivains et les artistes qui ne s'inscrivent pas dans l'ordre établi par les régimes autoritaires. Ainsi, c'est en libérant l'écriture de la violence en lien avec celle des corps violentés que cette littérature approfondit son chemin vers l'autonomie, soit l'attachement au nomos « écrire »[72].

Dans les quatre chapitres suivants, nous analyserons la position, c'est-à-dire la situation corporelle de chaque écrivain de notre corpus, en la corrélant aux situations des corps diégétiques. Tout d'abord, nous étudierons la socialisation de Mouckagni Mouckagni, Kadima-Nzuji, Mabanckou et Miano, en nous concentrant sur leur littérarisation primaire et secondaire, avant de voir comment les dimensions sensorielles et langagières de chacun de ces corps d'écrivain se déploient dans l'écriture en tant que prismes déformants du social. La conclusion reviendra sur toutes ces étapes en les résumant. Elle comportera, en guise de bilan une esquisse d'une comparaison de ces corps des écrivains à travers leurs positions, leurs prises de positions et leurs rapports avec les différents champs littéraires et, enfin, la place qu'ils occupent dans l'espace mondial.

---

[71] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. XII.
[72] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 365.

CHAPITRE 1

LES VIOLENCES CORPORELLES DANS L'ESPACE LITTERAIRE D'AFRIQUE CENTRALE

1.1. Violences coloniales et corps colonisés

Dans ce qui suit, nous résumerons comment était traité le corps de l'indigène dans les colonies concernées, pour mieux évaluer dans quelle mesure le comportement des pouvoirs publics dans les sociétés contemporaines d'Afrique centrale renvoie à l'ordre colonial, c'est-à-dire dans quelle mesure les violences qui y ont cours sont tributaires de l'intégration des pratiques occidentales en leur sein.

Dans son discours sur la politique coloniale prononcé le 28 juillet 1885 à la Chambre, Jules Ferry rappelait aux députés et aux fonctionnaires coloniaux les devoirs « des races supérieures » à l'endroit « des races inférieures » : les civiliser[73]. Par civiliser, il entendait christianiser, évangéliser et éduquer, et, plus largement, transformer les modes de vie en imposant aux indigènes la vision du monde et les habitudes des civilisés. À cette idée, Georges Clemenceau fut parmi les premiers à s'opposer. Il rappela que cette théorie du droit, de la justice et des inégalités énoncée par Jules Ferry n'allait féconder aucun équilibre humain en dehors des clivages de la domination et de la violence. Dans son propos du 30 juillet 1885, il déclarait à ses pairs qu'il ne voyait dans le projet de la conquête des peuples dits barbares que « la violence, tous les crimes déchaînés, l'oppression, le sang coulant à flots, le faible opprimé, tyrannisé par le vainqueur[74] ! » Ces deux positions forment comme une matrice des discussions à venir aux deux siècles suivants.

Faisons d'abord un retour en arrière. Au début du XVIIIe siècle, « le discours social[75] » européen a commencé à utiliser le terme « civiliser » pour traduire le processus de transmission de valeurs intellectuelles, artistiques et spirituelles à des peuples vivant dans des conditions dites primitives. Ce terme désignait la transformation des êtres considérés comme dépourvus de toute forme de passion et de faculté intellectuelles. Il pouvait se saisir, comme l'énonçait Jean-Jacques Rousseau, par « le passage de l'état de nature à l'état civil[76] ». Il est indéniable que ce que les philosophes appellent « l'état de nature » est un mythe, mais les différentes perceptions sur l'évolution culturelle et l'institutionnalisation des sociétés considèrent qu'il précède l'entrée en société moderne considérée comme « l'état civil ». Opposé à l'état civil

---

[73] Cf. Archives de l'Assemblée nationale « Jules Ferry (1885) : Les fondements de la politique coloniale (28 juillet 1885) », https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/jules-ferry-28-juillet-1885.

[74] Georges Clemenceau, *La politique coloniale : Clemenceau contre Ferry. Discours prononcés à la chambre des députés en juillet 1885, préface de Jean-Noël Jeanneney*, Paris, Magellan & Cie, 2015, p. 43.

[75] Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, 70 (1988), p. 82-98.

[76] Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Flammarion, 2012 [1762], p. 17.

constitué autour des principes qui définissent l'homme comme un sujet réfléchi et raisonnable, l'état de nature désigne le siège des instincts primitifs, l'état dans lequel l'homme n'est encore qu'un animal. Ainsi, civiliser les indigènes consistait à transformer des êtres sauvages et violents en hommes de raison[77].

C'est au nom de la mission « humanitaire » et « civilisatrice » que les fonctionnaires coloniaux arrivèrent en Afrique centrale – les Belges au Congo-Zaïre, les Allemands, Anglais et Français au Cameroun, les Portugais en Angola, les Espagnols en Guinée-Équatoriale et les Français au Congo-Brazzaville, en Centrafrique et au Gabon. Cette arrivée des occidentaux sur le continent aurait eu pour but de « veiller à la conservation des populations indigènes et à l'amélioration de leurs conditions morales et matérielles d'existence, et à concourir à la suppression de l'esclavage et surtout à la traite des Noirs[78] ». Face aux différentes guerres tribales et à la sauvagerie de certains groupes, les puissances impériales auraient imposé une sorte de pacification au sein des différentes communautés, une pacification qui usa de formes de violence auxquelles certains indigènes opposèrent des résistances.

Nombre d'historiens réfutent cette version des choses. La spécialiste de l'histoire africaine Catherine Coquery-Vidrovitch montre que l'expansion coloniale avait, d'une manière générale, pour projet la soumission et l'exploitation des populations autochtones[79]. L'idée de répandre la civilisation universelle voilait l'intention d'assujettir et de détourner de leurs identités originelles des populations entières. La colonisation recourait à des stratégies de domination et d'exploitation en violant « la religion, la morale, les lois naturelles et tous les droits de la nature humaine[80] ». L'autrice met en évidence les idées de certains penseurs du siècle des Lumières, comme Voltaire qui ne trouvait à l'homme noir aucune culture ni humanité, en dehors de son caractère sauvage et barbare résumé sous la notion du « noir-animal[81] ». Ainsi, la politique coloniale, pour ce qui est de l'Afrique noire, s'est servie de « la

---

[77] Cette analyse est partagée, dans une certaine mesure, par certains intellectuels africains contemporains, tels que l'anthropologue et romancier béninois Paul Hazoumé. Celui-ci suggère, dans son roman *Doguicimi* (Paris, Larose, 1938), que les injustices, la barbarie, l'anthropophagie étaient également au cœur des royaumes africains précoloniaux.

[78] Elikia M'Bokolo, « Afrique centrale : le temps des massacres », Marc Ferro (dir.), *Le livre noir du colonialisme. XVI-XXIe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 433-451.

[79] Catherine Coquery-Vidrovitch, « Le postulat de la supériorité blanche et l'infériorité noire », Marc Ferro (dir.), *Le livre noir du colonialisme. XVI-XXIe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 646-691.

[80] *Ibid.*, p. 661.

[81] Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations. Tome 1*, Paris, Treuttel et Würtz, 1835, p. 6-8. Coquery-Vidrovitch pense que la barbarie a été davantage portée par des colonisateurs qu'elle ne fut exprimée par les indigènes : « C'est le "*civilisé*" qui a révélé sa barbarie en traitant le monde et les hommes qui l'habitent comme des étendues désertiques où l'on pouvait massacrer les peuples, les piller et les asservir.

mission civilisatrice » portée notamment par l'École, les soins de santé et la religion pour assimiler les indigènes aux valeurs occidentales au prétexte de « leur permettre de participer à la fête universelle de la pensée[82] ».

Pour le spécialiste de l'histoire coloniale Jean Martin, la pénétration européenne en Afrique centrale était guidée par des intérêts économiques, la concurrence des intérêts privés et la rivalité internationale[83], plutôt que par une bonté universelle. C'est pourquoi, pour répondre aux mouvements de résistance indigènes, l'administration coloniale réorienta en partie la stratégie de domination vers les missionnaires religieux en vue de civiliser et d'atténuer leurs ardeurs. Dans *L'occidentalisation du monde*, l'économiste Serge Latouche revient sur la philosophie universaliste pour faire remarquer que les conquêtes coloniales ont bouleversé les structures sociales et les modes de vie des peuples colonisés[84]. Il considère, à la suite de Clemenceau, que les conquêtes militaires ont engendré des violences dont les conséquences les plus répandues ont été la soumission et l'exploitation des populations autochtones. Il ajoute que l'arrivée des missionnaires et l'ouverture des écoles dans les colonies ont permis d'établir des relations pacifiques ayant impacté positivement le processus de conquête. Ceci aurait favorisé l'émancipation des populations analphabètes et développé les mentalités pieuses par l'évangélisation, l'éducation et les soins de masse. Dès lors, les fonctionnaires coloniaux se sont servis des missionnaires et de l'Église pour répandre les idées favorables aux conquêtes[85]. Autrement dit, si la mission religieuse coloniale tenait à transformer les habitudes des indigènes

---

Le sauvage, lui, incarne l'état de nature, par opposition à celui de culture » (Catherine Coquery-Vidrovitch, *art. cit.*, p. 660).

[82] *Ibid.*, p. 661-662.

[83] Jean Martin, *Savorgnan de Brazza (1852-1905) : une épopée aux rives du Congo*, Paris, Les Indes savantes, 2006, p. 21.

[84] Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Paris, La Découverte, 2005, p. 14. Selon Bertrand Badie dans *L'État importé. Essai sur l'occidentalisation de l'ordre politique* (Paris, Fayard, coll. L'espace du politique, 1992), la notion d'occidentalisation traduit une démarche consistant à importer les modèles politiques et sociaux occidentaux dans les espaces non occidentaux.

[85] Jacqueline Ravelomanana-Randrianjafinimana décrit ce processus à propos de l'éducation des jeunes filles à Madagascar entre le XVIe et le XXe siècle. Elle se base à la fois sur les préjugés portés sur les femmes noires et le modèle de transformation occidentale par l'éducation de la bonne épouse. L'une des missions à laquelle étaient dévoués les religieux dans les colonies consistait à opérer des transformations morales et sociales en inscrivant les jeunes filles et jeunes garçons dans les pensionnats, les écoles de village ainsi que dans des écoles primaires fondées sur des bases occidentales (*Histoire de l'éducation des jeunes filles malgaches du XVIe siècle au milieu du XXe siècle. Exemple Merina-Madagascar : à la recherche du Bien-être*, Imarivolanitra, Éditions Antso, 1996, p. 12). Selon Franck Laurent, cet ordre de polissage des mœurs par « l'obsession » de transformer les coutumes autochtones des indigènes suivait une démarche de « rationalisation générale du réel » et d'« appréhension globalisante du fait humain sous toutes ses formes » (Franck Laurent, « Penser l'Europe avec l'Histoire. La notion de civilisation européenne sous la Restauration et la monarchie de Juillet », *Romantisme*, 104 (1999), p. 53-68).

et leurs pratiques barbares en leur imposant des savoir-faire et des savoir-être occidentaux jugés moraux et universels, la religion était l'un des moyens utilisés par les autorités coloniales pour « asservir et corrompre les valeurs culturelles, politiques et intellectuelles des sujets colonisés[86] ».

Le terme « civilisation » inclus dans « mission civilisatrice » notamment, était véhiculé par l'ensemble des pasteurs ou prêtres, religieux ou laïcs chargés de propager la foi, les soins de santé, l'éducation et les valeurs humaines aux peuples enclavés. C'est cette perception qu'on retrouve dans la plupart des productions évoquant la période coloniale, ainsi que l'illustre le discours du Père Ortiz dans un roman de l'Équato-Guinéen Donato Ndongo :

> […] nous sommes ici pour civiliser, et civiliser veut dire, littéralement, soigner, éliminer le complexe panique, vous sortir de la psychose tellurique, aussi notre travail exige, vous le comprenez bien, avant tout, que nous pénétrions au cœur même de l'âme indigène, que nous y plongions jusqu'au fin fond, jusqu'aux profondeurs où se forgent, monstrueuses et difformes […] vos idées anarchisantes et vite destructrices[87].

Cependant, dans les sociétés traditionnelles africaines, la transmission et la conservation de certaines valeurs passent par l'initiation. Au cours des cérémonies, les anciens confient des savoirs et les clés des mystères ancestraux aux plus jeunes qui le feront à leur tour le moment venu[88]. Ces cérémonies impliquent certaines violences infligées au corps de l'initié et décriées par les fonctionnaires coloniaux. Aujourd'hui, on peut observer et évaluer « la portée des changements sociaux induits notamment par la colonisation » à travers l'assimilation des sociétés et leur intégration au modèle occidental[89]. Ces changements auraient, du point de vue

---

[86] Dominique Borne et Benoît Falaize, *Religions et colonisation : Afrique – Asie – Océanie – Amériques XVIe-XXe siècle*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2009, p. 113. Traitant de cette forme de violence symbolique, plusieurs écrivains du continent défendent l'idée que l'occidentalisation des consciences africaines par les usages et les savoirs européens diffusés par l'École ont aliéné les Noirs d'une partie de leurs coutumes et identités. Ainsi du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane et de son personnage de la Grande Royale, gardienne des traditions de son peuple : « Moi, Grande Royale, je n'aime pas l'école étrangère. Je la déteste. […] L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin » (Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, coll. 10 / 18, 1961, p. 56).

[87] Donato Ndongo, *Les Ténèbres de ta mémoire*, Paris, Gallimard, 2004, p. 127.

[88] C'est d'ailleurs ce que montre l'ethnologue Marcel Griaule dans son œuvre *Les flambeurs d'hommes*, Paris, Berg International, coll. Territoire de l'autre, 1991. À travers l'approche sociohistorique, le chercheur français s'est intéressé à l'éducation traditionnelle dans « la civilisation éthiopienne » ancienne en questionnant les dynamiques des initiations et les structures explicites de représentation des savoirs.

[89] Frédéric Fruteau de Laclos, « Croyances et connaissance bantoue », *Socio-anthropologie*, 36, 2017, p. 96.

interculturel, « favorisé la connaissance de la différence » et permis aux religieux de penser et d'orienter l'éducation sous la forme d'« une action à la fois sociale, politique et culturelle[90] ». Pour imposer cette morale et assimiler les sujets, le travail des agents religieux et administratifs impliquait une violence aussi bien symbolique que physique.

1.2. Décolonisation et reproduction de schèmes incorporés

La décolonisation présageait l'avènement d'un nouvel homme sur la scène de l'histoire, une transformation positive de l'ex-colonisé œuvrant pour le bien-être des siens et le développement de sa terre natale. Dès 1960, certains commentateurs envisageaient la période post-coloniale comme la voie de l'émancipation, du progrès et du développement des nouveaux États subsahariens. Mais ces « années de promesses et d'optimisme » se sont avérées plutôt celles « de tensions, d'ambiguïtés et de complexités, années porteuses de conflits à venir[91] ». L'effervescence des célébrations a laissé place à la désillusion. Tout donne à penser que la socialisation incluant une familiarisation avec les pratiques du colonisateur et l'incorporation des valeurs et des habitudes de l'administration coloniale ont perpétué la violence. Comme le montrent Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron dans *La reproduction* pour le système scolaire français, il s'agit d'une reprise partielle de systèmes de moyens nécessaires à l'imposition de l'arbitraire et de ses instruments de violence symbolique et d'affirmation ou de dissimulation de cette violence[92]. Dans le premier chapitre des *Damnés de la terre*[93], Frantz Fanon fait un constat analogue en dressant le rapport entre le colonisé et l'animal ainsi que le considérait le colonisateur. Il ajoute que c'est à vouloir se comporter comme le colon, à vouloir prendre sa place à tout prix, que le colonisé s'est coupé de sa « civilisation primitive » ou de son monde pour s'approprier ou incorporer les valeurs et les réflexes du sujet occidental. C'est aussi ce que soutient le sociologue tunisien Albert Memmi dans le *Portrait du décolonisé arabo-musulman et quelques autres*, dans lequel la figure de l'ex-colonisé incarne

---

[90] Michel Wieviorka, *La différence*, Paris, Baland, coll. Voix et regards, 2001 ; cité par Valentina Crispi, « L'interculturalité », *Le Télémaque*, 47 (2015), p. 17-30.
[91] Odile Goerg, Jean-Luc Martineau et Didier Nativel, « Introduction générale », Odile Goerg, Jean-Luc Martineau et Didier Nativel (dir.), *Les Indépendances en Afrique. L'événement et ses mémoires, 1957/1960-2010*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 13-29, p. 13.
[92] Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1970.
[93] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 1961.

l'incohérence et la barbarie auxquelles sont liées la pauvreté, la corruption, la tyrannie et la mort qui font l'actualité dans les anciennes colonies[94].

Or, cette assimilation trouverait son explication dans la gestion fondamentalement conservatrice des structures politiques, militaires, économiques et même culturelles par les pouvoirs africains post-coloniaux. À propos des anciens États d'Afrique-Équatoriale Française[95], Achille Mbembe démontre que « la décolonisation ne fut qu'un fantasme sans épaisseur ». Leur situation post-coloniale se résume par « la destruction tantôt patiente et en sous-main, tantôt chaotique, de la forme État et des institutions héritées de la colonisation[96]. » Au sein des différents espaces, toutes les structures sociales sont secouées par des violences et occasionnent des coûts humains très élevés. Le futur envisagé par la volonté de construire se heurte à la succession des drames. Dans cette configuration, « destruction et réassemblage sont si étroitement liés que, l'un isolé de l'autre, ces processus deviennent incompréhensibles[97] ».

Certaines nations d'Afrique centrale notamment ont la réputation d'être de « mauvais élèves » à l'école de la démocratie occidentale, c'est-à-dire forment « une Afrique inapte à faire siennes les valeurs démocratiques[98] » pourtant héritées de l'administration coloniale. Ceci est observable à travers le cycle des violences multiformes qu'a connu cet espace dès la proclamation des indépendances en 1960 pour toutes les nations concernées. Car, si la « civilisation occidentale » au temps de la colonisation est apparue comme le « lieu du jaillissement de la vie[99] » où s'exprimaient des savoirs et des valeurs de la modernité, les élites arrivées au pouvoir des sociétés décolonisées l'ont souvent transformé en un lieu affecté par la persistance des horreurs tribales ou ethniques.

---

[94] Albert Memmi, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004. Ce texte est précédé par *Le portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur* (Paris, Corrêa, 1957), dans lequel Albert Memmi analyse les liens entre le colonisateur et le colonisé en faisant l'inventaire de la condition de l'opprimé en vue de comprendre les mécanismes sociologiques et anthropologiques ayant transformé les hommes dans les colonies. Ainsi, en revenant sur les relations conflictuelles entre le colonisateur et le colonisé, Memmi montre entre autres qu'à l'intérieur des colonies, le colon ne se sentait pas proche du colonisé et n'était pas prêt à partager son sort, ni même à alléger sa souffrance.

[95] L'Afrique-Équatoriale française (AEF) était un regroupement fédérant quatre colonies françaises d'Afrique centrale : le Gabon, le Moyen-Congo (l'actuel Congo-Brazzaville), l'Oubangui-Chari (aujourd'hui la Centrafrique) et le Tchad. Brazzaville en était la capitale.

[96] Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, coll. Poche, 2013 [2010], p. 12.

[97] *Ibid*., p. 13.

[98] Biléou Sakpane-Gbati, « La démocratie à l'africaine », *Éthique publique*, 12, 1 (2011), https://journals.openedition.org/ethiquepublique/679#citedby.

[99] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. XIII.

Selon Achille Mbembe, l'examen des dispositions des « forces obscurantistes » ayant pris l'Afrique postcoloniale en otage révèle que les conflits et les violences à l'origine des coûts humains et des déséquilibres des charpentes sociales ont plongé les espaces impactés dans « la grande nuit » de la désillusion[100]. La décolonisation était préalablement envisagée et célébrée comme un événement dont la signification sociale et politique essentielle résidait « dans la volonté de communauté[101] », c'est-à-dire la volonté de bâtir des sociétés unifiées afin de préserver la vie au sortir des luttes coloniales. Mais cette volonté s'est très vite transformée en volonté de nuire, en règne sans partage, en intimidations et oppressions de tout genre. À travers ses luttes internes, l'Afrique centrale post-coloniale se démarque ainsi par l'expérience de formes de domination et de soumission que certains spécialistes qualifient de « domination sans hégémonie[102] ». Les systèmes autoritaires et dictatoriaux qui se sont développés après la décolonisation apparaissent comme la conséquence de l'incompétence et de la mauvaise gouvernance des anciens colonisés arrivés à la tête de leurs États. Cependant, de manière peut-être plus fondamentale et à titre d'hypothèse, on peut rapporter cette situation paradoxale en la reliant au passé et en y voyant au moins en partie l'effet de la persistance des structures de domination coloniales incorporées pendant des décennies et en partie reproduites. C'est cette persistance qui expliquerait aussi que la gouvernance violente et ses maux annexes (corruption, éliminations physiques, violences interindividuelles, etc.) caractérisent d'emblée les structures de commandement des nouvelles sociétés centre-africaines, qui n'ont ensuite fait que s'enfoncer dans le chaos. « [L]'un des processus enclenchés au lendemain de la décolonisation aura été la destruction tantôt patiente et en sous-main, tantôt chaotique, de la forme État et des institutions héritées de la décolonisation[103] », écrit Mbembe : peut-être cette destruction s'est-elle en partie « enclenchée » avant la décolonisation et tire-t-elle une partie de son énergie de la période coloniale, dans la mesure où elle est l'œuvre de corps socialisés et formés par l'ancien colonisateur (y compris dans l'Hexagone) et des corps politiques que ceux-ci ont constitués.

---

[100] *Id.*, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 10.
[101] *Ibid..*, p. 10.
[102] Jean-François Bayard, *L'État en Afrique, la politique du ventre*, Paris, Fayard, 2006 [1989].
[103] Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 12.

1.3. La fabrique dictatoriale des violences corporelles

La destruction des corps, la distribution de la mort et le bouleversement de l'ordre social par la tyrannie sont, pour de nombreux chercheurs comme Achille Mbembe, Élikia M'Bokolo ou encore Édouard Glissant, les premières preuves que les post-indépendances ont enfermé certains pays dans un cycle de violences tel qu'ils en sont devenus « invisibles à la modernité des mondes[104] ». En tant que problématisant le progrès social, économique et politique du continent, la désillusion des indépendances a souvent été liée aux échecs des nouvelles gouvernances[105], échecs manifestés par les frustrations des populations et dont les conséquences furent la mise en place de systèmes d'oppression et d'injustices plongeant les pays dans la pauvreté, la misère et le sous-développement.

En Afrique centrale, on a gardé le souvenir de « *L'Indépendance cha-cha* », chanson de l'artiste zaïrois Joseph Kabasele Tshamala dont le rythme frénétique entraînait les corps, alors que les paroles étaient répétées « comme l'hymne officieux du Congo, voire de tous les indépendantistes du continent africain[106] » pour célébrer la souveraineté de leurs pays. Il s'agissait là d'« une situation de liberté et d'optimisme » qui semblait correspondre à la fin de la soumission condensée par la maltraitance des corps et leur exploitation coloniale[107]. Cette célébration euphorique est comme un symbole de l'espoir des populations en leur épanouissement, en leur affirmation humaine et en la liberté de leurs corps[108]. Avec les indépendances, la liberté du corps devenait l'expérience même de l'affranchissement d'un corps noir longtemps soumis aux travaux forcés et à l'esclavage. Mais les violences de toutes sortes ayant succédé à la fin de la guerre froide et à l'avènement des indépendances célébrées comme

---

[104] Édouard Glissant, « Solitaire et solidaire », Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 81.

[105] Dès 1962, dans *L'Afrique noire est mal partie* (Paris, Seuil, 2012 [1962]), René Dumont annonçait le mauvais départ du fonctionnement social, politique et économique des pays de l'Afrique noire. Selon lui, les dirigeants postcoloniaux n'avaient pas de vision pratique et de maturité politique suffisantes pour faire face aux changements et aux exigences que devaient désormais s'imposer leurs États nouvellement indépendants.

[106] Pascal Dayez-Burgeon, « 12. Indépendance cha-cha. Le réveil congolais », Pascal Dayez-Burgeon (dir.), *Les secrets de la Belgique*, Paris, Perrin, 2013, p. 207-222.

[107] Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 2018 [1992], p. 17.

[108] C'est sous cet angle que Cheikh Hamidou Kane représente l'incorporation de l'indépendance : « De ton propre aveu, lorsque tu auras libéré le dernier prolétaire de sa misère, que tu l'auras réinvesti de dignité, tu considéreras que ton œuvre est achevée. Tu dis même que tes outils, devenus inutiles, dépériront, en sorte que rien ne sépare le corps nu de l'homme de la liberté » (Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 154). À l'instar du Sénégalais, d'autres écrivains africains tels que Sony Labou Tansi ont fait du corps un élément important dans la célébration de l'indépendance. On le remarque notamment dans *L'Anté-Peuple* où une remarque est formulée dans ce sens par le curé belge Van der Weldyck : « C'est ça votre Afrique, c'est ça vos indépendances et vos révolutions d'Afrique : tout commence par les jambes » (Sony Labou Tansi, *L'Anté-Peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 65).

« une fête de délivrance universelle[109] », elles plongèrent les populations dans la désillusion. Celles-ci, croyant les dirigeants à la hauteur de leurs attentes, les voyaient très vite se transformer en « népotiques[110] » dictatoriaux. « Il ne peut y avoir deux crocodiles mâles dans un même marigot » : ce proverbe ressassé en Afrique signifie que dans les républiques africaines, il ne saurait y avoir d'autre pouvoir que le pouvoir d'un seul. Cela résonne avec la vision de Montesquieu : « Il résulte de la nature du pouvoir despotique, que l'homme seul qui l'exerce le fasse de même exercer par un seul. Un homme à qui ses cinq sens disent sans cesse qu'il est tout, et que les autres ne sont rien[111]. » En postcolonie africaine, la figure du despote se caractérise de surcroît par sa détermination à mourir au pouvoir, motivé par la gloire que lui « confère le désir d'éternité d'un pouvoir basé sur la terreur, le mépris de la vie humaine et sur l'absence de toute forme de liberté[112] ».

Chaque société concernée se caractérise par des formes à la fois spécifiques et récurrentes de violence[113], qui concernent tout l'espace public et privé et semblent indéracinables. Les régimes du Camerounais Ahmadou Babatoura Ahidjo et du Zaïrois Joseph-Désiré Mobutu (devenu par la suite Mobutu Sese Seko). D'abord premier ministre en 1958, puis installé le 1er janvier 1960 au poste de président de la République du Cameroun, Ahmadou Ahidjo a dirigé son pays d'une main de fer. Pendant tout son règne, qui dura vingt-quatre ans, le premier président camerounais ne toléra aucun autre parti politique que le sien, ni d'autres figures politiques que la sienne[114]. Poussé à la démission en 1982 pour échapper à la mort, Ahidjo léguera à son successeur Paul Biya un régime politique de terreur qui s'affirme à travers l'élimination physique et morale de ses opposants, des soulèvements populaires faisant constamment des centaines de victimes parmi les citoyens réclamant une véritable indépendance nationale, etc. Pour la qualifier, Achille Mbembe parle d'une « dictature à huis

---

[109] Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 19.
[110] René Dumont, *op. cit.*, p. 69.
[111] Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier Flammarion, 1979 [1748], p. 141.
[112] Olivier Guez, « Préface », Olivier Guez (dir.), *Le siècle des dictateurs*, Paris, Perrin, 2019, p. 5-19, p. 14.
[113] « La violence peut être instantanée ou graduelle ; elle peut même être sensible. On peut créer des conditions de famine pour faire fuir une population ou la décimer, faire disparaître un adversaire politique, l'écarter progressivement de la vie sociale et politique par une série d'interdictions professionnelles et administratives » (Yves Michaud, *La violence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2018 [1986], p. 7).
[114] Pierre François Gonidec, « Cameroun : seize ans de stabilité politique. Un régime dominé par la stature du président Ahidjo », *Le Monde diplomatique*, août 1976, p. 21. « Quant aux adversaires politiques irréductibles, ils sont victimes de la répression et de la législation d'exception renforcée après l'indépendance. En particulier, l'U.P.C. est durement frappée. Son secrétaire général, Ruben Um Nyobé, est tué le 13 septembre 1958. Son président, Félix Roland Mounié, a été empoisonné à Genève. Son vice-président, Ernest Ouandié, fut condamné à mort et exécuté à Bafoussam, au cœur même de la rébellion, en 1971. »

clos » appuyée sur « l'un des systèmes les plus centralisés et les plus prosaïques de l'Afrique postcoloniale[115] ».

Quant à Mobutu Sese Seko, il régna sans partage durant plus de trente-deux ans sur l'ex-Congo belge devenu Congo, avec des méthodes de gouvernance (assassinats, massacres de masse, viols et pillages) dont les « spectres traumatiques[116] » hantent toujours la mémoire du pays. La célébration de l'indépendance le 30 juin 1960 activa les tensions et les violences dans un pays qui comptait déjà des centaines de morts dus à la guerre de sécession au Katanga qui éclata en janvier 1959 à Léopoldville. À la même période, la province du Katanga, dirigée par Moïse Tchombé, réclame son indépendance le 11 juillet 1960. Engagé dans la réconciliation du pays et la restauration de la paix, le premier ministre congolais Patrice Lumumba est capturé lors d'un coup d'État orchestré par le colonel Mobutu en septembre, puis livré aux autorités indépendantistes du Katanga avant d'être finalement assassiné en janvier 1961[117]. Le meurtre de Lumumba est un exemple emblématique d'une certaine sauvagerie d'emblée normalisée avec laquelle sont traités les corps[118]. Son exemple illustre la violence qui caractérise les systèmes politiques africains dès leurs indépendances, dont « le droit de disposer » déterminait le sens de la gouvernance selon Achille Mbembe[119].

Les cas camerounais et congolais-zaïrois exemplifient de manière hyperbolique la mise en place de systèmes répressifs dictatoriaux dans les pays francophones d'Afrique centrale

---

[115] Achille Mbembe, « Tribune. Au Cameroun, le crépuscule d'une dictature à huis clos », *Le Monde Afrique*, octobre 2017, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/10/09/au-cameroun-le-crepuscule-d-une-dictature-a-huis-clos_5198501_3212.html.

[116] Nous empruntons cette expression au documentaire *Spectres* produit et réalisé en mars 2013 par le Belge Sven Augustijnen. Dans ce documentaire, l'auteur revisite le passé colonial de la RDC et ses rapports avec la Belgique, notamment à travers l'épisode-clé de l'assassinat du leader nationaliste Patrice Lumumba, que l'auteur qualifie de « fantôme » qui planerait toujours sur l'histoire de la Belgique et de tous ceux qui ont œuvré à l'installation de Mobutu à la tête du pays. Lire Jean Omasombo Tshonda, « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation », *Cahiers d'études africaines*, 2004, p. 221-261.

[117] Jean-Pierre Langellier, « Mort sans sépulture », Jean-Pierre Langellier (dir.), *Mobutu*, Paris, Perrin, coll. Biographies, 2017, p. 85-94, p. 87.

[118] Selon tel témoin, cette volonté de détruire et de faire disparaître le corps de Lumumba répondait à l'exigence des autorités congolaises de l'époque pour qui, même mort, un corps est toujours une menace. La « popularité de Lumumba était telle que son cadavre restait gênant. Le pèlerinage sur sa tombe pouvait raviver la lutte de ses partisans » (Janvier T. Chando, *La mort qui a étranglé le cœur de l'Afrique. L'assassinat déshumanisant de Patrice Lumumba du Congo et le déraillement de l'ancienne colonie belge*, New York, Tisi Books, 2018, p. 49). Cette détermination à détruire le corps du mort semble motivé aussi par ce que dit la psychologue Marie-Frédérique Bacqué sur la relation entre le défunt et les vivants endeuillés : « Voir son mort, c'est le suivre jusqu'au bord de son destin » (Marie-Frédérique Bacqué, « Voir ou ne pas voir le corps du défunt », *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, 121, 2 (2015), p. 73-82). Mais faire disparaître le corps de Lumumba revenait surtout à faire en sorte que ses soutiens ne trouvent aucun moyen de se retrouver pour envisager une poursuite de son combat politique.

[119] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p, 42.

depuis leurs indépendances, à travers l'imposition d'un « suprême déni du droit[120] ». Pour les dictateurs, tuer les plus récalcitrants parmi ceux qui voulaient défier l'autorité et ensuite détruire leurs corps est d'emblée l'une des fonctions de leur pouvoir[121]. Si la mort de Lumumba a une résonance à l'échelle de toute l'Afrique post-coloniale et connote à elle seule toute la brutalité des régimes politiques par la destruction des corps, c'est parce que cette brutalité atteint son paroxysme dans le Zaïre de Mobutu. De fait, « comprendre une part de la trajectoire de Mobutu, c'est revenir sans cesse à la figure fondatrice de Lumumba[122]. » Une fois installé au pouvoir en s'autoproclamant simultanément chef de l'État, chef du gouvernement et commandant en chef des forces armées, puis président du seul parti politique autorisé par lui-même, le Mouvement Populaire de la Révolution, il ne fit que durcir l'autocratie, la manipulation des populations à travers l'idéologie nationaliste, la corruption ainsi que l'élimination physique des adversaires politiques[123].

Plongeant la grande majorité de ses populations dans un délabrement sans issue[124], la violence généralisée à l'échelle de toute la société congolaise et visant les corps dans toutes leurs dimensions symboliques mais surtout physiologiques se retrouve au Congo-Brazzaville. Celui-ci présente les mêmes caractéristiques que les autres dictatures d'Afrique centrale francophone : la monarchisation du pouvoir, la modification arbitraire de la Constitution, la manipulation des résultats électoraux et l'instrumentalisation de l'armée[125]. Mais contrairement au Cameroun, au Zaïre et au Gabon, le Congo-Brazzaville est l'un des rares pays de la région à avoir connu plusieurs chefs d'État, en même temps qu'il compte le plus grand nombre de coups d'État militaires au cours desquels furent destitués ou assassinés des présidents et des hauts cadres militaires. Depuis le premier coup d'État perpétré contre le premier président Fulbert Youlou en 1964, le Congo a vécu des coups d'État successifs provoquant des guerres civiles, souvent des guerres ethniques manipulées par des personnalités politiques à partir de leur parti politique[126]. Au Congo-Brazzaville, l'ethnie a toujours été au cœur des guerres civiles et de

---

[120] *Ibid.*, p. 43.
[121] Vincent Hugeux, *Tyrans d'Afrique : les mystères du despotisme postcolonial*, Paris, Perrin, 2021, p. 16.
[122] Serge M'Boukou, « Mobutu, roi du Zaïre. Essai de socio-anthropologie politique à partir d'une figure dictatoriale », *Le Portique*, 2007, http://journals.openedition.org/leportique/1379.
[123] Arrivé au pouvoir par un coup d'État, Mobutu le quittera à son tour suite à un coup d'État perpétré par Laurent-Désiré Kabila en 1997 (Kisukula Abeli Meitho, *La désintégration de l'armée congolaise de Mobutu à Kabila*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 57 ; lire aussi le récit de Jean-Claude Hombart, *Naufragée de la dictature. De Mobutu à Kabila*, Paris, L'Harmattan, 2015).
[124] Pierre Kamba, *Violence politique au Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, coll. Études africaines, 2008.
[125] Siaka Coulibaly, *Coups d'État : légitimation et démocratie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, coll. Politique et dynamiques religieuses en Afrique, 2013.
[126] Depuis les indépendances, « les regroupements politiques qui se sont constitués au Congo donnent l'impression de s'être faits sur une base ethnique ou pluri-ethnique » (Elikia M'Bokolo, « Le "séparatisme

l'oppression des populations par le pouvoir politique. Ici comme presque partout ailleurs, « l'ethnie n'est qu'un vecteur », car ces violences qui surgissent et déséquilibrent les sociétés « sont entièrement liées à des luttes entre élites, pour la puissance politique ou matérielle[127] ». Les violences engendrées par la concentration des pouvoirs du président et par l'enrichissement des groupes et des individus qui l'entourent reposent en partie sur son appartenance ethnique. Suivant cette logique, les individus issus du même groupe ethnique que le président tendent à préserver leurs acquis en affrontant les autres ethnies qui, à leur tour, se sentent marginalisées par ceux qui sont au pouvoir. Ainsi, depuis les indépendances, ces conduites ont figé diverses formes de violence affectant les relations entre les populations et les structures de commandement. L'analyse de notre corpus à partir du chapitre suivant montrera dans quelle mesure et selon quelles modalités ces violences « ethniques », en alimentant la désillusion envers les indépendances et leurs brutalités, ont, elles aussi, contribué à alimenter la production littéraire africaine[128].

1.4. Les conférences nationales et la persistance des violences corporelles

Dans la plupart des pays africains gouvernés par des dictatures et des systèmes autoritaires depuis 1960, les années 1990 annonçaient la fin des partis uniques et l'avènement de la démocratisation. Au cours de cette décennie, la « fragilité des populations constamment persécutées[129] » ainsi que la volonté de construire l'avenir de ces différents pays deviennent une préoccupation majeure pour certains régimes, qui ont besoin de rassembler et à la fois de diversifier les opinions politiques dans un esprit de multipartisme. Ce seront les « conférences nationales ». Les facteurs à l'origine de ces grandes assemblées souveraines furent la pression des peuples oppressés par les systèmes de gouvernance autoritaire[130], les mouvements de protestation en vue d'équilibres sociaux accrus, la suppression du monopartisme et les

---

katangais" », Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo (dir.), *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1999, p. 216).

[127] Bernard Lugan, *Les guerres d'Afrique : des origines à nos jours*, Paris, Édition du Rocher, 2013, p. 14.

[128] Mamadou Kalidou Bâ, *Le roman africain francophone post-colonial : radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2009.

[129] Wilson-André Ndombet, *Renouveau démocratique et pouvoir au Gabon (1990-1993)*, Paris, Karthala, 2009, p. 17.

[130] Marc Mvé Bekale, *Démocratie et mutations socio-culturelles en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 19.

revendications salariales portées par les fonctionnaires. Les opposants politiques dits « nationalistes » exigeaient « une indépendance totale » et effective[131], à travers une rupture avec les anciennes puissances coloniales et l'instauration du multipartisme et de l'État de droit.

Le premier pays en Afrique centrale à organiser une conférence nationale fut le Gabon, du 1er mars au 19 avril 1990, suivi du Congo-Brazzaville du 25 février au 10 juin 1991, du Cameroun du 30 octobre au 17 novembre 1991 et, enfin, de la RDC du 7 août 1991 au 17 mars 1993. L'organisation et le déroulement des conférences nationales différaient d'un pays à l'autre. Cette transition démocratique sema plus de confusions et de violences qu'elle n'aboutit aux changements escomptés[132]. Les revendications sociales devinrent plus vives et les élections tenues après les conférences n'eurent guère pour conséquences que le maintien des pouvoirs en place et la manipulation des Constitutions[133]. Se livrant à ce qu'Achille Mbembe qualifie de « terrorisme d'État[134] », les structures étatiques entretiennent les rébellions et les milices, auxquelles s'ajoutent les conditions sociales des populations vivant dans la grande pauvreté et le sous-développement. Les présidents décriés pour leur gouvernance autoritaire se retrouvèrent à nouveau à la tête de leurs États, après des élections souvent truquées[135]. Comme avec les indépendances, ces combats pour la démocratie ne débouchèrent globalement que sur une déception massive, transformant ainsi les conférences en de simples mésaventures des conscience nationales.

Ce fut notamment le cas au Gabon. Ici, Omar Bongo était au pouvoir depuis le 2 décembre 1967. Depuis son investiture jusqu'à sa mort en 2009, en passant par la première élection souveraine de 1993 Bongo a dirigé le Gabon sans partage et sans merci[136]. La cour constitutionnelle, dirigée par sa concubine, le proclamait à chaque fois vainqueur après des scrutins litigieux lui assurant la majorité nécessaire au Sénat et à l'Assemblée nationale[137]. Ce

---

[131] Odile Debbasch, « La formation des partis uniques africains », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 2 (1996), p. 51-94.
[132] Pierre Flambeau Ngayap, *L'opposition au Cameroun, les années de braise*, Paris, L'Harmattan, 2000.
[133] Mamadou Gazibo, *Introduction à la politique africaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, http://books.openedition.org/pum/6375.
[134] Achille Mbembe, « Les États voyous d'Afrique centrale sont les derniers avatars de la Françafrique », *Le Monde*, (4 mars 2020), https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/03/04/les-etats-voyous-d-afrique-centrale-sont-les-derniers-avatars-de-la-francafrique_6031854_3212.html.
[135] Noël Bertrand Boundzanga, *Le Gabon, une démocratie meurtrière*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 59.
[136] Honorine Ngou, *Gabon, qu'es-tu devenu ?*, Libreville, Les Éditions le Savoir, 2017. Loin de changer le mode de gouvernance, la gestion de son fils Ali Bongo a, depuis 2009, plongé le pays dans un tourment où les « crimes rituels », les enlèvements et emprisonnements arbitraires, la répression policière et bien d'autres maux constituent l'actualité de la société gabonaise (Noël Bertrand Boundzanga, *Gabon, une démocratie meurtrière*, *op., cit.*, p. 53).
[137] Cf. Alice Aterianus-Owanga et Mathilde Debain, « Demain, un jour nouveau ? Un renversement électoral confisqué au Gabon », *Politique africaine*, 144, 4 (2016), p. 157-179.

président n'avait accepté la tenue des assises nationales que parce qu'il se heurta à une crise inédite fin 1989, début 1990, crise orchestrée par certains opposants et soutenue par la volonté populaire qui dénonçait les injustices sociales, la pauvreté et l'accaparement des richesses du pays par la seule bourgeoisie au pouvoir. Selon l'historien gabonais Dominique Etoughé, « cette conférence avait certes introduit le multipartisme mais n'était pas souveraine du fait de la mainmise et la corruption des acteurs par le Président Bongo et les membres de son camp[138] ». Malgré la fin des travaux des différentes commissions, le pays ne connut pas la stabilité. Le 23 mai 1990, il sombrait dans une protestation plus vive marquée par des émeutes et des morts liés à l'assassinat de Joseph Rendjambé, l'un des leaders de l'opposition. Un mois seulement après la conférence nationale, ces événements remettaient en cause les bonnes intentions démocratiques et les espoirs d'alternance qu'avaient fait naître les assises nationales.

Au Cameroun, les mouvements de protestations populaires de 1989 à Douala ont engendré la loi sur les libertés politiques en 1990[139]. La mise en « route provisoire » du multipartisme par le Président Paul Biya à l'issue de la conférence nationale a fini par maintenir le système de gouvernance dans une situation d'« extrême immobilisme[140] » liée à la manipulation, la corruption de la classe gouvernante. En refusant de céder aux différentes demandes de l'opposition, le régime de Paul Biya entraîna le pays dans une crise qui le divisa « en le plongeant dans des violences inédites[141] ». C'est ce refus de parvenir au consensus qui fut à l'origine de la division ethnique. Les violences policières amplifièrent le mouvement de revendication en alourdissant le nombre de victimes dans les plus grandes villes du pays[142]. Pour évoquer les violences symboliques et physiques post-conférences nationales survenues en Afrique centrale et spécialement dans son pays, l'auteur camerounais Pierre-Flambeau Ngayap

---

[138] Dominique Etoughé (dir.), *Refonder l'État au Gabon. Contributions au débat*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13.

[139] *Cf.* la loi du 19 décembre 1990 sur les Libertés en République Camerounaise.

[140] Fabien Eboussi Boulanga, *Les conférences nationales en Afrique noire : une affaire à suivre*, Paris, Karthala, coll. Les Afriques, 2012, p. 12.

[141] Pierre Flambeau Ngayap, *L'opposition au Cameroun, les années de braise*, *op. cit.*, p. 48.

[142] De nos jours, selon un processus comparable, la guerre civile qui, depuis au moins 2004, oppose l'armée régulière aux populations anglophones dans les régions Nord-Ouest et Sud-Ouest du pays, remet en cause la stabilité politique du Cameroun. Avec plusieurs milliers de morts et des déplacés à travers le pays et en dehors, les populations camerounaises payent le lourd tribut de ce que l'écrivain Patrice Nganang appelle une « démocratie décadente » (*La révolte des anglophones*, Paris, Teham, 2018, p. 32). Celle-ci a incorporé progressivement la mort, tout en multipliant les formes symboliques de violence parmi lesquelles se distinguent le commerce informel, l'émigration illégale et la corruption, le système politique de Paul Biya, hérité de son prédécesseur Ahmadou Ahidjo depuis 1984, ayant développé des processus de domination, d'assujettissement et de répression plus symboliques orientés sur le contrôle et la manipulation des sujets (Ange Bergson Lendja Ngnemzue, « Fondement et instrumentalisation de la crise politique axiologique de l'État camerounais », *Journal des anthropologues*, 2009, p. 279-304).

parle « des années de braise[143] », une métaphore qui évoque les pillages, les émeutes at autres guerres civiles ayant éclaté de manière continue à travers l'Afrique centrale francophone.

Quant à la République du Congo-Brazzaville, l'instauration du pluralisme politique initiée en 1990 présageait des divisions et des affrontements que connaissait déjà le pays à travers les précédents coups d'État militaires autour des trois partis politiques qui se disputaient le pouvoir. Cette division impliquait automatiquement une division « néo-ethnique ou ethnicisée[144] ». Chaque leader politique recrutait et s'entourait des ressortissants de son ethnie et de sa région. L'une des premières conséquences de ces replis ethniques a été la dislocation des forces militaires nationales et la formation de groupes de rébellion dans les maquis. Selon les témoignages de nombreux intellectuels[145], les conclusions de la conférence nationale semblaient remettre le Congo sur la voie de la stabilité, mais les dissensions entre partis plongèrent le pays dans une longue guerre civile[146].

Le même constat vaut pour le Congo-Zaïre : que ce soit en sciences humaines et sociales ou dans les domaines culturels, il est rare que les discours sur ce pays ne traitent de violences ou de souffrances extrêmes. Il s'agit, selon l'historien René Devisch, d'une situation qui révèle l'échec d'une société dont la trajectoire historique est constituée d'un enchevêtrement de conflits que les autorités dans leur ensemble n'arrivent pas à panser :

> Depuis les années 1990, Kinshasa offre le spectacle d'une violence militaire potentielle qui ne semble contenue que dans la mesure ou les diverses forces en place se contrebalancent […] Mais la violence que le peuple zaïrois subit jour après jour provient du fait que […] les privations dues à l'effondrement de l'économie formelle et à l'essoufflement des institutions de l'État sont de plus en plus extrêmes. Personne ne comprend comment vont les choses, et il n'est plus possible de faire la distinction

---

[143] Pierre-Flambeau Ngayap, *op. cit*.

[144] Michel Adam, « Coups d'État, guerres de survie, guerres de répression », *Ateliers d'anthropologie,* 26 (2003), p. 197-230.

[145] Par exemple, Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *La destruction de Brazzaville ou la démocratie guillotinée*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 18. Outre ces témoignages, des chercheurs de diverses disciplines d'origine congolaise parlent de leur pays comme d'un espace éprouvé par le « carnage de la guerre civile » et toutes les formes de l'arbitraire. Lire aussi la prise de position de Modeste Boukadia, « Le génocide des Kongo du Sud-Congo par le milicien-cobra Sassou dès 1998 », *Médiapart*, (10 novembre 2018), https://blogs.mediapart.fr/jecmaus/blog/101118/le-genocide-des-kongo-du-sud-congo-par-le-miliciencobra-sassou-des-1998.

[146] Ce constat enrichit l'opinion et les hypothèses des chercheurs de diverses disciplines auxquels les réserves de brutalités contemporaines / depuis les années 1990 servent de terrain d'étude encore souvent en friche. Patrice Yengo, *La guerre civile du Congo-Brazzaville (1993-2002) : « Chacun sa part »*, Paris, Karthala, 2006.

> entre le bien et le mal. Pour l'individu conscient, c'est la menace de ne plus pouvoir exprimer sa propre pensée et de perdre sa conscience[147].

Ce constat d'échec collectif et d'installation de la violence à grande échelle donnent à voir le Congo-Zaïre comme un espace habité par des corps en souffrance ou mis à mort, surtout depuis les guerres civiles de 1996 et 1998 qui se sont produites après la conférence nationale[148] qui, comme nous l'avons dit, dura presque trois ans et dont les mesures adoptées, pas plus qu'ailleurs, ne s'appliquèrent guère. La première guerre intervient comme une réponse politique et sociale, mais surtout militaire, au régime du maréchal Mobutu : après plus de trente-deux ans de dictature, « de l'ère Mobutu, on ne retient que tyrannie et domination, avilissement, chosification et larmes[149] ». Les tentatives de conciliation des forces sociales, politiques et militaires initiées par Mobutu pour rééquilibrer sa gestion du pays furent non seulement vaines[150], mais marquées par de nouveaux drames dont le plus saisissant fut « le massacre de Lubumbashi[151] ». La deuxième guerre civile congolaise est une guerre de prédation qui concerne l'exploitation des vastes ressources naturelles du pays. Ces combats qui font des milliers de morts et de déplacés « mêlent seigneurs de guerre, hommes d'affaires congolais et étrangers, mercenaires et hommes politiques[152] ». Malgré l'intervention de forces de paix soutenues par l'ONU, les bilans sont alarmants.

Dans l'histoire du Congo-Zaïre, on remarque que chaque (tentative de) mutation sociale et politique naît ou se termine dans la violence[153]. Après les conférences nationales, Mobutu fut chassé du pouvoir par un coup d'État militaire perpétré par Laurent-Désiré Kabila, un ancien responsable de maquis qui dirigeait alors des troupes rebelles dans le Sud-Kivu. La

---

[147] René Devisch, « La violence à Kinshasa, ou l'institution en négatif », *Cahiers d'études africaines,* 38, 150-152 (1998), « Discipline et déchirures. Les formes de la violence », p. 41-469.

[148] Jean-François Hugo, *La République démocratique du Congo : une guerre inconnue*, Paris, Éditions Michalon, 2016, p. 17.

[149] Bogumil Jewsiewicki « Introduction », Bogumil Jewsiewicki (dir.), *La première guerre du Congo-Zaïre (1996-1997). Récit de soldats AFDL et FAR*, Paris, L'Harmattan, coll. Mémoires lieu de savoir, 2012, p. 5-12, p. 9.

[150] Parmi ces tentatives, on retient l'échec de la consultation nationale sous forme de « courrier référendaire » à partir de laquelle l'opinion nationale était censée se prononcer sur la gestion des institutions et la politique du maréchal.

[151] André Limbongo Monga, *Le massacre de Lubumbashi*, Paris, Le Lys Bleu, 2018. Sur fond de tensions ethniques, une unité d'élite militaire appartenant à la division spéciale présidentielle procéda au massacre des étudiants à l'intérieur du Campus de Lubumbashi dans la nuit du 11 au 12 mai 1990.

[152] Jean-François Hugo, *La République démocratique du Congo : une guerre inconnue, op. cit.*, p. 32.

[153] C'est ce que fait remarquer l'historien congolais Isidore Ndaywel, lorsqu'il affirme que, au Zaïre, « le changement s'est presque toujours accompagné d'un climat où la violence étatique, emboitant le pas à la violence populaire, s'est souvent métamorphosée en violence armée (Isidore Ndayewel è Nziem, « Du Congo des rébellions au Zaïre des pillages », *Cahiers d'études africaines*, 38, 150-152 (1998), p. 417-439).

détermination de Kabila de renverser Mobutu s'accompagna de massacres, de pillages et de viols[154]. De nombreux partisans de Mobutu furent assassinés et leurs biens saccagés par des rebelles souvent perçus comme des libérateurs. La médiation de Nelson Mandela n'empêcha pas les troupes de Kabila de monter sur la capitale Kinshasa et de prendre le pouvoir le 17 mai 1997. À peine quatre ans plus tard, le nouveau président fut tué par un de ses gardes du corps, mais remplacé par un autre militaire, son fils Joseph Kabila. La première transition qualifiée de pacifique et démocratique dans l'histoire du pays est intervenue entre Joseph Kabila et Félix Tshisekedi fin 2018, soit plus de cinquante-huit ans après l'indépendance. Les guerres civiles nées de la montée des rebelles font toujours rage et la perception et le traitement ordinaires des corps n'ont guère changé[155].

À l'échelle de la région, la situation kino-congolaise est sans doute celle qui s'inscrit le plus dans la durée et se voit le plus constamment décriée à travers moult descriptions à caractère dramatique, voire apocalyptique. Mais c'est l'ensemble de l'Afrique centrale francophone qui demeure perçue comme un foyer de dictatures où foisonnent les guerres civiles, les crimes contre l'humanité, les inégalités, les maladies, etc., autant de maux passant pour endémiques en raison de la banalisation des brutalités physiques et symboliques par les régimes en place. On peut appeler « terrorisme d'État » cette maltraitance des corps par la terreur érigée en méthode de gouvernement et visant au contrôle de ses propres citoyens, sous prétexte de respecter les lois et de rétablir l'ordre.

Comme nous venons de le voir, partout où des conférences nationales furent organisées en 1990, le multipartisme a moins débouché sur une issue démocratique qu'il s'est signalé par le prolongement des violences du parti unique sous des formes différentes selon l'histoire locale, mais relevant toutes d'une répression généralisée, dont de multiples sources remontent à la période d'avant les indépendances. Depuis la tenue de ces conférences, des expressions telles que « démocratie », « développement » et « mondialisation », entre autres, n'ont cessé de se répandre en Afrique centrale, donnant l'impression d'un espace relativement stable et pacifié. Cependant, les diverses tensions demeurent et la multiplication des conflits atteste de l'ineffectivité des politiques mises en place. Les intellectuels issus des différents pays concernés

---

[154] Raphaël Chirimwami Bulakali, *Du Zaïre de Mobutu au Congo de Kabila. Une alternance d'espoir et d'angoisse*, Paris, L'Harmatan, coll. Comptes rendus, 2009, p. 18.

[155] Dans certaines parties du pays, comme au Nord-Kivu, au Katanga et à Béni où les femmes sont violées, les hommes émasculés, les enfants éventrés ou brûlés dans les orphelinats et certains jeunes enrôlés de force pour grossir les rangs des rebelles, la violence constitue toujours un instrument de gestion ordinaire aux effets innombrables de détérioration sociale, économique et politique.

s'attardent sans cesse sur les phénomènes morbides qui continuent de malmener, voire de détruire les corps en déséquilibrant les corps sociaux.

S'appuyant sur les actions politiques comme prolongement des violences antérieures, Achille Mbembe passe ainsi en revue les différents types de violence, essentiellement les brutalités des systèmes politiques, les coups d'État, la criminalité organisée, les conflits intercommunautaires, le terrorisme, les conflits armés, les pratiques anthropophagiques et les violences symboliques, sexuelles et conjugales. Il souligne la persistance de ces phénomènes en Afrique subsaharienne, « pratiques socialement produites, matériellement codifiées et symboliquement objectivées », et conclut : il « n'existe de sujet africain ni hors [de ces pratiques], ni hors du procès par lequel ces pratiques sont, pour ainsi dire, mises en sens[156]. » Partant de là, les arguments de Mbembe reposent principalement sur la persistance de l'autoritarisme et l'absence d'institutions démocratiques, la prévalence de la corruption et la concentration du pouvoir entre les mains d'une élite déterminée à préserver ses intérêts par des détournements massifs de capitaux, la manipulation des lois et la répression contre ceux qui s'y opposent.

À cela s'ajoute la présence répandue de milices armées, dont les pratiques destructrices échappent au contrôle des pouvoirs publics ; autrement dit, les actes de violence perpétrés et entretenus dans la sous-région sont indissociables des comportements barbares et de l'animosité affichée par les individus originaires de ces espaces respectifs. Il faut encore mentionner le fait que les exactions et les conflits tendent à violenter, au sein des populations qui y sont exposées, chaque corps ou, du moins, à faire peser une menace permanente sur son intégrité, et ceci à travers le mariage forcé, le viol, l'exploitation sexuelle, l'enlèvement, l'enrôlement de femmes et d'enfants-soldats, le meurtre, la maladie ou encore les déplacements massifs[157]. Depuis au moins 1990 et l'échec d'une véritable transition démocratique dans les pays qui nous concernent, on observe aussi, plus particulièrement, que les régimes au pouvoir ont approfondi leurs techniques de neutralisation de leurs adversaires politiques, et même certains intellectuels, notamment certains écrivains, préalablement transformés en opposants politiques du fait de leurs opinions. L'expulsion de Patrice Nganang du Cameroun illustre mieux cette situation[158].

---

[156] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 16-17.

[157] Christiana Lamb, *Nos corps, leur champ de bataille : ce que la guerre fait aux femmes*, Paris, Harper Collins, 2021, p. 305-352.

[158] De l'avis de certaines critiques médiatiques, Patrice Nganang serait un homme révolté. Son compatriote Georges Dougueli, par ailleurs chroniqueur chez *Jeune Afrique*, parle de lui en ces termes : « la plume acérée, l'engagement au cœur, Patrice Nganang est un citoyen camerounais en colère, et son œuvre en porte la marque » (*Jeune Afrique*, août 2013, https://www.jeuneafrique.com/136553/culture/patrice-nganang-l-

1.5. Politisation des institutions littéraires et mise au pas des corps d'écrivains

En somme, plusieurs décennies après l'expérience des démocraties, la notion d'État de droit en Afrique centrale francophone est toujours à cheval entre la cohérence et l'incohérence[159]. Le respect des droits humains y tarde toujours à prendre pleinement forme dans la réalité – dans la réalité comme dans ses transpositions imaginaires, artistiques et littéraires. Avant d'analyser comment cette violence s'inscrit dans notre corpus et y affecte les corps en tenant compte du corps des écrivains concernés, il est nécessaire de porter d'abord un regard sur les liens entre les sociétés concernées et leurs secteurs littéraires. Ce regard se veut général et largement hypothétique.

Comme nous l'avons déjà dit, l'écrivain subsaharien francophone n'échappe pas, en tant que corps socialisé et notamment littérarisé à partir de son environnement matériel et symbolique, à l'incorporation de structures sociales profondément marquées par la domination étatique et par ses violences inhérentes. Cela signifie que ses conditions d'écriture s'avèrent plus précaires qu'en de nombreux autres endroits du globe. Sur un plan collectif, le

---

homme-r-volt/.) Si pour quelques-uns de ses concitoyens la colère de Nganang est la manifestation du « tribalisme », l'écrivain se défend lui-même en précisant qu'il écrit « pour le Cameroun qui souffre d'une stagnation historique » (*Jeune Afrique*, janvier 2011, https://www.jeuneafrique.com/182800/culture/patrice-nganang-j-ai-crit-pour-le-cameroun-qui-souffre-d-une-stagnation-historique/). Dans sa démarche sociopolitique, souvent soutenue par des réflexions intellectuelles, la révolte de Nganang semble s'assimiler à celle d'une certaine idée d'Albert Camus, c'est-à-dire un mouvement vers la préservation de l'unité de la vie, même si pour cela le prix à payer a été d'être appréhendé, enfermé avant d'âtre déchu de la nationalité camerounaise puis exilé. La révolte politique de Nganang vise la reconnaissance de l'humanité en chaque homme. Ainsi, ses prises de position face au régime politique actuel de son pays se manifestent à travers plusieurs actions posées en faveur des anglophones, de la libération des prisonniers politiques, etc. Non, pas dans l'intérêt de mettre en avant ses intérêts, mais pour défendre le Camerounais opprimé par les siens, dans son propre pays. Car pendant que certaines figures de sa génération semblent passives face à ce qu'il nomme « le génocide des anglophones », Nganang n'hésite pas à prendre la parole en public sur les médias traditionnels, à multiplier les publications sur ses espaces virtuels (Facebook et YouTube notamment), pour alerter le monde sur ce que le régime politique perpétue dans une partie du Cameroun. La publication de *La révolte des anglophones. Essai de liberté, de prison et d'exil* (2018), semble cadrer avec cette aspiration d'unir le peuple autour d'un idéal social commun, fût-il politique : « Ce dont le Cameroun a besoin, commença Nyamsi qui revenait au salon, le visage frais et lumineux, c'est d'un grand parti politique. » Tout en parlant, il se mettait l'après-rasage sur les joues. « Un parti qui nous réunirait tous, toi et moi, nous tous, les Bamiléké, les Bassa, les Bétis, les Nordistes, et transformerait notre amitié en projet politique. […] Un parti qui prendrait en compte la voix des citadins et celle des villageois, des hommes et celle des femmes » (*Empreinte de crabes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2018, p. 158).

[159] Karim Dosso, « Les pratiques constitutionnelles dans les pays d'Afrique noire francophone : cohérences et incohérences », *Revue française des droits constitutionnels*, 90, 2 (2002), p. 57-85.

regroupement des écrivains en réseau et leur statut même sont, de surcroît, conditionnés par le champ du pouvoir[160], au sein duquel l'État, relativement souverain mais dont les racines coloniales sont profondes, occupe une place disproportionnée. Ces deux facteurs se combinent et constituent un frein à l'autonomisation littéraire.

En effet, les structures politiques et culturelles qui animent la vie littéraire et les instances de légitimation en Afrique centrale francophone, font partie de l'héritage colonial[161]. Développée sous tutelle et sous l'influence du modèle français, l'institutionnalisation des littératures francophones subsahariennes dans le cadre des nouveaux espaces nationaux n'a pas échappé aux violences que les nouveaux États indépendants ont d'emblée produites et reproduites (cf. *supra*, 1.2.). Bernard Mouralis le montre dans son essai intitulé *Littérature et développement*[162], dans lequel il pose le problème plus général des rapports entre littérature et société et interroge en particulier l'apport de la création littéraire aux projets de développement sociopolitique des États africains décolonisés. Il met l'accent sur le rôle de la littérature dans le renforcement des structures de pouvoir politiques, dans la formation des identités à travers la question du roman national, ainsi que dans la promotion des changements sociaux en Afrique francophone. De façon implicite, l'ouvrage pose le problème de la cohabitation des institutions littéraires africaines, la recherche de leur autonomie et leur légitimité par rapport aux autres parties du champ du pouvoir, notamment le champ politique. Le même rapport est explicitement exprimé par l'essai du Congolais André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*[163]. En s'appuyant sur plusieurs productions et les représentations romanesques de certains écrivains à l'instar de Mongo Beti, Jean Malonga, Amadou Hampaté Bâ ou encore Tchicaya U Tam'Si, l'auteur fait la démonstration que la littérature africaine incarne divers éléments sociohistoriques qui favorisent à la fois la connaissance, l'appartenance et la valorisation de la culture de l'écrivain. Qu'il s'agisse de la langue, des pratiques, de l'histoire ou de tout autre facteur, la littérature expose le monde de l'auteur. C'est d'ailleurs euphémique, puisque c'est l'auteur qui, à travers sa sensorialité, inscrit les éléments liés à sa socialisation à l'intérieur de l'œuvre qu'il conçoit.

En transposant cette lecture aux quatre pays d'Afrique centrale francophone qui nous occupent, on peut observer que, dès les premières heures des indépendances, les nouveaux

---

[160] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 16.
[161] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : Prétextes – Contexte – Intertextes*, *op. cit.*, p. 297.
[162] Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex Éditions, 1981, p. 72.
[163] André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 24.

dirigeants ont utilisé la littérature pour renforcer leur discours nationaliste, mettre en place des projets populistes sans réflexion préalable et propager des slogans tels que « l'Afrique aux Africains », afin de consolider et légitimer leur pouvoir et justifier l'existence ou la pertinence de partis uniques[164]. Ainsi, des présidents autoproclamés « pères fondateurs » ou « pères de la Nation[165] » ont fait appel à des écrivains, parmi d'autres intellectuels devenus pour la circonstance des clercs et des relais d'une élite autoritaire. Celle-ci se caractérise par un contrôle strict des autres institutions, par exemple culturelles et littéraires :

> Du côté du contrôle institutionnel, on rangera les régimes autoritaires où les échanges économiques sont strictement régulés et les produits culturels entièrement contrôlés par un appareil créé à cet effet et/ou une centralisation des instances de production et de consécration. Dans ces régimes, l'État est un instrument de contrôle mis au service de systèmes idéologiques à prétention totalisante, qu'ils soient religieux, fascistes ou communistes. L'offre culturelle apparaît donc très largement déterminée par la demande idéologique et/ou par celle des fractions dominantes. Selon que ces systèmes parviennent à s'approprier, plus complètement, le monopole de la violence légitime (appareil administratif, forces de l'ordre, etc.), le contrôle de la production culturelle sera plus strict[166].

Dans chacun des pays qui nous concernent, le système politique a développé des instruments de domination et des mécanismes de contrôle impliquant nombre d'écrivains, souvent des universitaires embrigadés dans le parti afin de maintenir la domination du pouvoir politique au sein du système littéraire, de ses institutions et de ses instances de médiation et de légitimation[167]. Ainsi, l'Union des Écrivains Gabonais (UDEG), créée en 1987 en tant que regroupement national des écrivains, est une instance très critiquée par d'autres écrivains à

---

[164] Florence Aboua Kouassi, « Essai de périodisation du roman ivoirien : de la colonisation à la période post-multipartisme (1956-2015), Buata B. Malela, Sergiu Miscolu et Simona Jisa (dir.), *Littérature et politique en Afrique : approche transdisciplinaire*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. Cerf Patrimoines, 2018, p. 27-40, p. 33.

[165] Catherine Coquery-Vidrovitch, « Préface. Le vécu des indépendances : histoire et mémoire », Georg Odile, Jean-Luc Martineau et Didier Nativel (dir.), *Les indépendances en Afrique. L'événement et ses mémoires : 1957/1960-2010*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 7-12.

[166] Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *Contexte*, 2 (2007), https://journals.openedition.org/contextes/165#bodyftn7.

[167] La dépendance financière des institutions et des médias envers les partis-États contribue tout aussi activement à leur politisation. Au Gabon par exemple, cette dépendance se manifeste par des subventions ou par la création de prix littéraires tels que le Prix PDG, une récompense offerte aux écrivains au nom du Parti Démocratique Gabonais au pouvoir.

cause du statut politique de la plupart de ses membres, notamment le bureau dirigeant, et de ses liens privilégiés avec le parti présidentiel. La politisation de ces espaces de médiation entre le système littéraire et l'espace social que sont les associations des écrivains est un indice manifeste du faible degré d'autonomie de ce système, de ses corps collectifs et de ses corps individuels. Au Gabon comme au Cameroun, au Congo-Brazzaville et au Congo-Zaïre, on observe que la domination des structures littéraires par le pouvoir politique passe par le contrôle des canaux de légitimation et de diffusion, tout autant que par la censure des textes.

Ainsi, le principal frein à l'autonomie de la littérature tient à cette banalisation de la figure de l'écrivain-politique, qui s'apparente à un politique-écrivain en ce sens que ses dispositions penchent le plus vers un travail de conditionnement politique du littéraire[168]. Nombre d'écrivains, forts de leur participation aux luttes anticoloniales, ont investi directement le champ politique, les uns, comme Senghor, devenant président, les autres, comme Henri Lopes ou Ferdinand Oyono, assumant des hautes fonctions politiques et administratives. Cette émulation a engendré un ordre politique subversif dont les effets négatifs n'ont pas tardé à émerger. Pour Mbembe, ce fut là le début des multiples travers qui ont engendré le désenchantement à l'égard des gouvernements issus de la lutte anticoloniale[169]. L'écrivain nigérian Chinua Achebe évoque l'expérience de cette désillusion intellectuelle en ces termes :

---

[168] Sur cette figure-type de l'intellectuel et notamment de l'écrivain post-colonial africain, voir, entre autres, Fabrice Eko Mba, *L'intellectuel africain au travers de ses postures politiques : l'engagement et ses évolutions dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2022, ainsi qu'un nombre croissant de thèses, dont Affoua Mia Elise Adjoumani, *La représentation de l'intellectuel dans le roman africain francophone*, Paris, Université de Paris-Est, thèse de doctorat, 2008 ; Abdoulaye Berthe, *Intellectuels et idéologies dans la société et le roman négro-africains francophones*, Lille, Université de Lille, thèse de doctorat, 2018; Fabrice Eko Mba, *La représentation de l'intellectuel africain dans le roman africain francophone de 1950 à nos jours : du prométhéisme au repli narcissique*, Pau, Université de Pau, thèse de doctorat, 2016. Cette dernière étude propose une lecture sociologique des conduites antinomiques qui caractérisent ce type d'intellectuels et d'écrivains.

[169] *Id*, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée, op. cit.,* p. 19.

> Après avoir lutté avec les mouvements nationalistes et m'être rangé du côté des politiciens, je me suis rendu compte, après l'indépendance, qu'eux et moi, nous étions à présent dans des camps différents, parce qu'ils ne faisaient pas ce que nous étions convenus qu'ils devaient faire. Aussi ai-je dû me transformer en critique. Je me suis trouvé du côté du peuple contre ses dirigeants, les dirigeants étant, cette fois, des noirs. Je faisais toujours mon métier d'écrivain, mais un aspect de ce dernier s'était modifié. Je pense que ce que l'on fait en tant qu'écrivain dépend de l'état de sa société[170].

En Afrique centrale francophone, rares sont ceux qui réagissent et assument la même attitude que celle de l'écrivain anglophone. La proximité avec les instances dirigeantes, génératrice d'une hétéronomie pesante, impose le silence aux écrivains concernés qui s'y soumettent plus ou moins au risque de perdre leur place privilégiée étroitement liée à la survie de l'ordre dominant. Cette attitude donne à l'inverse du crédit au parti unique qui, se voulant une organisation « de masse » destinée à l'intégration de tout citoyen depuis sa naissance jusqu'à sa mort, ne souffre la moindre opinion contraire à son idéologie ou à l'encontre de sa direction politique[171].

Le Gabon du Parti Démocratique Gabonais, le Cameroun de l'Union Nationale Camerounaise, le Congo-Brazzaville du Parti Congolais du Travail, le Zaïre du Mouvement Populaire de la Révolution, tous ont très longtemps verrouillé un ordre politique dans lequel toute autre perspective était, pour parler avec Mobutu, l'expression « du désordre[172] ». Certains écrivains ont représenté leurs pairs à la solde des dictateurs comme des individus qui travaillent à manipuler l'opinion publique, à contenir les ardeurs des populations et à corrompre ceux qui

---

[170] Chinua Achebe, « Engagement et écrivains africains en Afrique », *Rapport*, mars 1970, cité par E. Amaizo, « La position de l'écrivain et la situation politique en Afrique de l'Ouest et de l'Est d'expression anglaise », *Commonwealth*, (Dijon), 1 (janvier 1974), p. 33.

[171] Il y a plusieurs décennies, Achille Mbembe analysait déjà ce phénomène de recrutement en questionnant à la fois la forte présence des jeunes Africains militant dans les organisations politiques et leur marginalisation et réification par les élites politiques. Il en déduisait que cet enrôlement des jeunes, pour la plupart étudiants et diplômés en quête d'emploi, était la conséquence d'une politique sans aspiration à créer les meilleures conditions d'épanouissement des populations en général et des jeunes en particulier : les « attitudes, les désirs, les modes de vie, les besoins et les aspirations, les chances de se développer convergent, se croisent, divergent, s'épousent et divorcent » (Achille Mbembe, *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1985, p. 6) à cause de la domination du champ politique et de la détermination des politiques à soumettre tous les corps aux diktats du parti unique.

[172] Mobutu cité *in* Thierry Michel, *Mobutu, roi du Zaïre. Tragédie africaine*, Liège, Les Films de la Passerelle / Image Création / Les Films d'Ici, RTBF / Canal +, 1999.

s'impatientent des changements promis[173]. Plus souvent, les écrivains qui ne partagent pas l'idéologie du pouvoir recourent, pour contourner la censure et les représailles politiques, aux maisons d'édition étrangères, notamment aux éditions françaises qui publient des textes pour leurs qualités esthétiques et non comme des prises de position politiques[174] et surtout des maisons à compte d'auteur. Cette stratégie extracontinentale n'est pas forcément couronnée de succès et peut même s'avérer risquée, comme le montre le cas du Camerounais Mongo Beti, où le politique a usé de tout son pouvoir administratif et diplomatique pour discréditer un auteur dont il jugeait l'esthétique beaucoup trop politique[175]. Quoi qu'il en soit, publier à l'étranger revient, pour les auteurs non inféodés, à échapper à la caution morale et idéologique que leurs textes risquent de fournir *de facto* à l'appareil politico-étatique[176].

En décidant de coopter certains écrivains, les régimes autocratiques ont voulu dès le départ contrôler l'accès au champ littéraire et, par conséquent, la mobilité des corps des écrivains, pour que ces derniers ne se mettent à constituer un champ de forces capable d'entrer en conflit avec le champ politique en tant que champ hégémonique. Tout est fait pour que les écrivains dépendent du champ politique en tant que champ dominant, contre lequel certains continuent néanmoins de lutter au sein du champ du pouvoir en vue de la transformation de ses rapports de force et de l'affirmation d'une autonomie littéraire toujours bien fragile[177]. Les dictatures ont toujours reconnu le rôle joué par les écrivains dans la lutte pour la décolonisation

---

[173] Dans son essai pamphlétaire *Vive le président !*, l'écrivain camerounais Daniel Ewandé ironise sur cette condition hétéronome de l'écrivain de cour en ces termes : « Moi, je suis un féal du Président. De tous les Présidents, présents et futurs. Du moment qu'ils sont au pouvoir, ils sont bons et je les adore » (Daniel Ewandé, *Vive le Président ! La fête africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres Noires, 1985, p. 15). Pour la Tunisienne Hélé Béji, ce type de confrère entretient la « panne chronique de la volonté, et ce soupir à fendre l'âme, d'ennui et de désespoir » (Hélé Béji, *Nous, décolonisés*, Paris, Arléa, 2008, p. 75).

[174] Nombre d'auteurs africains sont généralement publiés chez L'Harmattan. D'autres recourent aux éditeurs tels qu'Edilivre, Le LysBleu, Les Éditions du Net ou encore Publibook.

[175] Ce fut le cas lorsque le pouvoir camerounais obtint de l'État français la censure de *Main basse sur le Cameroun, utopie d'une décolonisation* (Paris, Seuil, coll. Poche, 2010 [1973]). Cet essai dévoile les insuffisances, les violences et le tribalisme du régime d'Ahmadou Babatoura Ahidjo, représenté à Paris par un écrivain ambassadeur, Ferdinand Oyono. Mongo Beti a eu l'intelligence de reprendre les thèmes de son essai dans le roman *Remember Ruben* (Paris, Serpent à plumes, 2001) avant l'obtention de l'annulation de l'arrêté ministériel relatif à la censure de son œuvre en 1976 (Mohamed Aït-Arab, *Mongo Beti. Un écrivain engagé. Préface d'Ambroise Kom*, Paris, Karthala, 2013).

[176] Pour le cas du Gabon, voir Hémery-Hervais Sima Eyi, *La vie littéraire au Gabon. Ses acteurs institutionnels, ses instances de médiation et de légitimation et ses enjeux*, Libreville, Symphonia Éditeur, 2020, p. 151.

[177] « Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui, comme les luttes symboliques entre les artistes et les « bourgeois » du XIXe siècle, ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 353).

et les indépendances ainsi que, plus tard, lors des concertations nationales, qui envisagent la démocratie comme un espace d'autonomisation des institutions culturelles et notamment littéraires. Mais pour imposer leur vision, il leur a fallu les enrôler dans le « champ de production idéologique », c'est-à-dire « un univers relativement autonome, où s'élaborent, dans la concurrence et le conflit, les instruments de pensée du monde social objectivement disponibles à un moment donné du temps et où se définit du même coup *le champ du pensable politique* ou, si l'on veut, la *problématique légitime*[178] ». Ainsi, par rapport au champ du pouvoir d'Afrique centrale, l'on peut appréhender la fragilisation du champ littéraire et de son autonomie comme une forme de « violence symbolique » agissant sur les croyances qui fondent la littérature, ses schèmes de perception, d'action et d'appréciation. En effet, la

> reconnaissance de la légitimité de la domination entraîne la méconnaissance de son arbitraire et l'intériorisation de la relation de domination par les dominés. Cette définition de la violence symbolique ouvre des perspectives pour penser la relation entre littérature et idéologie : la littérature n'est-elle pas faite précisément de ces formes symboliques qui permettent d'euphémiser et donc de masquer les principes de domination tout en les légitimant[179] ?

Cette violence symbolique permet aussi de voir la place centrale qu'occupe le lieu de l'incorporation, soit le corps de l'écrivain. Elle s'observe partout en Afrique centrale. Au Congo-Zaïre, Joseph-Désiré Mobutu a réussi à s'infiltrer dans le champ culturel et notamment littéraire, en initiant une réorganisation des structures culturelles, entre autres des associations d'artistes et d'écrivains héritées de la politique coloniale belge insufflée par les Pères Jésuites[180]. Son admiration pour l'écrivain Léopold Sédar Senghor devenu président du Sénégal l'a conduit à organiser des jeux de la Francophonie à Kinshasa et à créer un Concours littéraire Léopold Sédar Senghor en 1968 et un Concours littéraire national Joseph-Désiré Mobutu en 1970[181]. L'anthologie *Les écrivains congolais* publiée aux éditions Congolia en 1969 à l'issue

---

[178] *Id.*, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1979, p. 465 (c'est l'auteur qui souligne).
[179] Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *art. cit.*
[180] Daniel Delas, « À Kinshasa en 1974, le « match du siècle » Mobutu – Senghor », *Carnets de littératures africaines*, 2019, https://apela.hypotheses.org/3415.
[181] Valentin-Yves Mudimbe, « La littérature de la République Démocratique du Congo », *L'Afrique littéraire et artistique*, 11 (juin 1970), cité par Mukala Kadima-Nzuji, « Mukala Kadima-Nzuji et le combat pour l'identité des lettres congolaises : mon parcours, mes interrogations », Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises : hommages à Mukala Kadima-Nzuji*, Paris, L'Harmattan, coll. Comptes rendus, 2015, p. 55-62, p. 55.

du Concours littéraire Léopold Sédar Senghor, qui réunit les lauréats et ceux du concours de poésie Sébastien Ngonso, constitue un des multiples indices de l'implication directe du pouvoir de Mobutu au sein des instances littéraires zaïroises. À partir de 1974, la dictature a interrompu cet « élan culturel » en faveur d'une politique d'« authenticité » et de « zaïrianisation » qui considérait la francophonie et les pratiques occidentales comme des vecteurs de l'idéologie coloniale. Durant cette période marquée par les violences des partis uniques, ceux-ci ont également exercé des pressions et des censures sur les écrivains qui critiquaient les systèmes politiques et leurs gouvernements[182]. Dans le cas du Gabon, c'est à travers des agences d'État, telles que l'Autorité de régulation des communications électroniques, des postes et de la distribution de la presse (ARCEP) et la Haute autorité de la communication (HAC), que s'exercent le contrôle et la censure des corps produisant des discours qui vont à l'encontre de la pensée unique. À travers elles, ni les opposants politiques, ni les écrivains considérés comme engagés n'ont accès aux médias publics et, encore moins, aux plateaux des différentes émissions culturelles où s'opère la vulgarisation de la littérature[183]. Cette mort symbolique aboutit plus d'une fois à la mort physique, comme l'atteste le cas tragique de Sony Labou Tansi[184]. Cas qui illustre à quel point le corps de l'écrivain est exposé au social sous ses formes les plus violentes.

C'est ce que montreront les quatre chapitres qui vont suivre. Les productions de Maurice Mouckagni Mouckagni, de Mukala Kadima-Nzuji, d'Alain Mabanckou et de Léonora Miano sont toutes imprégnées d'une partie des violences systémiques que nous avons étudiées. Apparemment semblables, ces violences y sont traitées selon des modalités littéraires qu'il s'agira de différencier au prisme des différentes positions occupées par les corps de leurs auteurs. En tant que témoin ou victime directe d'un régime politique dont l'économie du pouvoir s'organise autour de l'encadrement autoritaire des corps, chacun de ces écrivains atteste que la période post-conférences nationales, dominée et suivie par la violence étatique invétérée,

---

[182] Plusieurs exemples concernant le Zaïre sont évoqués par Charles Djungu-Simba K. dans *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz / Centre de recherche Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, 2007, p. 274-278.

[183] Dans l'univers de la presse, cette censure se montre à visage découvert. Contrairement à d'autres pays de la région, le Gabon et le Cameroun s'illustrent par « la censure préalable, des saisies, la suspension, l'interdiction, la mise à sac des rédactions, le passage à tabac, l'incarcération des journalistes, le harcèlement fiscal, et les brimades de toutes sortes » (Thomas Atenga, *Cameroun, Gabon : la presse en sursis*, Paris, Muntu, 2017, p. 16).

[184] Élu député de Makélékélé en 1992 pour le parti d'opposition qu'il avait fondé, le Mouvement congolais pour la démocratie et le développement intégral, l'écrivain rédigea une lettre ouverte adressée au président Pascal Lisouba qui acheva de lui rendre la vie impossible. Gravement malade, radié de la fonction publique et son passeport lui ayant été retiré, il décéda faute d'avoir pu se rendre à Paris pour suivre des soins.

a inauguré de nouvelles conditions d'engendrement littéraire et de nouvelles formes d'écriture propices à l'autonomisation d'un espace littéraire toujours plus international.

CHAPITRE 2

MAURICE MOUCKAGNI MOUCKAGNI.
LE CORPS DE L'ECRIVAIN INCONNU

Maurice Mouckagni Mouckagni est une figure littéraire inconnue à la fois dans l'espace littéraire gabonais aux réalités complexes et dans le monde des lettres francophones où ceux qui se démarquent sont souvent soutenus par le centre parisien[185]. Il incarne la figure de l'écrivain gabonais méconnu au sein de son propre espace littéraire, son œuvre n'étant pas accessible du fait de la méconnaissance des techniques modernes de communication et de mise en scène de soi[186]. La critique gabonaise ne disposant d'aucune publication monographique ou biographique permettant d'avoir des données sur la trajectoire des écrivains, nos informations sur la vie de Maurice Mouckagni Mouckagni et les processus de sa socialisation sont, pour l'essentiel, issues d'enquêtes, de certaines archives des médias de son pays, enrichies et précisées par des échanges avec l'auteur. Le tout vise à saisir les conditions et disposition de surgissement de sa production littéraire dont les rapports esthétiques et thématiques entretiennent certaines complémentarités sociohistoriques avec les autres productions littéraires francophones d'Afrique centrale.

2.1. Naissance et formation

Maurice Mouckagni Mouckagni est né le 30 décembre 1959 à Moutassou, un regroupement de villages à quelques encablures de Mouila, au sud du Gabon. Il est le dernier enfant d'une fratrie de treize membres que son père, Maurice Mouckagni Mouroumbi, a eus avec différentes femmes, dont sa mère Célestine Madjinze-ma-Boukinde. Son père a servi comme gardien de la paix dans la milice de l'administration coloniale de l'Afrique Équatoriale-Française (AEF). À la veille de la célébration de l'indépendance du pays, le chef de district de Mouila le nomma chef de terre pour administrer les territoires regroupant les populations d'ethnie Punu situées sur la rive gauche du fleuve Ngounié. Mouckagni Mouckagni a fait ses premiers pas scolaires à l'établissement catholique de Saint-Martin de Mouila, où il est confié aux religieuses, comme l'exigeaient les autorités de l'époque. Cette expérience ne durera pas longtemps, puisqu'il repart auprès de ses parents poursuivre son parcours primaire à l'école publique de Moutassou jusqu'en CM2. Âpre au travail et encouragé par ses parents, il est classé

[185] La plupart des écrivains d'origine africaine qui évoluent en France, plus précisément à Paris, bénéficient d'une plus large visibilité, ce qui a souvent des conséquences positives dans leur pays d'origine. Nous le verrons à travers les cas des autres auteurs de notre corpus.
[186] Erwing Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1, La présentation de soi, traduit de l'anglais par Alain Accardo*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 18.

parmi les dix premiers au certificat d'études primaires et entre au Centre d'Enseignement Technique de Tchibanga en 1973. Malgré ses bons résultats, il n'y reste qu'une année avant de regagner Mouila où il est inscrit en cinquième par son aîné au Collège d'Enseignement Général. En 1977, il obtient son brevet et est transféré au Lycée d'État de Libreville. La même année, l'assassinat du poète, enseignant et opposant politique Ndouna Dépénaud dans des conditions mystérieuses ébranle le pays et perturbe la reprise des classes. « La mort de ce poète avait installé un climat d'inquiétude dans le pays. Nous étions dans une dictature. Les enseignants qui voulaient manifester étaient emprisonnés et tabassés, contraints de repartir en classe et faire comme si la mort d'un poète qui était en plus enseignant ne valait rien[187] », se souvient-il.

En 1980, il réussit l'examen du baccalauréat A4 (série littéraire) et s'inscrit au département de géographie à l'Université Nationale du Gabon[188] où il obtient une maîtrise en géographie urbaine. Dans la foulée, il choisit la carrière d'enseignant en s'inscrivant à l'École Normale Supérieure de Libreville pour l'obtention du CAPES. Il exerce quelques années dans différentes villes du pays comme enseignant d'histoire-géographie, avant de s'envoler pour la France en 2008 où, à l'Université Claude Bernard de Lyon, il suit la formation d'inspecteur pédagogique à l'Institut universitaire de formation des maîtres. De retour à Libreville en 2010, Mouckagni Mouckagni est approché par les cadres principaux du parti unique qui influencent ses nominations à différents postes de directeur de cabinet au ministère des Affaires sociales, de la Communication et de la Culture, puis comme directeur général adjoint de l'enseignement général et normal au ministère de l'Éducation nationale. Malgré les avantages liés à ses différentes fonctions, il ne partage pas les convictions du parti au pouvoir, dont il critique ouvertement les diverses violences, les meurtres et les méthodes de gouvernance dans plusieurs journaux proches de l'opposition. « Pour partager mes avis et les analyses que je faisais sur la situation du pays, les carences politiques et la répression des agents du système, je publiais de temps en temps des articles dans divers journaux d'opinion à l'instar de *La Griffe* créé juste après la tenue de la conférence nationale[189]. »

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'année 1990 sonne le glas des conférences nationales dans plusieurs pays d'Afrique centrale. Le Gabon n'est pas épargné par le vent des contestations politiques et sociales. Mouckagni Mouckagni est membre actif du

---

[187] Courriel de Maurice Mouckagni Mouckagni à l'auteur, le 20 juin 2021.
[188] Il s'agit de la première et unique université du pays créée en 1970 sous l'appellation d'Université Nationale du Gabon. Son nom actuel, Université Omar Bongo a été donné en 1978.
[189] Courriel de Maurice Mouckagni Mouckagni à l'auteur, *doc. cit.*

Mouvement de redressement national (Morena), principal parti politique de l'opposition de l'époque. Pour lui, les conséquences en sont considérables :

> 1990 fut aussi cette période sombre qui affecta le pays par l'assassinat lâche de Joseph Rendjambe, leader charismatique qui faisait peur au pouvoir d'Omar Bongo. S'en sont suivies des arrestations arbitraires de plusieurs membres de l'opposition à travers le pays. Je ne fus pas épargné. En prison, j'étais torturé à mort et porte encore aujourd'hui les stigmates de ce cynisme. Mais j'étais chanceux, car beaucoup de mes camarades y étaient tués[190].

Pas plus que dans la plupart des pays concernés, les assises des conférences n'aboutirent aux résultats escomptés. La corruption, le climat de terreur, les enlèvements et assassinats, les crimes rituels, l'emprisonnement des journalistes demeuraient d'actualité dans tout le pays. Dans le roman *Le Cri du crime*, Mouckagni Mouckagni semble revenir sur cet épisode crucial de sa vie. Les différentes représentations utilisées pour évoquer ces diverses réalités sociohistoriques, ces corps incarcérés et torturés, corps humiliés et en péril et corps mis à mort, etc., exhibent les marqueurs d'une relation singulière entre les formes de violences contextuelles de la société qui les sécrète et l'écrivain qui, les ayant subies ou incorporées, en fait un objet de fiction à travers le roman. Mouckagni Mouckagni est retraité depuis 2019 et vit à Moutassou dans son village, où il continue d'écrire.

2.2. Socialisation et littérarisation primaire

Pour Emmanuel Fraisse, s'il y a un espace où « la réflexion sur le patrimoine littéraire se construit en permanence, c'est bien l'institution scolaire dans sa relation à la culture[191] ». La littérarisation primaire de Mouckagni Mouckagni repose fondamentalement sur le processus d'apprentissage culturel propre à l'école. À l'instar de beaucoup d'autres écrivains africains nés avant les indépendances, les premiers rapports du jeune Maurice aux livres sont calqués sur le modèle de l'école coloniale :

---

[190] *Ibid.*

[191] Emmanuel Fraisse, « Enseignements littéraires et œuvre de référence : entre l'ancien et le nouveau », *Le Français aujourd'hui*, 172 (2011), p. 11-24.

> Les enseignements qu'on nous dispensait à l'école catholique Saint-Martin nous parlaient de la civilisation européenne. Les paysages, les monuments, les cathédrales et l'importance des missions catholiques nous renseignaient sur la beauté de la France. On était dans les rues de Paris sans y être. On lisait et récitait les poèmes de Jean de la Fontaine et Victor Hugo que je n'hésitais pas à imiter[192].

La France, Mouckagni Mouckagni l'a connue avant même de s'y rendre. Ses deux géniteurs savaient à peine lire, mais étaient déterminés à ce que leur enfant fasse de longues études et « se comporte comme un blanc[193] ». C'est pourquoi, quand Mouckagni Mouckagni retourna à Moutassou après son passage à Mouila, ils décidèrent de payer un jeune instituteur pour suivre son évolution intellectuelle. Chaque soir après les cours, le jeune Maurice passait au moins une heure dans la petite bibliothèque de la paroisse où il se familiarisait avec d'autres enseignements. Se connaissant bien du fait de sa fréquentation des messes de dimanche, le responsable lui ouvrait les portes du lieu et lui permettait même d'emporter quelques recueils de poésie. « Quand j'allais à la petite bibliothèque de la paroisse, je lisais tout ce qui me passait sous le nez. J'étais autant fasciné par la poésie de Chateaubriand que par celle de Victor Hugo à tel point que j'avais *La Légende des siècles* et mon livret de prières au chevet[194]. » À force de fréquenter la salle de lecture de la paroisse de Moutassou, le jeune Maurice se lie d'amitié avec le responsable qui, voyant en lui un élève passionné, l'invite souvent à ranger les nouveaux livres et à discuter de ses lectures :

> J'ai encore en tête le poème *Le Crapaud* de Victor Hugo. C'était mon préféré du recueil. Aujourd'hui encore, le premier vers et ses interrogations résonnent toujours dans ma tête et nous interpellent quotidiennement : « Que savons-nous ? qui connaît le fond des choses ? »[195]

En classe de CE2, les instituteurs affectés à Moutassou tiraient une certaine satisfaction à voir le jeune Maurice rédiger, à la demande de ses parents illettrés, des correspondances adressées à ses aînés qui travaillaient en ville. En classe de CM2, il écrit ses premiers vers, imitant Hugo, Chateaubriand et d'autres poètes qu'il lisait.

---

[192] *Ibid.*
[193] En Afrique, l'expression « se comporter comme un blanc » est employée pour signifier qu'il faut être un individu cultivé avec une bonne éducation.
[194] Courriel de Maurice Mouckagni Mouckagni à l'auteur, *doc. cit.*
[195] *Ibid.*

Juste avant cela, en classe de CM1, la séparation de ses parents l'affecte et bouleverse ses résultats scolaires. Il se renferme sur lui-même, décide de ne plus se rendre à l'église et à la petite bibliothèque.

> Je passais mes journées en brousse, non loin du village, avec un cahier, un stylo et *La légende des siècles* de Hugo. La solitude, la déception et la séparation sont les premiers thèmes qui m'inspiraient. Ma mère me manquait et mon père m'avait interdit de la suivre. Je lui en voulais un peu[196].

Cette déception se transforme en colère, ce qui résonne avec son nom en langue punu du Gabon, « Mouckagni » désignant la nervosité ou encore un individu au caractère rude et colérique. Il quitte son père et rejoint son aîné à Mouila l'année suivante. Après ses cours, il passe la majeure partie de son temps au bord du fleuve Ngounié, la maison étant non loin. La lecture des *Méditations poétiques* d'Alphonse Lamartine que lui avait offert son aîné renforce son rêve de devenir poète. « Je lisais *Le lac* et *L'isolement* au moins cinq fois par jour. Ces deux principaux poèmes touchaient ma sensibilité et m'émerveillaient. Lamartine avait réussi a transformer le fleuve Ngounié en lac[197]. » Les lectures au bord des eaux se transforment en une obsession. Le lycée d'État de Libreville que le jeune Maurice intègre après l'obtention de son baccalauréat est construit en face de la plus grande plage de la capitale :

> Le pays traversait une période difficile à cause des mesures que prenaient sans cesse les autorités politiques. La lecture était devenue un refuge, notamment les œuvres des poètes français qui me permettaient d'échapper à la fournaise sociale. Heureusement que le journal du lycée m'occupait également[198].

Au lycée d'État, Mouckagni Mouckagni s'inscrit au club journal, encouragé par son enseignant de français et son aîné qui souhaite qu'il devienne journaliste. Il est chargé de composer une petite équipe de jeunes lycéens dynamiques, volontaires et bénévoles avec lesquels il tient le journal du lycée durant deux ans. Vivant sous la responsabilité de son aîné, médecin de profession, leur salon ne manque pas de lectures. On y trouve des fictions et des magazines tels que *Souvenirs d'Afrique*, *Jeune Afrique* ou *La lettre du continent*. Au-delà des livres inscrits au programme scolaire, son aîné en achète beaucoup d'autres pour lui permettre

---

[196] *Ibid.*
[197] *Ibid.*
[198] *Ibid.*

de s'exercer à la poésie. Mouckagni Mouckagni se met alors à lire les œuvres de classiques comme La Fontaine, Corneille, Rimbaud ou encore Hugo, mais aussi des auteurs négro-africains ou afro-descendants tels que Mongo Beti, Senghor ou Aimé Césaire. « À cette époque, j'écrivais par imitation. Je passais facilement de la BD Zembla, Akim, Kouakou et Caloa[199] aux poèmes de Victor Hugo ou encore à ceux de Césaire[200]. »

Mais Mouckagni Mouckagni qui rêvait de devenir poète gabonais et qui avait déjà écrit quelques vers dans plusieurs de ses cahiers, ne réalisera pas son rêve de sitôt. Ses modestes responsabilités au sein du groupe d'« étudiants journalistes » avec qui il animait le journal du lycée lui offrirent la possibilité de découvrir un autre visage de Libreville et ses inégalités sociales, ses crimes macabres et ses mirages[201]. Mais ses difficultés financières ne lui permettent pas de publier ses premiers écrits. Car, depuis l'indépendance et jusqu'à la fin des années 1990, il est difficile de publier un livre au Gabon. Plusieurs raisons justifient le fait que les écrivains gabonais de cette période publiaient hors du pays :

> On peut citer, entre autres raisons, l'absence d'une maison d'édition véritable avec un siège local, l'accès au marché francophone, une meilleure diffusion à l'étranger en vue d'une reconnaissance pour faire partie de la grande famille des écrivains francophones (un label qui vaut encore son pesant d'or), la recherche d'un statut, d'une réputation à partir d'une reconnaissance de l'extérieur[202].

Lorsqu'en 1996 la Fondation privée Raponda-Walker, fondée trois ans plus tôt, crée la première maison d'édition gabonaise, les éditions Raponda-Walker, celle-ci n'est pas accessible à tous les jeunes écrivains. D'une manière générale, l'absence d'éditeurs, comme le fait remarquer Sima Eyi, a été un frein à l'émulation littéraire gabonaise. Après les éditions Raponda-Walker, plusieurs autres petites maisons se sont installées à Libreville, mais les prix d'édition sont exorbitants surtout pour de jeunes écrivains qui, comme Maurice Mouckagni Mouckagni, sont issus des classes populaires. Ces maisons se distinguent également par des problèmes éditoriaux divers et variés qui conduisent Sima Eyi à les assimiler aux éditeurs par

---

[199] Ces séries de bandes dessinées d'aventures étaient publiées dans les années 1960 et au début des années 1980 dans de petits recueils du même nom.
[200] *Ibid.*
[201] Jusqu'au moins 1995, le journal du lycée d'État était très lu à Libreville et même dans certaines grandes villes du pays.
[202] Hémery-Hervais Sima Eyi, *La vie littéraire au Gabon : ses acteurs institutionnels, ses instances de médiation et de légitimation et ses enjeux*, Libreville, Symphonia, 2020, p. 154-155.

défaut[203]. En tout cas, dirigées par des non-spécialistes ou par des universitaires tel Peter Ndembi Manfoumby, fondateur des éditions Odem (Odette Maganga), plusieurs maisons d'édition gabonaises connaissent des dysfonctionnements ou ferment subitement après avoir publié quelques auteurs. C'est le cas des éditions Ogooué Edigo, Wanda, Yia ou encore Odem. Cette maison, dont les productions, telles que *Maghulu Ngumbi, un artiste en terre Punu* de Mouckagni Mouckagni (2012) ou *L'Ethnologue et le Sage* (2013) de Sami Tchak, sont aujourd'hui indisponibles, est emblématique de la situation éditoriale au sein de l'espace littéraire gabonais.

Pour ces raisons et d'autres encore, dont la visibilité et la distribution des productions dans l'espace national et francophone, nombre d'écrivains ont résolu de se faire éditer en France, de préférence à Paris où les éditeurs ont une force de légitimation incomparable, du fait de leur ancienneté et / ou de leur attachement à l'autonomie littéraire[204], ou par le simple fait d'être installées dans ou à proximité de la capitale française. Il en va ainsi de Mouckagni Mouckagni. Ce dernier entre en littérature, comme on dit, c'est-à-dire entame sa littérarisation secondaire en publiant un premier roman intitulé *Le Cri du crime* chez PubliBook. Ce choix ne s'est pas fait pour la qualité éditoriale, car les coquilles et autres défauts dans le texte témoignent des insuffisances de cet éditeur, notamment de l'absence de comité de lecture. L'auteur justifie pourtant ce choix par deux raisons principales : éviter la censure du pouvoir politique gabonais et permettre une meilleure accessibilité, visibilité et circulation du roman dans l'espace littéraire francophone[205].

---

[203] « Beaucoup de ces éditeurs ne sont pas en réalité des sociétés d'édition, mais plutôt des imprimeries détentrices de numéros ISBN. Ce constat se vérifie par l'inexistence des sièges officiels pour plusieurs d'entre elles et par l'absence encore plus criante des comités de lecture » (*ibid.*, p. 160).

[204] L'éditeur « ne se contente pas de transformer un texte manuscrit en un objet commercialisable ; sa position dans le système lui permet aussi de sélectionner et de promouvoir les ouvrages littéraires » (Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris / Bruxelles, Fernand Nathan / Éditions Labor, coll. Dossier Media, 1978, p. 91-92).

[205] « En publiant en France, même si c'est chez un éditeur moyen, je voulais donner au texte la chance d'être facilement disponible pour les lecteurs qui sont hors du Gabon, en plus d'éviter des problèmes avec le système politique gabonais qui est très sensible à certains discours » (courriel de Maurice Mouckagni Mouckagni à l'auteur, *doc. cit.*).

2.3. La littérarisation secondaire : trajectoire littéraire de Mouckagni Mouckagni

Tout en pratiquant en tant qu'enseignant d'histoire-géographie, puis comme inspecteur pédagogique, Mouckagni Mouckagni est alors aussi pigiste au sein de certains médias de Libreville critiques du pouvoir[206]. C'est dans le journalisme que se développent ses compétences d'écriture et ses prédilections thématiques. Il affectionne généralement les faits de société, et notamment les investigations autour des disparitions mystérieuses, des « découvertes macabres » (les découvertes régulières de corps démembrés et sans organes) et autres formes de violence qui sèment la terreur à Libreville. Nous y reviendrons.

Dans l'espace littéraire gabonais, comme un peu partout en Afrique subsaharienne, presque aucun auteur ne vit de sa production, malgré les compétences acquises et la quantité de productions. Très rares sont ceux pour qui la littérature est une activité autonome, génératrice de capital spécifiquement littéraire. La plupart sont enseignants, fonctionnaires dans l'administration publique, universitaires, médecins, etc., en même temps qu'ils pratiquent la littérature. Leur présence dans l'espace littéraire apparaît comme un prolongement de leur situation dans une autre configuration sociale[207]. Pour ce qui est de la situation des auteurs et de leur degré différentiel de légitimité littéraire en rapport avec le fonctionnement d'un tel espace littéraire relativement hétéronome, Maurice Mouckagni Mouckagni est de ces écrivains « sans trajectoire » ou encore de ces « auteurs occasionnels » qui « ne deviennent auteurs qu'à l'occasion d'une activité sociale, qui détermine les contenus, formes et usages de leurs écrits[208] ». Chez lui, on remarque que son écriture, forgée par la lecture et l'imitation des classiques français, est en même temps marquée par sa familiarisation avec la production journalistique. Ainsi, l'habitus littéraire de cet écrivain issu d'une paysannerie rurale, qui ne semble penser et parler de littérature que selon les schèmes et les usages de l'ex-colonisateur, a incorporé les techniques narratives – style, personnages, thématiques, enjeux politiques – de l'espace journalistique, lui-même incomplètement autonome. L'incorporation et le corps sont les opérateurs de l'homologie qui s'établit entre une position littéraire et une position

---

[206] *Misamu*, *L'Ombre* et *Nku'u le Messager*.

[207] Qu'il s'agisse du fonctionnement des institutions ou des acteurs qui animent ou non ces institutions, l'autonomie littéraire au Gabon demeure à ce jour précaire. Voir par exemple les travaux du chercheur gabonais Didier Taba Odounga, « Archéologie du discours critique gabonais : genèse, parcours et structure », Steeve Renombo et Sylvère Mbondobari (dir.), *Créations littéraires et artistiques au Gabon. Les savoirs à l'œuvre*, Libreville, Éditions Raponda-Walker, 2009, p. 305-339.

[208] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 179.

journalistique sur la base de l'homologie entre l'espace littéraire et l'espace journalistique gabonais.

Mouckagni Mouckagni demeure un écrivain d'autant moins légitimé que, en plus du fait que son corps a intégré des techniques d'écriture datées ou hétéronomes, il n'est pas enseigné. Or ceux qui s'imposent dans l'environnement littéraire gabonais, sont ceux qui, comme Maurice Okoumba-Nkoghe ou Jean Divassa Nyama, sont au programme du lycée et du collège[209]. Mouckagni Mouckagni n'est ni enseigné, ni mentionné par aucun universitaire : ses productions n'ont jamais suscité d'intérêt critique. D'une part, comme nous l'avons vu, il publie à compte d'auteur chez des éditeurs n'ayant que peu de capital dans le champ de l'édition et étant peu capables de définir ou d'influencer une stratégie de diffusion et de circulation de leurs productions littéraires. En plus des insuffisances éditoriales évoquées, lorsqu'on observe le fonctionnement et le catalogue des éditions PubliBook, on peut en effet remarquer qu'il s'agit d'un éditeur qui n'investit pas dans l'accompagnement de ses auteurs. D'autre part, Mouckagni Mouckagni n'est guère reconnu par ses pairs dans l'espace littéraire gabonais et incarne lui-même les stigmates de cet espace dont la fragilité des institutions et de la vie littéraire est accentuée par la quasi-absence d'agents spécifiques de médiation, journalistes et critiques littéraires en tête. Ce quasi-anonymat de l'écrivain dans l'espace gabonais et en dehors s'explique par le fait qu'il n'a à sa disposition aucun relais éditorial et surtout littéraire capable de le distinguer, d'autant moins qu'il se montre critique à l'égard d'un pouvoir dont dépendent nombre des institutions et réseaux ayant pignon sur rue. Plusieurs écrivains de sa génération sont membres de l'Union des écrivains gabonais (UDEG), une association qui milite pour la valorisation de la littérature gabonaise et dont les membres bénéficient d'une certaine visibilité, bien que minime, grâce aux activités littéraires qu'ils animent à Libreville et dans certaines villes du pays[210]. Mouckagni Mouckagni lui-même estime qu'il est écrivain par attachement à la littérature et qu'il l'est socialement et culturellement du fait de ses productions, que celles-ci soient bien reçues ou non par la critique universitaire.

Nous formulons l'idée que le fait d'écrire laisse objectivement surgir une revendication de compétences et une appartenance à un groupe au sein duquel l'appellation « écrivain »

---

[209] Gaël Ndombi Sow, « La construction littéraire d'une identité nationale au Gabon. À propos de la classification d'Okoumba-Nkoghé à travers les pratiques de lecture au secondaire », Didier Taba Odounga et Gaël Ndombi Sow (dirs.), *Maurice Okoumba-Nkoghé à l'épreuve de la notoriété*, Libreville, Centre de Recherche en Littératures Africaines et Francophones, coll. Les grands auteurs gabonais, 2021, p. 25-40, p. 26.

[210] Précisons que Mouckagni Mouckagni diffère d'écrivains tels que Janis Otsiemi, Bessora et Charline Effah qui, bien que n'étant pas membres de l'UDEG, sont bien connus et connaissent un certain succès sur la scène nationale.

désigne chacun de ses membres et les relie à leurs productions. Autrement dit, même le membre le plus méconnu des autres et des instances de reconnaissance de l'espace littéraire peut, par son œuvre, prétendre à une place dans cet espace. Cela peut également participer à une reconnaissance ne découlant pas des instances ou des critères traditionnels de légitimation littéraire : « Quel que soit le volume de capital symbolique accumulé au fil du temps, la reconnaissance en demeure le substrat, en tant qu'elle offre aux humains ce dont ils sont le plus totalement dépourvus : une justification d'exister[211]. » Dans le cas de Mouckagni Mouckagni, ses publications constituent le « substrat » par lequel s'établit la preuve de sa reconnaissance dans le système littéraire gabonais. Ainsi, en disant de Mouckagni Mouckagni qu'il est un écrivain inconnu, il s'agit essentiellement du point de vue de la critique ou de la réception critique de sa production, sachant que cette critique est elle-même exposée aux critiques de la part des agents du même système qui, depuis plusieurs décennies, font la démonstration que la littérature gabonaise est peu visible[212].

Excepté quelques comptes rendus de lecture devenus indisponibles et de brèves présentations bibliographiques sur les sites de ses éditeurs et distributeurs en ligne, on remarque qu'il n'existe à ce jour aucune étude sur l'œuvre ou sur la vie de Maurice Mouckagni Mouckagni. Cette observation est révélatrice du fonctionnement du système littéraire gabonais, des méthodes et des moyens mis en place par ses agents de légitimation. La reconnaissance et la visibilité d'un écrivain et de son travail dépendent des « critiques, commentateurs, éditeurs, traducteurs, professeurs, historiens qui créent du commentaire, de la glose, des anthologies, des éditions critiques, des notes, des études historiques et qui, par cela même, contribuent à désigner ceux qui seront considérés comme de véritables écrivains, ceux dont l'œuvre sera désignée comme appartenant au panthéon littéraire universel, qui seront jugés dignes d'entrer dans la catégorie de la littérature[213] ». Dans l'espace littéraire gabonais, on observe deux phénomènes : premièrement, depuis au moins l'an 2000, il y a une forte croissance de la production en tous genres (roman, poésie, théâtre, essai, nouvelles, etc.)[214]. Cela signifie que des écrivains

---

[211] Paul Dirkx, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeux de reconnaissance », *Carnets : revue électronique d'études françaises*, 2, 9 (janvier 2017), p. 45-63, https://journals.openedition.org/carnets/2024.

[212] Lire Magloire Ambourhouet-Bigmann, « Où est le roman gabonais ? », *Africultures*, février 2001, http://africultures.com/ou-est-le-roman-gabonais-1791/. Sophie Diane Mébé a soutenu une thèse en 2004 à ce sujet : *La littérature gabonaise : littérature du silence ?*, 2004, Paris, Thèse soutenue à l'Université de Paris-Est Créteil Val de Marne en 2004.

[213] Pascale Casanova, « Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire », Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis (dir.), *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 171-181.

[214] Nous nous référons aux catalogues de différentes maisons d'édition gabonaises (Éditions Ntsame, Éditions Amaya, Éditions Raponda, pour ne citer que celles-là) ainsi qu'à la base de données fournie par la plate-

postulent toujours plus nombreux à la reconnaissance littéraire. Deuxièmement, depuis au moins 2010, il y a une dynamique universitaire liée à la réception critique des productions gabonaises qui affirme l'existence d'une littérature au sens où s'en inquiétait Daniel-Henri Pageaux, c'est-à-dire qu'« une littérature n'existe pas sans l'existence d'une littérature critique[215] ». Cependant, malgré ces efforts, la plupart des analyses ne traitent que d'un nombre restreint d'auteurs et tournent autour de leurs productions[216]. Il s'en dégage une forme de timidité critique qui, malgré des avancées notables, ne manque pas de faire réagir des critiques, à l'instar de Ambourhouet-Bigmann qui, depuis la fin des années 1990, pointe du doigt l'absence du roman gabonais et ses auteurs dans l'espace littéraire international[217]. Faisant allusion à la littérature gabonaise, un autre Gabonais, Georice Berthin Madébé, démontrait il y a quelques années que les critiques « n'ont pas toujours su rendre la pertinence formelle, la richesse et la diversité ontiques du corpus littéraire subsaharien de langue française. Cela parce qu'ils ont promu des modèles romanesques aussi génériques qu'exclusifs qui ont valeur et statut de littérature africaine[218]. »

Partant de ces différentes données, le cas de Mouckagni Mouckagni tend à donner raison au critique gabonais Peter Ndemby Mamfoumby, qui pense que, malgré le nombre des publications romanesques, l'invisibilisation de la littérature gabonaise dans l'espace francophone est en partie liée à la lenteur de la critique. Selon lui, et pour résoudre cette situation, la critique devrait « lancer une opération de séduction et de renouvellement de la masse critique gabonaise » capable de déboucher sur « la déghettoïsation de l'auteur » gabonais[219]. En effet, à l'échelle nationale, on ne compte aucune émission dédiée à la littérature,

---

forme de documentation mutualisée Mukanda animée par Pierre Halen, https://mukanda.univ-lorraine.fr/s/mukanda/page/welcome.

[215] Daniel-Henri Pageaux « Préface », David Mendelson, *Émergence des francophonies. Israël, la Méditerranée, le monde*, Limoges, Pulim, coll. Francophonies, 2001, p. 11.

[216] Si on se réfère aux travaux consacrés aux écrivains gabonais, on peut observer que Maurice Okoumba-Nkoghé est de loin l'écrivain dont l'œuvre est la plus abondamment critiquée. Au-delà des articles dans des revues, trois ouvrages spécifiques lui ont été récemment dédiés : Patrice Gahungu, *La poétique du soleil dans* La mouche et la glu *d'Okoumba-Nkoghé : analyse sémio-stylistique*, Libreville, La Maison Gabonaise du Livre, coll. Critiques, 2003 ; Steeve Renombo et Didier Taba Odounga, *Les ombres solaires. Du réalisme au roman écologique dans l'œuvre de Maurice Okoumba-Nkoghé*, Libreville, Éditions Raponda-Walker, 2019 ; Didier Taba Odounga et Gaël Ndombi Sow (dir.), *Maurice Okoumba-Nkoghé à l'épreuve de la notoriété*, *op. cit.*

[217] Magloire Ambourhouet-Bigmann, « Où est le roman gabonais ? », *Africultures*, 1791, 2001, https://africultures.com/ou-est-le-roman-gabonais-1791/

[218] Georice Berthin Madébé, *Francophonies invisibles. Émergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

[219] Pierre Ndemby Mamfoumby, « Le roman gabonais en question : histoire, critiques et éléments d'analyse », Pierre Ndemby Mamfoumby (dir.), *Les écritures gabonaises : histoire, thèmes et langues Tome 1. Introduction de Audrey Small*, Yaoundé, Éditions Clé, 2009, p. 23-71, p. 32.

ni aucun prix littéraire ou événement capables d'animer la vie littéraire. De fait, « la déghettoïsation de l'auteur » serait un processus de vulgarisation de l'œuvre et de légitimation de l'auteur en reconnaissant le statut social de l'écrivain. Ce serait mettre en avant le sujet écrivant en tant que corps littérarisé ayant incorporé des habitudes, des valeurs, des idées, des pratiques, des croyances propres à l'espace littéraire, à travers une « socialisation littéraire » ou « littérarisation[220] ».

2.4. *Le Cri du crime* ou la stratégie de reconversion littéraire

L'inconnu qui publie en 2009 *Le Cri du crime* chez PubliBook à Paris s'est déjà essayé à plusieurs reprises à l'écriture poétique en rédigeant notamment deux recueils qu'il avait ensuite détruits en raison de leur qualité littéraire :

> Quand j'avais commencé à écrire, je le faisais par imitation des poètes français. En 1998, j'avais deux recueils de poésie prêts à envoyer chez un éditeur en France. Mais la lecture, quelque trois semaines plus tôt de *Cahier d'un retour au pays natal* du Martiniquais Aimé Césaire et après avoir relu pour la seconde fois *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, m'avaient fait réaliser que ce que j'avais écrit était loin d'être appelé poésie. J'avais surtout compris que jamais je ne ferais de la poésie. Par ailleurs, mon expérience de journaliste allait me permettre d'écrire des romans ou des récits[221].

À l'instar de nombreux auteurs africains de la région, Maurice Mouckagni Mouckagni n'entre dans aucune des quatre catégories de positions et de trajectoires littéraires des écrivains identifiées par Alain Viala pour l'espace littéraire français en voie d'autonomisation[222].

---

[220] « À l'échelle d'un individu, la littérarisation produit un habitus littéraire ou sens pratique littéraire ; à l'échelle d'un système littéraire, les dispositions produites par la littérarisation contribuent à reproduire dans une certaine mesure ce que véhiculent ses institutions, à savoir la doxa littéraire ou sens commun littéraire, le fonds commun d'évidences incorporées en matière de littérature (sous forme d'oppositions binaires entre réalité et fiction, texte et contexte, individu et société, auteur et narrateur, prose et poésie, etc.) » (Paul Dirkx, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeu de reconnaissance », Carnet, Deuxième série, 9, 2017, https://journals.openedition.org/carnets/2024#text.

[221] Courriel de Maurice Mouckagni Mouckagni à l'auteur, *doc. cit.* À noter la subordination de ses capacités à écrire de la prose à ses compétences rédactionnelles de journaliste.

[222] « - Les artistocrates, avec un fort héritage social, optent pour l'attitude d'amateurs. Des nobles et bourgeois bien nantis les imitent. Cas-type : La Rochefoucauld.

Néanmoins, il peut être compté parmi les « audacieux » qui, n'ayant guère de capital financier, social et culturel, se forgent par le cursus scolaire et se distinguent par la pratique de l'écriture sans pour autant être des professionnels[223]. De plus, au-delà de son « absence de génie poétique[224] » qui l'aurait conduit à détruire ses recueils, trois raisons majeures semblent avoir motivé sa reconversion d'inspecteur pédagogique et de journaliste en romancier. D'abord, la découverte macabre du corps démembré et privé de ses organes de la fille de sa voisine à la veille des élections présidentielles au Gabon en 2005. Deuxièmement, une raison professionnelle : le bâillonnement, l'intimidation et la brutalisation des journalistes enquêtant sur ces crimes commis par les agents de la force publique exécutant des ordres politiques. Enfin, une raison technique liée au passage de l'écriture journalistique à l'écriture romanesque. Dans cette dernière évocation, s'ajoute la dimension corporelle de l'écrivain dont l'évocation de l'expérience carcérale est essentielle à la représentation des conditions sociales du corps écrivant.

Ces observations du romancier incitent à prendre en compte la corporéité de l'écrivain en tant que médiateur entre l'espace social (et littéraire) de l'écrivain et les phénomènes représentés tels que les crimes rituels[225]. En tant que « réalité sociale », au sens où Alain Viala désigne tout texte littéraire[226], *Le Cri du crime* est un texte caractérisé par la socialisation de son auteur, c'est-à-dire un roman tributaire des structures de l'environnement social incorporé par l'écrivain. Les propos du romancier portent à relever que, au roman (en tant qu'objet unique et irréductible au romancier), préexiste un homme dont l'être à la fois organique et symbolique, les représentations corporelles et les rapports aux différentes réalités sociohistoriques ont concouru à investir et transposer dans la fiction des sensations, des perceptions et des usages[227].

- Des bourgeois et nobles moyens, surtout s'ils jouissent d'une filiation littéraire, bénéficient de dispositions propices pour s'engager dans une trajectoire selon le modèle canonique, le cursus. Cas-type : Chapelain.
- Des petits-bourgeois et petits nobles, sans héritage financier, mais bien instruits, prennent des risques et subissent une sélection renforcée : c'est la logique du succès, source possible d'une promotion très accélérée. Cas-type : Corneille.
- Privés d'héritage social matériel, mais héritiers d'un nom de vieille noblesse, quelques gentilshommes restent en porte à faux, et leur attitude est remarquée par le ressentiment. Cas-type : Tristan » (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 269).

[223] *Ibid*., p. 268.

[224] Courriel de Maurice Mouckagni Mouckagni à l'auteur, *doc. cit.*

[225] Depuis le début des années 1990, le phénomène des crimes rituels est une réalité omniprésente et presque obsessionnelle qui sévit dans la société gabonaise.

[226] Alain Viala et Georges Molinié, *Approches de la perception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 149.

[227] C'est dans cette perspective que Paul Dirkx affirme que l'écrivain « est l'incarnation de la jonction entre la socialité et le produit littéraire fini » (Paul Dirkx (dir.), *Le corps en amont. Le corps de l'écrivain I*, *op. cit.*, p. 8).

La dimension dénonciative des crimes rituels représentés par Mouckagni Mouckagni illustre ce que Justin Bisanswa met en exergue dans le caractère réaliste de la fiction africaine, qui « participe d'un art d'engagement qui instaure le roman en interlocuteur de l'Histoire[228] ». Plus précisément, *Le Cri du crime* peut servir de matériau pour saisir les similitudes et les rapprochements entre fiction et histoire en vertu du caractère factuel et de l'inscription référentielle du phénomène des crimes rituels dans l'environnement gabonais. En ce sens, le roman relève des écritures de la violence qui se présentent comme des témoignages ou des représentations historiques. Ainsi, Mouckagni Mouckagni utilise la fiction comme une stratégie de réactualisation, par la fiction interposée, du phénomène des crimes rituels très répandus dans les rues de Libreville et sans cesse médiatisés et décriés dans des journaux comme étant « de la barbarie[229] ». Il récupère un sujet social médiatisé sur lequel il a lui-même accumulé des notes et rédigé des papiers de presse pour en faire un objet de fiction[230]. *Le Cri du crime* révèle ainsi des rapports entre la pratique du journalisme exercée par l'auteur devenu romancier et le traitement des violences telles que les découvertes macabres, la corruption des enquêteurs, les tentatives d'enlèvement et d'assassinat de journalistes, les violences carcérales, les conclusions des conseils de ministres connues pour leurs nominations arbitraires, les interdictions des marches de protestation, l'ingérence de certaines puissances étrangères dans la vie politique locale et bien d'autres anomalies omniprésentes dans la presse locale.

De plus, la thèse de la reconversion se justifie ainsi par la présence du personnage principal, Dazo, qui joue le rôle de journaliste et incarne de nombreuses similitudes sociologiques avec le corps de l'écrivain. De plus, son patronyme « Mbingui » est un nom

---

[228] Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp essentiel, 2009, p. 193.

[229] Maurice Mouckagni Mouckagni écrivait ainsi lui-même, dans l'hebdomadaire de Libreville *La Griffe* du 14 janvier 2004 : « Deux corps dépiécés ont été retrouvés hier matin à Ntoum, dans la banlieue nord de la capitale. Malgré les mesures gouvernementales et les prétendues menaces de la justice à l'endroit des commanditaires, les crimes rituels sont en augmentation à Libreville. Les populations vivent dans une crainte permanente du fait de l'impunité et parce que certains compatriotes se croient au-dessus de la loi. Ce n'est pas un hasard si les premiers suspects parmi les commanditaires de cette barbarie sont des hommes et des femmes politiques : aucun Gabonais lambda ne peut avoir 10 millions de FCFA pour recruter le meurtrier qui se chargera de lui rapporter des "pièces détachées" ».

[230] Cette démarche est comparable à celle expliquée par Mongo Beti à propos de certaines de ses productions : « J'ai voulu mettre sous une forme romanesque toutes les idées que j'avais mises sous forme d'essai, de pamphlet dans *Main basse sur le Cameroun*. Pourquoi ? Parce qu'en France, il y a une tradition de ne pas salir tout ce qui est romanesque, tout ce qui est œuvre d'art. Donc, j'ai trouvé là une astuce pour dire sous une forme romanesque ce que j'avais déjà dit et qui n'avait pas été autorisé dans le pamphlet » (Anthony Omoghene Biakolo, « Entretiens avec Mongo Beti », *Peuples Noirs, Peuples Africains*, 20 (1979), p. 105 ; cité par Alexie Tcheuyap, « Violence et discours : Patrice Lumumba selon Raoul Peck », Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, LIT Verlag, coll. Littératures et cultures francophones hors Europe, 2011, p. 241-257).

d'ethnie punu, en plus de vivre à « Kery », pays imaginaire dont la signification en langue ypunu est la crainte ou une réalité à craindre. Les cas de disparition, les tueries atroces, les morts mystérieuses et autres mutilations qui martyrisent les corps en font un pays à craindre. Comme l'évoque Bernard Lahire à propos de la création littéraire de Franz Kafka[231], il ne s'agit pas ici du Gabon qui transparaîtrait dans le roman, mais de l'écrivain qui dit et met en forme son expérience sociale sous une forme littéraire à partir de ses schèmes d'expérience du monde et de la violence qui la caractérise en régime postcolonial. Son expérience sociale ou, plus précisément, son expérience sociale incorporée, imprimée dans son corps de journaliste se faisant écrivain.

2.5. L'incorporation de la violence et l'inscription dans l'œuvre

Il ne s'agit pas seulement de mettre en lumière la manière dont l'écrivain transpose une certaine expérience individuelle sous la forme d'une intrigue fictionnelle, en s'appuyant sur l'idée selon laquelle « le texte est concrètement écrit par un individu déterminé et qu'il serait par conséquent très étonnant de ne pas trouver trace de l'auteur, et notamment de ses expériences et pratiques du monde, dans son œuvre[232] ». Cette transposition résulte de l'incorporation des schèmes dont parle Lahire et des schèmes journalistiques, puis littéraires propres à les excorporer. Si bien que « l'écriture littéraire, dans le geste même où elle ne cesse de "créer" une profusion de corps, connaîtrait toujours une part de transformation, de déformation ou de censure relative au corps écrivant », c'est-à-dire au corps de l'écrivain en tant que réalité socio-biologique[233].

Ainsi, en parlant de la représentation de la violence à travers les corps violentés, il ne s'agit pas simplement d'envisager des correspondances précises entre des évènements, des personnages, des propos, des objets, des lieux, mais de cerner des éléments et des manières de les écrire, homologues aux problématiques réelles vécues et traitées par le corps de Maurice Mouckagni Mouckagni. C'est par exemple ce que donne à voir *Le Cri du crime*, dont la représentation des corps mutilés, dépecés et disparus sans laisser de traces pour des finalités rituelles et des corps condamnés, incarcérés et brutalisés peuvent traduire l'imaginaire du

---

[231] Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 92.
[232] *Ibid*., p. 94.
[233] Paul Dirkx, *Le corps en amont. Le corps de l'écrivain I*, *op. cit.*, p. 10.

désordre et de la violence spectaculaire vis-à-vis des corps ciblés. Il y a donc davantage qu'une « problématique existentielle » telle que définie par Bernard Lahire, c'est-à-dire « l'ensemble des éléments qui sont liés à la situation sociale d'un auteur et qui s'imposent à lui comme des questions incontournables qui l'obsèdent ou comme des problèmes qu'il a à affronter[234] ». S'y ajoute la dimension littéraire, sociopoétique, corpopoétique, du fait que « l'existence » de l'écrivain est liée à son corps socialisé et littérarisé.

Dans sa parution du 7 janvier 2003, l'hebdomadaire gabonais *La Griffe* publiait un article signé par Mouckagni Mouckagni intitulé « Une femme de plus "dépiécée" à Ntoum ». Dans celui-ci, l'auteur décrivait l'état d'une femme atrocement assassinée, démembrée puis abandonnée en pleine nature par des individus inconnus, qui, selon la pratique, n'en étaient pas à leur premier meurtre. Cette découverte macabre s'ajoutait à la longue liste des victimes composée le plus souvent d'enfants et de jeunes des deux sexes, mais aussi d'adultes, comme la victime évoquée dans l'article. La description du corps de l'infortunée concorde avec celle de nombreux autres cadavres souvent découverts dans les mêmes conditions :

> La victime était vêtue d'une minirobe déchirée, découverte avec un sous-vêtement descendu jusqu'au niveau des cuisses et dépossédée de son organe génital, de son sang, de ses yeux, sa langue ainsi que ses oreilles. Quelques mois avant, une femme avait été retrouvée morte dans la forêt d'Okomassi dans des conditions similaires. Les parents dénoncent un crime rituel mais la police ne poursuit pas l'enquête[235].

Ainsi, la notion de crime rituel, employée au Gabon et dans d'autres parties de l'Afrique centrale, désigne un phénomène sociétal de meurtres de masse ou individuels de sujets vulnérables en vue de pratiques fétichistes profitant aux hommes et aux femmes de pouvoir qui les commanditent. Au Congo par exemple, on parle de *kata-kata* pour désigner ce phénomène. Il s'agit d'un processus d'enlèvement des individus (tout sexe et âge confondus) par des sujets non identifiés qui les tuent avant de les démembrer[236].

Les découvertes des corps, en état de décomposition pour la plupart, alimentent les faits divers dans la presse locale, nationale et même internationale. Comme le montre Javier González Díez dans son analyse de la réception médiatique des faits de crimes rituels au Gabon, les différentes chroniques sur ce phénomène « contiennent des éléments récurrents que,

---

[234] Bernard Lahire, *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire*, *op. cit.*, p. 98.
[235] Archives Sogapresse, *La Griffe,* « Une femme de plus dépiécée à Ntoum », Libreville, 7 janvier 2004.
[236] Ou après : souvent, les organes sont prélevés pendant que les victimes sont encore vivantes ; puis, le reste de l'anatomie est abandonné.

d'une perspective narrative, on peut définir comme topiques, car bien reconnaissables et facilement identifiables lorsqu'on compare les récits des gens et les nouvelles parues sur les journaux[237] ». On trouve le même topique dans les imaginaires romanesques, notamment dans le cas présent où l'article publié par Mouckagni Mouckagni dans l'hebdomadaire *La Griffe* trouve sa résonnance dans son roman paru quelques années plus tard. En effet, *Le Cri du crime* se présente comme une dystopie, c'est-à-dire la représentation d'une société soumise à la violence de laquelle personne ne peut échapper et dans laquelle les dirigeants détiennent le droit de vie ou de mort sur tous les sujets. Dès l'entame du roman, Mouckagni Mouckagni évoque la découverte macabre d'un organisme masculin victime de prélèvement d'organes :

> « Encore un corps sans vie. Ensaché. Retrouvé dans un coin de rue du quartier Nzadji. Un corps dépourvu de tous ses organes vitaux ». Alors que le journaliste de service donnait cette information, sur l'écran télévisuel, défilaient, de façon intermittente, des images insoutenables. Trois sapeurs-pompiers tentant de retirer du monceau formé par la dépouille, les ossements d'un infortuné qui avait été abandonné là, depuis au moins cinq jours[238].

Cet incipit fait le constat de l'horreur à travers une double représentation intermédiatique d'une violence spectaculaire attirant l'attention des badauds sur une scène qui, à première vue, semble ordinaire en même temps qu'elle constate le crime sous la forme d'un phénomène socio-anthropologique dans lequel le corps agressé est martyrisé et mutilé avant d'être abandonné. La proposition « Encore un corps sans vie », qui revient plus d'une fois tout au long de la narration (p. 11, 17, 41, etc.), indique qu'il s'agit d'une succession de découvertes sans fin. C'est à ce titre que nous employons le terme « ordinaire » pour qualifier une véritable familiarisation avec la violence : le phénomène des crimes rituels s'est installé dans cette société (celle du livre et celle dont est issu l'écrivain) comme un fait habituel, incorporé par les habitus, dont la manifestation ne semble plus surprendre les sujets à travers les découvertes macabres qui se suivent et se ressemblent. Cette violence routinière se caractérise à travers un double mouvement : le meurtre de la victime retrouvée ensachée dans une rue du quartier (violence individuelle) se transforme en violence collective à travers la médiatisation qui la diffuse on ne peut plus dans la société. De plus, le fait que les restes du cadavre découvert par les riverains

---

[237] Javier González Díez, « Ces enquêtes restées sans suite. Une analyse anthropologique des crimes rituels à travers les articles de la presse gabonaise », *Academia*, 2014, https://www.academia.edu/5811900/_Ces_enqu%C3%AAtes_rest%C3%A9es_sans_suite_Une_analyse_anthropologique_des_crimes_rituels_%C3%A0_travers_les_articles_de_la_presse_gabonaise_2014_

[238] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, *op. cit*., p. 9.

sont offerts en spectacle contribue à une vision pessimiste des relations sociales entre les individus et au sentiment d'insécurité collective alimenté par les médias.

La scène évoquée dans le premier paragraphe est un reportage télédiffusé au journal et commenté par la famille Mbingui, dont le fils, Dazo, est journaliste dans la presse écrite locale et correspondant pour *Jaga*, un important média français. Selon le narrateur, cet homicide rituel fait partie du quotidien de Moughi, dont l'élite intellectuelle et politique se caractérise par son enclin aux croyances et pratiques fétichistes qui ruinent la cité. Il précise d'ailleurs qu'il s'agit d'une pratique récurrente à l'approche de chaque élection présidentielle durant laquelle les marabouts, venus de tous les coins, utilisent des fétiches et font des rituels en promettant la victoire aux différents candidats :

> Les gris-gris les plus prisés chez certains marabouts, on s'en doutait bien, se composaient naturellement des substances pleines du sang, des organes humains voire de la matière fécale ! Tous ces ingrédients reliquaires ne s'obtenaient qu'en échange de grands moyens financiers dont disposaient facilement les commanditaires[239].

La superposition de l'extrait de l'article de presse évoqué plus haut et du début du roman révèle le même phénomène de violence rituelle inscrit dans l'environnement dans lequel évoluent le journaliste et l'écrivain et incorporé par eux. Ce constat permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle la problématique des crimes rituels taraude le processus créateur de l'écrivain du fait de son expérience journalistique, et ce d'autant plus que celle-ci est marquée par la tentative désespérée de trouver des réponses à partir de la démarche journalistique d'identification des coupables.

Cette tentative d'établir la vérité en démasquant les coupables et les commanditaires des crimes rituels qui sévissent à Keri (capitale de Moughi), est présentée comme étant à l'origine des péripéties du journaliste Dazo. En effet, son dernier article envoyé en France sous le titre « L'argent, le pouvoir et les crimes de Moughi » vise l'implication des autorités politiques du pays en même temps qu'il dénonce le silence de la justice et l'absence d'enquêtes afin d'établir les responsabilités et condamner les coupables. Au lendemain de la publication, le dictateur Ikemenou qui se sent visé et exposé sur la scène internationale mobilise d'énormes moyens pour arrêter Dazo. Celui-ci s'étant réfugié au village de ses parents dans l'arrière-pays, il est rattrapé par un commando :

---

[239] *Ibid*., p. 11.

> « L'oiseau » se posa sur l'esplanade de l'école primaire. Le portillon s'ouvrit. Cinq militaires armés de kalachnikov sortirent, suivis du pilote. […] Les soldats avaient déjà pris position autour de l'hélicoptère pour prévenir tout débordement. Le lieutenant-colonel se saisit de Dazo et le roua de coups de pieds devant la foule médusée. […] Le commandant de brigade lui mit les menottes. Désormais, le calvaire commençait pour Dazo[240].

Saisi et ramené à Moughi, Dazo est jeté en prison, dans une pièce exiguë et sombre à l'atmosphère moite envahie par des odeurs pestilentielles venues des toilettes attenantes au lieu où il dort à même le sol. Dès le premier jour, son corps est offert aux tortionnaires et éprouvé par les coups et la torture. Lors de la première séance d'interrogatoire, le journaliste est encore soumis à une énième séance de brutalités physiques :

> Le barbouze se leva et s'approcha de Dazo. Il lui cracha en plein visage et lui envoya une avalanche de coups à la figure. Le dernier coup, d'une rare violence, tuméfia l'arcade sourcilière gauche de Dazo. Le sang gicla sans que cela n'interpellât la conscience du barbouze. Au contraire ! Il trouva encore plus de plaisir à écraser, avec ses brodequins, les orteils de Dazo qui laissa échapper une coulée de larmes[241].

La représentation du supplice de Dazo dans les geôles de Moughi est évocatrice du destin de la plupart des journalistes qui, dans la région concernée, se voient arrêtés pour avoir enquêté sur des sujets jugés sensibles par les agents du pouvoir politique. Mais son écriture littéraire, où il se voit inséré dans une trame narrative complexe, donne à voir au grand jour la capacité qu'a une dictature de disposer du corps d'un sujet et de décider de son sort, notamment de le détruire à travers les différents mécanismes dont usent ses agents. Malgré les efforts que peut fournir la victime de ces derniers pour échapper à leur cruauté, elle ne trouve souvent le repos que dans la mort. C'est du moins dans ce sens que s'illustre le régime dictatorial d'Ikemenou. Car, après sa condamnation arbitraire, Dazo réussit à s'échapper de la prison de Moughi et à trouver exil en France, où il est malheureusement rattrapé par un mercenaire qui le tue dans sa chambre d'hôtel[242].

---

[240] *Ibid*., p. 65-67.
[241] *Ibid*., p. 70.
[242] « Le barbouze qui n'avait pas de temps à perdre, sortit son arme de poing muni d'un silencieux. Il réussit à bander la bouche de Dazo, puis porta le canon à la tempe de sa proie et le coup partit. Dazo s'écroula raide mort. Il baignait dans une mare de sang frais et chaud » (*ibid.*, p. 130-131).

En dehors des corps démembrés en vue de cérémonies rituelles, la détermination des agents de la dictature et toutes les démarches entreprises pour tuer le journaliste suggèrent que, dans les espaces où sévit la violence, aucun corps n'est à l'abri, à commencer par celui du sujet censé dénoncer ces pratiques. On le remarquait déjà dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi[243], où tous les artistes pratiquant la littérature de Chaïdana, c'est-à-dire une production dénonçant les abus de pouvoir et les meurtres du Guide Providentiel, sont tués et leurs productions détruites. À leur place, le Guide Providentiel nomme ses propres artistes qui ont pour mission de faire rire ou de fâcher le peuple[244]. L'aspect répressif qui caractérise cette forme de violence est maintes fois évoqué dans l'espace littéraire où les écrivains préoccupés par les réalités violentes qui quadrillent leurs environnements sont des cibles des autorités politiques ou même religieuses. Cette tendance atteste une dénonciation croissante des violences politiques et religieuses par les écrivains(-journalistes), indice d'une autonomie littéraire qui s'affirme progressivement.

En se focalisant sur le phénomène des crimes rituels, l'écrivain met en évidence une source de violence dont les instances génératrices apparaissent comme des obstacles à la liberté et à la vie des populations. Il s'agit d'une représentation-type qu'on retrouve dans la plupart des productions francophones thématisant la violence en régime dictatorial et qui portent au devant de la scène militaires, policiers, geôliers et autres autocrates. Par son geste, Mouckagni Mouckagni s'inscrit dans la lignée des auteurs africains préoccupés d'abord par l'urgence sociale et moins par des enjeux esthétiques. Dès 1963, le critique français Léonard Sainville observait que

> [l]a plupart des écrivains noirs qui se sont penchés sur la description de leur patrie ont tout naturellement lié cette description à celle des efforts qui y sont faits pour échapper à la domination et retrouver la liberté et la dignité, conséquence de l'indépendance. Aussi, leur étude est-elle généralement dépourvue de sérénité. Si elle est parcourue d'émotion et vibre à l'évocation des souvenirs, elle est très rarement sensible à la plastique pure, à la beauté des paysages. L'élément de lyrisme est, ici la protestation contre la souffrance, l'aspiration à une vie dégagée de toutes entraves[245].

---

[243] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

[244] Contrairement aux autres artistes, Layisho, celui qui a hébergé Chaïdana, n'est pas tué par le Guide Providentiel, mais encagé comme un animal et contraint d'ingurgiter les pages de ses écrits. Il mourra dans sa cage à l'âge de cent trente-trois ans et neuf mois après s'être fait couper la langue par le successeur du dictateur (*ibid.*, p. 78-84).

[245] Léonard Sainville, *Anthologie de la littérature négro-africaine. Romanciers et conteurs*, Paris, Présence Africaine, 1963, p. 31.

En tenant compte des conditions de production du roman *Le Cri du crime*, on peut considérer la représentation fictionnelle des violences ciblant les sujets au hasard de leurs âges et genres à la fois comme une élucidation du réel occulté et comme une dénonciation de l'arbitraire qui y préside. Elle se rapproche de la réalité mise en scène par les médias. En parcourant *Le Cri du crime*, un lecteur gabonais ne sera pas surpris par le traitement que ce roman réserve au phénomène des crimes rituels, parce qu'il s'inscrit parmi les violences aussi ordinaires que redoutées par les populations, chaque citoyen étant capable d'en parler en commentant les représentations corporelles des victimes découvertes çà et là, surtout dans les quartiers paupérisés de la capitale. L'inscription des horreurs dans l'imaginaire littéraire africain paraît donc inspirée par les environnements dans lesquels baignent les auteurs. Mais les modalités d'écriture des corps violentés – fiction, narration, style –, qui donnent au texte un caractère littéraire, signalent que la mise en relation du texte et du contexte repose aussi et d'abord sur des logiques littéraires, comme le démontre la mise en abyme de l'écrivain(-journaliste) Maurice Mouckagni Mouckagni et de son corps menacé.

2.6. Le corps captif de l'écrivain

Le Cri du crime rend ainsi compte de façon indirecte, à travers la représentation fictionnelle du personnage Dazo, de la captivité et des stigmates de la violence incorporés par l'écrivain. L'écriture du roman incarne non seulement des similitudes avec l'expérience sociale de l'écrivain réel, notamment liées à sa trajectoire professionnelle, mais les péripéties rencontrées par Dazo tout au long de l'intrigue s'avèrent structurées par les réalités sociales qui ont donné lieu à l'arrestation de l'écrivain et aux violences subies par ce dernier. Mouckagni Mouckagni fut arrêté pour la première fois, puis incarcéré en 1990 au cours des manifestations de protestation politique contre le parti unique gabonais et sa répression tous azimuts. Tel que le précise Hannah Arent à propos de la situation italienne, le pays de Mouckagni Mouckagni était même considéré, à cette époque de vives tensions, comme une dictature dont « le bras séculier du régime n'était pas le parti mais la police[246] ».

Cette perception est renforcée par les diverses représentations romanesques où les dictateurs s'appuient sur les forces publiques pour conserver leurs pouvoirs et dominer les

[246] Hannah Arent, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire, Tome 3. Traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy*, Paris, Seuil, 2005 [1951], p. 18.

sujets. Tel que l'évoquent Alioum Fantouré dans *Le Cercle des tropiques* (1972), Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* (1979) et *L'État honteux* (1981) ou encore Kourouma dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), pour ne citer que quelques romans parmi les plus connus, les productions de cette période post-indépendance représentent tous des situations de répression des populations, des tueries en masse, des assassinats d'opposants charismatiques, des enlèvements et autres méthodes militaires dévoilant « le mal de la dictature et ses terribles conséquences tant sur l'individu que sur la communauté tout entière[247] ».

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, vers la fin des années 1980, le parti unique gabonais au pouvoir depuis 1968 s'était heurté à des manifestations et soulèvements populaires dans la plupart des grandes villes du pays. Cette crise sociale et politique plongea tout le pays en ébullition et exigeait des dirigeants un changement radical de régime et une amélioration significative des conditions de vie des populations. Plusieurs intellectuels et jeunes étudiants de cette époque s'organisèrent en association et parti politique pour mettre fin au monopartisme et exiger le multipartisme tel qu'envisagé par les aspirations de l'indépendance célébrée avec faste en 1960. L'historien Wilson N'Dombet rappelle que durant ces mouvements de protestation, plusieurs Gabonais étaient arbitrairement arrêtés dans les rues et enlevés dans leurs foyers. Parmi les manifestants, les plus chanceux étaient conduits dans les prisons où ils étaient torturés, tandis que les plus malheureux furent tués et leurs corps retrouvés dans les marécages et les caniveaux[248].

Maurice Mouckagni Mouckagni était parmi les chanceux de la crise politique de 1990. Enlevé par les forces de l'ordre dans la résidence familiale à Gamba, une ville pétrolière située dans la zone sud-est du pays[249], il fut battu puis incarcéré à la prison centrale de Port-Gentil. De cette première incarcération, il s'était sorti presque desservi de sa jambe gauche à cause des coups et des tortures à répétition[250]. La rééducation lui vaudra plusieurs années. Mouckagni

---

[247] Mamadou Kalidou Bâ, *Le roman africain francophone post-colonial : radioscopie de la dictature à travers une narration hybride, op. cit.*, p. 13.

[248] Wilson N'Dombet, *Processus électoraux et immobilisme politique au Gabon (1990-2009)*, Paris, L'Harmattan, 2015.

[249] Dans l'histoire politique gabonaise, les villes de Port-Gentil et Gamba sont considérées comme les fiefs de l'opposition au régime en place depuis au moins 1990. L'assassinat de l'opposant Joseph Rendjambé, originaire de cette partie du pays, en est l'une des raisons.

[250] Ces mécanismes et abus de répressions corporelles sont mis en valeur dans certaines productions contemporaines gabonaises, comme chez Janis Otsiemi dans son roman *La Vie est un sale boulot* (Paris, Jigal, 2019, p. 38) où il représente les tortures policières à travers le personnage de Chicano, accusé d'avoir participé à un meurtre. Les scènes des séances interrogatoires se transforment en moment de torture où le corps de l'accusé est passé à tabac, par des méthodes meurtrières comme l'électrochoc, la simulation de la noyade. Le narrateur montre comment un policier exige de l'accusé de plonger ses mains dans de l'eau avant d'être soumis à des décharges électriques (p. 47). Face à ce genre de comportement, Florence Bernault pense

Mouckagni rappelle cette expérience éprouvante dans une chronique au titre évocateur : « Le corps brisé du rêveur de démocratie[251] ». Il y évoque entre autres les trois semaines passées en prison, nourri une fois par jour au pain et à la conserve de sardine, quelquefois affamé, mais battu à sang par les geôliers décidés à faire taire toute velléité de révolte :

> Nous voulions juste un peu de liberté, un peu d'humanité, un peu de vie dans l'enfer entretenu par les nôtres. Nous voulions vivre en Homme, vivre librement et espérer que nos enfants n'aient pas à se cacher pour exprimer leurs opinions. Mais les agents du pouvoir voyaient en nous des sauvages qu'il fallait chasser à tout prix, capturer et éliminer. Ils nous avaient encagés, non sans nous marquer de l'empreinte de leur bestialité. Dans cette prison sordide et obscure, chaque partie de notre corps était bonne pour allumer la douleur. Les coups de matraque sur la tête pour empêcher de réfléchir, les savates aux fesses et au ventre pour éviter de s'asseoir et de digérer notre propre faim. Que dire des doigts qu'ils écrasaient sans cesse avec leurs godasses ! Détruire le corps pour briser la détermination de la liberté. Ma jambe porte cette histoire et n'exécutera plus un seul pas sans interroger cette période. Chaque cicatrice de mon corps raconte trois semaines de cette horreur. La torture détruit le corps mais ne brise pas la liberté[252].

Les verbes « capturer » et « encager » qui font référence au traitement réservé aux animaux sauvages et dangereux qu'il faudrait d'urgence « chasser » et mettre hors d'état de nuire, c'est-à-dire « éliminer », expriment l'ensauvagement du corps captif. Ainsi, en parlant des coups reçus sur la tête, aux fesses, au ventre et aux doigts, il évoque aussi la souffrance corporelle des autres sujets qui partageaient sa cellule et qui, in fine, étaient liés par le même destin. L'évocation de ces brutalités carcérales du corps soumis à la violence affirme une fois de plus que la prison est un lieu dont les comportements entretiennent une forme de « décivilisation[253] » au sens où l'institution pénitentiaire se distingue par l'habitus de la démolition ou de la destruction des corps des détenus.

---

par exemple que les méthodes contemporaines d'expression de la violence policière ne sont pas loin des pratiques esclavagistes. Selon elle, ces violences infligées intentionnellement par « les pénitenciers modernes sont restés du côté de la domination et de l'oppression » humaine. Les corps des policiers ou agents de l'État sont également considérés comme des moyens de circulation de la violence, sachant qu'ils sont ceux qui l'administrent sous diverses formes dans les commissariats et pénitenciers (Florence Bernault, *Enfermement, prison et châtiment en Afrique. Du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Karthala, 1999, p. 14).

[251] Archives Sogapresse, *Nku'u le Messger*, 191 (8 juillet 2003), p. 7.
[252] Archives Sogapresse, *Nku'u le Messager*, 182 (6 mai 2003), p. 5.
[253] Norbert Élias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

La phrase « Ma jambe porte cette histoire et n'exécutera plus un seul pas sans interroger cette période » montre à quel point le corps de l'écrivain a été impacté dans son intégrité. De plus, la déformation de la démarche attirant le regard de l'autre et son questionnement implicite sur l'état de la jambe handicapée approfondissent la mise en abyme du corps violenté de l'écrivain. Car dans le regard de ce dernier, le regard interrogateur du passant lui rappelle les actes de violence et les séances de torture vécus en prison. Le handicap devient, dans ce cas, une marque irréfutable de la violence pénitentiaire infligée au corps, mais aussi la preuve de la violation de l'intégrité physique d'un sujet dont la raison de la détention est perçue comme une torture[254].

L'Afrique centrale était à une époque où les systèmes politiques s'exprimaient plus par la violence de toute sorte (gabegie, répression, restriction de liberté, etc.) et où les dictatures s'éprouvaient « comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau[255] », plutôt que comme des systèmes dans lesquels les sujets avaient des droits. On retrouve cette logique dans d'autres récits et représentations fictives, comme dans le roman *Le mort-vivant* d'Henri Djombo[256] où le héros, Joseph, qu'on croyait mort, relate les tortures carcérales, les humiliations et les tentatives de meurtres subis durant plusieurs années à Yangani (un espace imaginaire situé en Afrique subsaharienne).

Dans le roman de Mouckagni Mouckagni, l'incarcération se rappelle à travers le récit de Dazo, pourchassé, arrêté, enfermé, torturé puis tué pour avoir révélé le phénomène des crimes rituels sévissant à Keri. Lors de son incarcération, le journaliste est jeté au sol dans « une pièce exiguë et sombre […] envahie par des odeurs pestilentielles venues des toilettes attenantes[257] », livré aux bestioles et à toutes sortes de sévices. Le corps en captivité de Dazo est présenté comme un objet soumis à la volonté barbare de celui qui en dispose, et les coups ont un impact physique sur le fonctionnement de l'organisme et en particulier sa jambe : « Il marchait en tirant le pied gauche, la main droite appuyée au mur du couloir[258]. » La déformation de la démarche renvoie au traitement littéraire du corps de l'écrivain. Cette violence correspond

---

[254] Au sens où le souligne Jean-Michel Laralde : « [L]'usage gratuit de la violence par les autorités visant à écraser un mouvement de protestation, à punir des prisonniers pour leur participation à un mouvement pacifique de grève de la faim et à écraser dans l'œuf toute velléité de plainte […] constitue un traitement qui ne peut être qualifié que de torture » (Jean-Manuel Laralde, « Le corps des personnes détenues : de l'objet de punition au respect de la personne », *Cahiers de la recherche sur les droits fondamentaux*, 15, 2017, p. 97-106).
[255] Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan. Espaces du social et du soin*, 2, 54 (2004), p. 12-19.
[256] Henri Djombo, *Le mort-vivant*, Paris, Présence Africaine, 2001.
[257] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, *op. cit*., p. 70.
[258] *Ibid.*, p. 83.

aussi aux traitements subis par l'écrivain lors de sa deuxième arrestation pour ses activités journalistiques. En 2004, c'est-à-dire plus d'une décennie après les évènements politiques, Mouckagni Mouckagni fut à nouveau arrêté en tant que journaliste. Il lui était reproché d'avoir écrit un article paru dans l'hebdomadaire local *La Griffe* (voir *supra*) évoquant un cas de crime rituel tout en dénonçant l'implication de certaines figures politiques parmi les commanditaires de ce meurtre. À nouveau, il fut battu au cours de son interrogatoire et libéré des jours plus tard, sauvé par le tapage médiatique orchestré par ses confrères et par l'implication d'autres personnes morales, dont sa hiérarchie pédagogique[259].

Dans *Le Cri du crime*, les traces littéraires de ces mésaventures apparaissent de nouveau à travers ce qui advient à Dazo. Les tuméfactions dues aux coups répétitifs, la cicatrice à l'arcade sourcilière gauche et les brûlures causées par les mégots de cigarette évoquées dans le roman[260] sont un écho romanesque des réalités vécues par le corps de l'écrivain. Pour ce qui est de l'assassinat de Dazo dans un hôtel parisien, cette scène rappelle la mort tragique de l'un des leaders de l'opposition gabonaise, Joseph Rendjambé, un mois après la tenue de la conférence nationale, un homme dont Mouckagni Mouckagni partageait les convictions politiques[261].

2.7. Le corps de l'écrivain et la société panoptique

La représentation romanesque de la captivité du corps de l'écrivain à travers le corps du journaliste corrobore l'idée d'une corrélation entre l'imaginaire littéraire de la répression et l'incorporation d'une violence presque omniprésente dans la société. Aussi dirons-nous que l'espace romanesque d'Afrique centrale fonctionne sur le principe d'une « société panoptique[262] » de laquelle les écrivains ne semblent pas échapper. L'espace social de Mouckagni Mouckagni est configuré autour d'un imaginaire sous-tendant un dispositif de la

---

[259] À cette époque, Maurice Mouckagni Mouckagni exerçait déjà en tant qu'inspecteur de l'Éducation nationale. Il n'a jamais donné d'interview ou évoqué ce souvenir publiquement.
[260] *Ibid*., *Le Cri du crime*, *op. cit.*, p. 70-76.
[261] Lors de sa première arrestation en 1990, Mouckagni Mouckagni militait auprès de Joseph Rendjambé qui était le leader politique qui regroupait plusieurs voix et incarnait les volontés démocratiques des plus jeunes et des déflatés du pouvoir en place. Lire la réforme complète https://info241.com/mort-inexpliquee-de-joseph-rendjambe-27-ans-deja,2825.
[262] La formule « société panoptique » est développée par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (Paris, Gallimard, 1975) et reprise par l'historien Christian Laval au cours d'une conférence donnée à Paris en mars 2008 expliquant la domination de nos sociétés par l'utopie de la surveillance numérisée face aux violences inhérentes au « fonctionnement d'un monde panoptique » (Christian Laval, « *Surveiller et prévenir*. La nouvelle société panoptique », *Revue du Mauss*, 40, 2 (2012), p. 47-72).

violence permanente de laquelle il ne peut échapper, au point d'en faire des lieux hétérotopiques d'expérimentation de la brutalité et même de la mort dans lesquels évoluent des personnages comme Dazo ainsi que toutes les victimes de crimes, notamment rituels.

Dans certains discours critiques francophones, les analyses de l'espace urbain dans les imaginaires romanesques conçoivent la ville comme un lieu configuré par la concentration des pouvoirs administratifs et politiques et qui s'imprègne de plusieurs phénomènes socio-anthropologiques[263], en même temps qu'il « renvoie à la société tout entière, dont elle est à la fois le reflet et l'incarnation[264] ». Roger Chemain montre par exemple que cette structuration littéraire est présente chez la plupart des écrivains dont les héros suivent une certaine itinérance. S'appuyant entre autres sur les trajectoires des personnages de *L'Enfant noir*[265] de Camara Laye et de ceux de *L'Aventure ambiguë*[266] de Cheikh Hamidou Kane, Chemain montre que, dans les productions africaines francophones, les actants sont portés par un mouvement spatial : ils quittent les villages en direction des grandes villes africaines ou occidentales en quête de mieux-être. Au cours de ces aventures qui constituent une « poétique du départ », les personnages sont confrontés aux diverses formes de violence (économique, culturelle, politique, militaire, etc.) et sont souvent contraints, à la fin des errances ponctuées par des échecs, de regagner la terre natale, ce qui caractérise une « poétique du retour[267] ». Ces imaginaires reposent sur une dichotomie culturelle entre le village représenté comme un espace traditionnel et paisible et l'espace urbain dont le cadre social est marqué par des perversions et désillusions de toutes sortes, au point d'inspirer des titres d'ouvrages tels que *Ville cruelle* du Camerounais Mongo Beti[268].

Cependant, dans les productions postcoloniales plus récentes, les écrivains, à l'instar de Maurice Mouckagni Mouckagni ou de Léonora Miano, ont tendance à ne pas opposer la ville au village. Ils les représentent comme des espaces menacés par les violences où les personnages

---

[263] Parmi les phénomènes qui animent la topographie urbaine du roman africain, on retrouve les inégalités entre paysans et citadins et entre riches et pauvres, la concentration de maladies (tropicales, mentales, etc.), les actes de violence dans l'espace public, la prostitution ou encore les troubles sociaux liés ou non aux coups d'État.

[264] Catherine Coquery-Vidrovitch, « De la ville en Afrique noire », *Annales, Histoires, Sciences Sociales*, 2006, p. 1087-1119, http://www.jstor.org/stable/40284970.

[265] Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2006 [1953].

[266] Cheikh Amidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

[267] Nous empruntons ces expressions à Rita Baddoura, « Wadih Saadeh : poétique du départ », *L'Orient Littéraire*, 166 (avril 2020), http://www.lorientlitteraire.com/, qui fait une analyse de la production poétique du Libanais Wadih Saadeh en interrogeant les repères qui oscillent entre l'absence et l'inertie des mouvements de localisation et de délocalisation supposés décentrer l'itinéraire de l'écrivain face au monde réel et imaginaire.

[268] Eza Boto [Mongo Beti], *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1954.

subissent malheurs et horreurs. Dans certains romans comme *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, *Johnny Chien méchant* d'Emmanuel Dongala, *Les Petits-Fils Nègre de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou ou *Le Signe de la source* d'Okoumba Nkoghé[269], les villes sont des espaces à partir desquels se cristallisent les différentes tensions qui définissent « les dynamiques des conflits », des soulèvements populaires et des répressions militaires[270].

Cette réalité sociologique fictionnelle renvoie à une violence généralisée basée sur la prédation des corps pour « des expériences consuméristes[271] » au profit des pouvoirs postcoloniaux d'Afrique centrale[272]. En faisant de l'espace urbain un lieu où les organes des sujets dépiécés sont vendus ou mis à disposition des commanditaires en vue de pratiques rituelles, l'écrivain présente les corps des victimes comme des marchandises que d'autres sujets peuvent piller ou transformer en objets de puissance. Ainsi, la ville y est-elle le centre d'une société plongée dans l'anarchie des trafics charnels, à tel point que des récits comme *Le Cri du crime*, mais aussi *Tuée-tuée mon amour* du Gabonais Joseph Tonda ou encore *Notre pain de chaque nuit* du Béninois Florent Couao-Zotti la représentent comme un espace dystopique[273].

Dans *Le Cri du crime*, Moughi apparait comme le milieu par excellence où règne la terreur à travers le phénomène des crimes rituels, les tortures carcérales ainsi que les brutalités policières. Telle que nous la dépeint Mouckagni Mouckagni, Moughi est représentative d'une société meurtrière soumise à la puissance du mal où on ne compte plus les corps péris ou en péril. Moughi est un espace de la perte où tout le monde semble être condamné à mourir. Les corps sociaux se trouvent dans l'observation les uns par les autres, c'est-à-dire dans un appel constant de l'organe oculaire à repérer les corps susceptibles de constituer des proies – soi-même ou d'autres. Les uns sont surveillés par les criminels qui procèdent aux enlèvements et sacrifices humains, et les autres sont surveillés et punis par les agents de la police d'État chargés de neutraliser ceux qui se révoltent contre le dictateur et son ordre. Ainsi, à partir des réalités de Moughi, c'est tout Keri qui est perçu comme un foyer de violences politiques, médiatiques,

---

[269] Henri Lopes, *Le peupler-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982 ; Emmanuel Dongola, *Johnny chien méchant*, Paris, Le Serpent à plume, 2002 ; Alain Mabanckou, *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Points, 2006 et Okoumba-Nkoghé, *Le Signe de la source*, Yaoundé, NENA / Éditions Clé, 2007.

[270] Ariane Jossin et Terea Koloma Beck, « Violence et espace urbain », *Revue de l'IFHA*, 5, 2013, https://doi.org/10.4000/ifha.7409.

[271] Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *La culture du monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, coll. Penser la société, 2008, p. 16.

[272] Lire la deuxième partie de l'essai *Le souverain moderne* du sociologue gabonais Joseph Tonda (Paris, Karthala, 2005), où les rapports entre le fétichisme, le cannibalisme et les pouvoirs politiques sont étudiés à travers le phénomène des crimes rituels et d'autres pratiques qui sévissent au Congo et au Gabon.

[273] Joseph Tonda, *Tuée-tuée mon amour*, Paris, La Doxa, 2006; Florent Couao-Zotti, *Notre pain de chaque nuit*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998.

sociales, etc., qui renforcent la prédation et la réification des sujets : « [L]a société fonctionne sur la dissimulation et la délation ; tout se passe comme si le dictateur se révélait omniscient, animé d'un permanent désir de séparer le bon grain de l'ivraie[274]. »

Chez Mouckagni Mouckagni, l'omniscience du dictateur Ikemou est construite autour d'un réseau d'agents situés à chaque niveau de l'échelle sociale. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner la situation de Dazo. Pendant que le journaliste enquête sur les responsables des crimes rituels et publie des articles en dénonçant la probable implication de femmes et d'hommes politiques de Moughi, il est trahi par son ami Koumou devenu indic des agents de la police aux ordres du lieutenant-colonel Rang dont la mission est supervisée par le général Ngueka, lui-même agissant sous les ordres de certains ministres recevant ordres et argent auprès du dictateur[275]. La chasse à l'homme ouverte par la police ne vise pas les acteurs des crimes rituels ayant plongé Moughi dans la torpeur et dans une sorte d'anomie générale, mais plutôt le journaliste Dazo qui veut contribuer à les élucider :

> Loin de se laisser distraire par les plans d'attaque concoctés par les grosses têtes de l'État-major, Rang opta pour une fouille systématique des foyers dans toute la ville et une occupation permanente de la rue. […] La fouille fut minutieuse, surtout dans les quartiers sous-intégrés de Moughi qui passaient pour être des bastions de la contestation. Tous ceux qui osaient s'y opposer étaient systématiquement battus, les filles violées, les vieillards lynchés[276].

La suite du récit est connue : Dazo se fait emprisonner et torturer, mais réussit à s'échapper pour s'exiler en France et s'y faire assassiner par un mercenaire payé par Ikemenou. Son corps est rapatrié à Moughi. Durant les obsèques, un soulèvement populaire éclate pour demander des comptes au dictateur. L'insurrection est totale. « À Moutsou, village des grands-parents de Dazo, le chef de village, auxiliaire de l'autorité centrale, fut décapité en public, son corps traîné au sol avant d'être abandonné aux chiens[277]. » Quant au chef de l'État, son corps connaît une fin tragique malgré les gardes supposés veiller sur lui. Convaincus de la responsabilité du dictateur dans la mort de leur fils, les parents de Dazo décident de jeter un

---

[274] Cécile Brochard, *Le roman de la dictature contemporaine : Afrique-Amérique*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 2018, p. 24.
[275] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, *op. cit*., p. 32-53.
[276] *Ibid*., p. 32.
[277] *Ibid*., p. 134.

sort qui frappe Ikemenou et sa descendance d'insomnie chronique et d'une énurésie *ad vitam* : « [D]epuis ce jour, les yeux de Ikemenou larmoient sans cesse[278]. »

Ce récit condense la propension obsessionnelle à la violence des systèmes politiques postcoloniaux qui est au principe de la destruction des corps et de la charpente sociale. Dans un tel environnement, l'absence de toute initiative rationnelle est à l'origine de l'exposition de l'ensemble des sujets à l'expérience de la terreur. Si, dans les fictions francophones contemporaines, la représentation des violences destructrices est très présente, c'est bien parce que les écrivains concernés vivent dans ces milieux, voire y trouvent des attributs des pouvoirs postcoloniaux, en tout cas incorporent ces réalités pour les transformer ensuite en discours utopique ou dystopique où les corps violentés rejouent le jeu de massacre dans un registre fictionnel.

Chez Mouckagni Mouckagni, la compréhension des mécanismes d'entretien de la violence du pouvoir postcolonial se manifeste aussi à travers l'inaction des corps militaires et policiers et des corps institués en général, face aux sujets qui commettent des crimes en relation avec l'espace urbain en tant que lieu de la spectacularisation de la dystopie. Pire, les dictatures postcoloniales se livrent à la prédation des corps là où elles devraient « économiser les vies » :

> Le refus du pouvoir d'économiser la vie de ses sujets ou de la ménager repose sur l'idée selon laquelle il y en a en abondance (et donc elle est superflue). D'autre part, qu'il n'en reste plus assez ne fait paradoxalement qu'accroître gourmandise et prédation. À cause de ce refus d'économiser les personnes et les choses, le vivant, ici, court en permanence le risque de s'abîmer, en fin de compte, dans la mort. Quant au pouvoir lui-même, il s'exprime avant tout sur un mode orgiaque[279].

Ces considérations conduisent à envisager que l'imaginaire littéraire de la violence en Afrique centrale postcoloniale est circulaire, et que les représentations scripturales sont plus proches de la réalité que des spéculations. Ainsi, parce qu'ils sont eux-mêmes originaires de ces espaces, les écrivains sont des témoins et parfois aussi, comme Dazo, des victimes des réalités qui les entourent et avec lesquelles ils font corps. On peut constater que la représentation fictionnelle du corps de l'écrivain repose sur sa capacité à organiser à partir de son environnement un ensemble de discours impliquant pleinement son corps. En particulier, à

---

[278] *Ibid*., p. 149.
[279] Achille Mbembe, *De la postcolonie*, *op. cit.*, p. XX.

partir de cette forme d'écriture qu'on peut considérer comme une écriture de soi, la représentation des actes qui constituent la violence relève de la prise en compte de sa propre présence sociale et de ses propres expériences vécues[280]. Dans le cas de Mouckagni Mouckagni, le souvenir de la découverte macabre et la persistance du phénomène des crimes rituels constamment relayés par les médias, la torture et les coups reçus en prison et bien d'autres facteurs sont autant de situations incorporées et excorporées dans la fiction sous des formes inédites, dont frappe le caractère explicite.

D'une part, l'analyse du rapport entre le corps de l'écrivain inscrit dans la société dystopique panoptique et l'imaginaire littéraire de la violence suggère que le récit de la violence des corps est d'abord le fait des structures (langagière et imaginales) relatives à l'écrivain lui-même et aux autres perçus par lui, élaborées à partir d'un vécu ayant exercé sur lui-même et sur toute la société ses multiples effets d'amoindrissement, voire de destruction. D'autre part, le rapport entre l'écrivain et les réalités sociales représentées dans le roman est orienté par la connaissance de l'environnement. Le corps de l'écrivain est en mouvement de manière à avoir une meilleure appréciation des phénomènes qui travaillent la société dans laquelle il évolue. Ainsi, en tenant compte des crises sociohistoriques qui font l'actualité au centre du continent et dont les figurations romanesques renvoient à la réalité, les écrivains francophones contemporains, de plus en plus nombreux, perçoivent l'environnement africain comme un espace de tous les possibles, tourmenté par la destruction des corps. Car, peu importe où ils vivent, la vie entière des sujets africains se passe à essayer d'échapper à la mort qui les environne et les surveille de manière panoptique.

Ces informations sur la socialisation de l'écrivain gabonais et l'inscription de sa production dans l'espace littéraire gabonais révèlent l'importance qu'il pourrait avoir dans le champ littéraire francophone. De plus, la figuration du phénomène de la violence et ses différentes manifestations dans *Le Cri du crime* constituent des indicateurs importants pour cerner la condition sociale du sujet africain à travers la description des corps (violentés) des personnages. Telle que nous l'envisageons, la fictionnalisation du corps à partir de la corporéité de Mouckagni Mouckagni serait un objet phrénologique essentiel à toute représentation socio-historique, dans la mesure où il est ce par quoi tout sujet expérimente ses rapports au monde. Ainsi, à partir de cette idée nous formulons l'hypothèse que la gravité avec laquelle l'écrivain

[280] Bernard Andrieu dit à ce sujet que, à la différence des sentiments conscients, « la remémoration des évènements émotionnellement compétents qualifie le vivant du corps selon le vécu émotionnel (Bernard Andrieu, *Le monde corporel. De la constitution interactive du soi. Préface d'Alain Berthoz*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Être et devenir, 2010, p. 160).

représente les corps violentés dépend de l'incorporation des réalités de l'environnement dans lequel il évolue. Dans un nombre important, voire décisif de cas, ces violences sont liées au fétichisme politique et à ses rituels transgressifs, dont l'extraction d'organes à vif dévoile la perversion.

2.8. Corps sacrifié et violence politique

L'imaginaire littéraire francophone africain accorde beaucoup de place aux mythes et légendes autour desquels sont pratiqués des rituels sacrificiels. Certains romans, à l'instar du *Devoir de violence*, de *Quand on refuse on dit non* ou encore du *Chien de foudre*[281], pour ne citer que ceux-là, en font des moments particuliers pour revivre les pratiques traditionnelles des sociétés subsahariennes. Dans le roman de Yambo Ouologuem par exemple, les marabouts et autres prêtres de la lignée féodale du Nakem n'hésitent pas à égorger des humains en lieu et place des animaux (chèvres, poules, coqs, etc.) pour accomplir des rituels magiques. Dans ce contexte primitif, ces cérémonies faisaient du drame « la forme la plus basse et la plus cruelle de l'anthropophagie sacrée[282] », c'est-à-dire que certains utilisaient les cultes sacrés pour s'offrir et manger de la chair humaine sous prétexte qu'il s'agissait des offrandes pour les dieux.

Aujourd'hui en Afrique centrale, ces pratiques ont pris d'autres formes et ont intégré d'autres champs de pouvoir. Les pratiques fétichistes ne sont plus la propriété des seuls systèmes de croyances traditionnelles, on les trouve également dans les champs politique, économique, religieux, sportif, etc. L'indiscrétion de certains praticiens et la médiatisation des cas récurrents de meurtres ainsi que de l'ampleur des disparitions, les délits flagrants de mutilation et la répétition des modes opératoires sont autant de facteurs qui alimentent la curiosité autour de la violence politique dans son rapport au pouvoir du fétiche. C'est dans cette perception négative des relations sociales et de pouvoir que Mouckagni Mouckagni a élaboré son récit.

Dans l'environnement immédiat de l'écrivain gabonais, les pratiques fétichistes liées aux crimes rituels sont associées au champ politique et ses acteurs. Il ne saurait y avoir

---

[281] Yambo Ouologuem, *Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1966 ; Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil, 2004 et Joseph Tonda, *Chien de foudre*, Libreville, Odem, 2013.
[282] Roland Villeneuve, *Histoire du cannibalisme. De l'anthropophagie rituelle au sadisme sexuel*, Paris, Camion Noir, 2016, p. 75.

d'interrogations sur les pratiques anthropophagiques et la propension aux rituels fétichistes à travers les différents mécanismes des structures de la violence qui ne suscitent, en même temps, des interrogations sur l'implication des structures politiques.

Au Gabon par exemple, le phénomène des crimes rituels s'entend comme une pratique caractérisée par l'interception et la mobilisation d'un individu (enfant et adulte, homme ou femme) par des inconnus. Ces derniers sont généralement des exécutants ayant reçu l'ordre et une importante somme d'argent de la part d'un haut cadre de la fonction publique ou d'une femme ou d'un homme politique qui, pour se maintenir au pouvoir ou se propulser dans les hautes sphères de la gouvernance de l'État, décide de consulter un marabout qui lui exige d'accomplir un sacrifice humain. La victime peut être interceptée dans un taxi ou une voiture quelconque dont le chauffeur et ses complices décident de changer de direction au détriment de la destination initiale. Il peut aussi s'agir des enlèvements de jeunes enfants jouant dans la cour ou sur le chemin de l'école ou bien d'un adulte marchant seul dans la nuit. Dans un autre cas, il peut s'agir des amis, voire des parents, qui, au prétexte d'une activité champêtre ou la chasse, décident d'y tuer l'un d'entre eux. Certaines parties du corps, notamment les organes vitaux, sont prélevés de l'anatomie ainsi que le sang de la victime. C'est ce dernier cas que Mouckagni Mouckagni évoque dans son roman, en parlant d'un homme qui était allé à la cueillette de cerises sauvages avec ses amis, mais que ces derniers avaient décidé de tuer :

> Les cris, les plaintes de la victime n'avaient pu la sauver. Tout au plus, il était traité comme une vraie bête sauvage. Une première saignée lui avait été faite au niveau du thorax. Alors qu'il se vidait de son sang, l'un d'eux s'activait à couper la main, puis les orteils. La victime hurlait de douleur. Mains et orteils retirés, il restait à prendre le cœur, la verge, les deux bourses, la langue et recueillir un litre de sang. Toutes les pièces détachées soigneusement ensachées, puis mises dans une glacière, avaient été expédiées au commanditaire à Moughi. En échange de la besogne, quatre cent mille francs à percevoir[283] !

Cette situation s'inscrit dans la première dimension narrative du roman : l'évocation de toutes formes de violence liées au phénomène des crimes rituels, la seconde dimension étant les violences infligées au corps du personnage Dazo, qui révèle plus précisément l'inscription du vécu corporel et la corporéité de Mouckagni Mouckagni dans son ouvrage.

---

[283] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, *op. cit.*, p. 20.

Que le sujet soit traité en s'inspirant de la réalité de l'environnement social de l'écrivain comme le montre l'étude de Toussaint Marlot Makosso Magagni[284] ou à partir de représentations fictionnelles, le phénomène des crimes rituels se présente comme un péril pour les individus issus des couches sociales défavorisées vivant dans des bidonvilles. Au pays de Mouckagni Mouckagni, l'implication directe du sénateur Gabriel Eyeghe Ekomie dans le meurtre de la petite Beverly Bilemba Mouanguela, âgée de 12 ans, avait ébranlé le pays et les institutions politiques en février 2009[285].

Devenu un phénomène médiatique auquel la presse locale consacre quotidiennement des pages dans les rubriques de faits divers, la pratique des crimes rituels interroge aussi les chercheurs de divers domaines[286]. Ainsi, la fictionnalisation du sujet par Mouckagni Mouckagni s'inscrit précisément parmi les écritures dystopiques qui posent un regard critique sur la criminalisation des sociétés par les acteurs politiques ayant intégré les sociétés mystiques où se pratiquent le fétichisme et les rituels anthropophagiques. Pour Joseph Tonda[287], ces pratiques révèlent les manifestations des pouvoirs prédateurs africains entretenus par un néolibéralisme sauvage qui fait des sociétés d'Afrique centrale le lieu de drames où les populations vivent une sorte d'enfer. Tout au long du texte, le journaliste Dazo et les populations de Moughi font le même constat : « Encore un corps sans vie. Ensaché. Retrouvé dans un coin de rue du quartier Nzadji. Un corps dépourvu de tous ses organes vitaux[288]. » En suivant la progression du récit, on constate qu'il ne s'agit pas d'une scène isolée, mais bien d'un sujet qui s'inscrit dans l'imaginaire social autant qu'il compte parmi les préoccupations qui font l'actualité. Aux personnages qui, à l'instar de Junior, semblent surpris par les découvertes de corps, l'enjeu de ces crimes et ce qui est fait des organes prélevés, le journaliste Dazo explique inlassablement qu'il s'agit de pratiques politiques. Au cours de ses enquêtes, il avait rencontré un marabout qui lui avait fait des confidences sur l'origine et l'intérêt des crimes rituels :

---

[284] Toussaint Marlot Makosso Magagni, *La criminalité fétichiste au Gabon : une étude sociologique de l'impuissance politique,* Paris, L'Harmattan, 2021.

[285] Lire : « Gabon : le sénat lève l'immunité d'un sénateur accusé de crime rituel », *Jeune Afrique*, 26 (décembre 2012), https://www.jeuneafrique.com/172925/politique/gabon-le-s-nat-l-ve-l-immunit-d-un-s-nateur-accus-de-crime-rituel/.

[286] André Mary et Maixent Mebiame-Zomo, « Épidémie de "crimes rituels" au Gabon. Des affaires de sorcellerie au scandale de l'impunité », Sandra Francello (dir.), *Penser la sorcellerie en Afrique*, Paris, Hermann, 2015.

[287] Joseph Tonda, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 2005, p. 11.

[288] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime, op. cit.,* p. 9.

> Oh ! Junior, ce serait fastidieux pour moi de revenir sur tous les contours. En résumé, il me disait que les organes humains prélevés étaient souvent séchés puis utilisés comme des chewing-gums lors des grandes manifestations publiques pour dompter l'assistance. L'orateur maintenait cet amuse-gueule dans un coin de la bouche et parlait ainsi avec aisance. La foule demeurait médusée, tétanisée, enveloppée, envoûtée et applaudissait sans trop réfléchir. Pour qu'un organe soit porteur […], celui-ci doit être prélevé chez un être jeune, fort, et bien vivant ; il procurerait ainsi à celui qui le porterait vigueur et domination sur les autres[289].

L'évocation de ce processus d'hypnotisation de la foule par le pouvoir que procure la manducation de la chair humaine chez le politique africain en dit long sur le rapport du pouvoir aux corps, rapport magique constitué de fantasmes et de réalités dans lesquels l'imaginaire de la puissance politique en postcolonie est entretenu par l'appropriation du corps de l'autre et sa transformation en corps-chose par les mécanismes de charme. En juxtaposant la représentation fictionnelle des crimes rituels et l'imaginaire social gabonais incorporé par l'écrivain, on arrive à la conclusion que lire le roman de Mouckagni Mouckagn, c'est découvrir la vive expérience quotidienne du contexte de la violence vécu par le corps de l'écrivain. Car l'écriture de Mouckagni Mouckagni ne fait pas que refléter le fonctionnement d'une société où la puissance politique unique est étroitement liée à « l'acte de donner la mort [290]» à la fois à ses opposants et aux sujets gouvernés, elle dévoile aussi la corporéité d du dictateur qui instruit l'acte d'écraser les corps.

2.9. Le corps fantasque du dictateur en postcolonie

Depuis au moins 1960, plusieurs romanciers francophones n'ont de cesse de représenter la figure du dictateur. D'Ahmadou Kourouma à Fiston Mwanza Mujila en passant par Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Emmanuel Dongala ou Patrice Nganang, chacun a au moins produit un roman dans lequel un personnage de dictateur sème la douleur et le chaos dans une société anciennement colonisée. Des Pères des Nations postérieures aux indépendances à leurs héritiers installés au pouvoir après les conférences nationales, en passant par les tyrans advenus au

---

[289] *Ibid.*, p. 19-20.
[290] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. XVII.

pouvoir par coup d'État, les différents contre-modèles politiques africains ont tous inspiré ce que Cécile Brochard qualifie de « chaos-monde », c'est-à-dire une société francophone globalement chaotique dans sa relation aux crises politiques[291]. C'est ce chaos-monde qui inspire le roman de la dictature et la somme des discours et des représentations qui traitent du corps humain envisagé comme une réalité violentée, tragique et grotesque pris au piège dans des contextes postcoloniaux. Le premier visage du dictateur du roman francophone est rattaché à l'abjection, la terreur, les meurtres, la manducation de la chair, la jouissance matérielle et corporelle, « sans retour, et sans réserve[292] ». C'est principalement cette image que renvoie le Guide Providentiel dans *La Vie et demie* qui, dès l'entame du roman, assassine et mange la chair de son opposant Martial. Le dictateur de Sony Labou Tansi est d'abord un corps qui en dévore d'autres.

Dans *Le cri du crime*, le dictateur Ikemenou est un sujet sanguinaire, corrompu et insensible qui s'abaisse aux violences les plus « ordinaires » sur ses concitoyens, dont la répression sociale, l'élimination des opposants et la confiscation de la liberté d'expression. Concernant ce dernier aspect, Mouckagni Mouckagni met en scène la répression contre les journalistes à Moughi, non seulement Dazo qui a décidé de faire la lumière sur les crimes rituels, mais jusqu'aux vendeurs du numéro du journal *Jaga* qui est à l'origine de l'indignation populaire. Les leaders politiques et religieux sont eux aussi traqués. Tous ceux qui appelaient à la marche pacifique de protestation sont cherchés dans leurs maisons : « Tous ceux qui osaient s'y opposer étaient systématiquement battus, les filles violées, les vieillards lynchés. Dans certains quartiers, les soldats appelés pour assurer l'ordre public se laissèrent aller au vol des objets de valeurs dans les maisons et véhicules fouillés[293]. » Dans le même temps, pour étouffer ceux qu'on appelle « les opposants modérés » et fragiliser les figures de contestation, Ikemenou n'hésite pas à les nommer à des postes de responsabilité, à les soudoyer matériellement et financièrement.

---

[291] Cécile Brochard, *Le roman de la dictature contemporaine : Afrique-Amérique, op. cit*., p. 7.
[292] *Ibid.*, p. XX.
[293] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime, op. cit.*, p. 32.

> Monsieur le Premier ministre, je vous donne ordre de remettre à chacun des nouveaux ministres un bon d'équipement d'une valeur de cinq cent cinquante millions de francs. Ils auront ainsi le temps de refaire leur garde-robe, de se loger décemment et participer, au même titre que vous tous, à la politique du président de la République[294].

Contrairement aux récits dans lesquels le dictateur est directement impliqué et se manifeste par son omniprésence, le roman de Mouckagni Mouckagni place le dictateur en arrière-plan au profit des militaires, policiers, ministres, porte-paroles et autres mercenaires qui composent le système dictatorial et œuvrent au maintien du commandement d'Ikemenou. Dans le roman francophone post-conférences nationales, ce sont ces agents, qu'Achille Mbembe analyse à travers la puissance du « commandement[295] », qui entretiennent et augmentent le capital de barbarie du dictateur à travers le pouvoir de disposer et de détruire les corps des sujets gouvernés. Dès lors, les espaces sociaux où triomphent les atrocités s'apparentent à ce que Giogio Agamben décrit comme un espace de destruction dans lequel les sujets sont fragilisés par l'expérience permanente de la violence vécue sous diverses formes, qui à la fin, les transforme en zombies. Dans le roman de Mouckagni Mouckagni, à l'instar d'autres productions francophones traversées par la violence, le dictateur est semblable au zombie d'Agamben, « un être chez qui l'humiliation, l'horreur et la peur avaient fini par anéantir toute conscience et toute personnalité, jusqu'à l'apathie (d'où sa dénomination ironique) la plus absolue[296] ».

Le premier visage du dictateur est donc l'expression de la terreur, de la manipulation, de la chosification et de la corruption qui indique avant tout que gouverner en post-colonie francophone implique celle de terroriser. Autrement dit, la souveraineté du commandement en Afrique francophone se manifeste par la capacité qu'a le président d'oppresser son propre peuple. Car en tenant compte des espaces sociaux dans lesquels évoluent les écrivains qui en parlent, cette lecture peut s'inscrire dans l'ordre de la médiation évoqué par Alain Viala à propos des *Châtiments* de Victor Hugo[297] écrits au prisme d'un évènement politique dont les

---

[294] *Ibid.*, p. 38.
[295] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 41.
[296] Giogio Agamben, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue. Traduit de l'italien par Marilène Raiola*, Paris, Seuil, coll. Sciences humaines et sociales, 1997, p. 199.
[297] Victor Hugo, *Les Châtiments*, Paris, Les Éditions Henri Samuel et Cie, 1853.

déterminations et la représentation textuelle entretiennent une certaine relation à la réalité[298]. Allant dans ce sens, on observe que *Le Cri du crime* fait écho aux réalités sociohistoriques dans la mesure où l'écrivain les met en texte au prisme de son propre corps.

La seconde figure qui caractérise le dictateur est celle du corps politisé incarné par le corps individuel du dictateur, qui se présente comme un corps social dominant l'ensemble des corps sociaux. Dans le cas des fictions africaines, le corps du dictateur s'identifie au corps de l'État et, malgré les avatars utilisés par les écrivains pour le représenter, cette vision du « corps État » est indémêlable. En tant que tel, lorsque les romanciers africains représentent les contextes de crise qui évoquent en premier lieu la crise de l'autorité, notamment le « corps politique » en tant que « corps de l'État » et par ricochet le corps social, le dictateur est décrit comme un sujet exposé aux épreuves de la violence. L'imaginaire de Sony Labou Tansi par exemple a habitué le lecteur à ce genre de représentation. Ainsi, dans *La Vie et demie*, on constate que le Guide Providentiel, qui a pourtant tué Martial, finit par sombrer dans les supplications au point de faire pitié. Hanté par le fantôme, il le supplie de le laisser en paix.

Dans *Le Cri du crime*, Ikemenou est ensorcelé par les grands-parents du journaliste Dazo pour avoir commandité l'assassinat de leur fils par le mercenaire qui l'avait suivi à Drancie. Au départ, quand il jouit de son pouvoir, il n'hésite pas, « perché sur un très grand fauteuil[299] », à donner des ordres de répression contre les populations de Moughi qui protestaient contre les crimes rituels. Après le meurtre de Dazo, « Ikemenou se tourna vers une « puissance amie » pour obtenir de l'aide militaire [300]» afin de massacrer son peuple qui s'insurge contre son commandement. Ne pouvant l'atteindre par des moyens physiques, les parents de Dazo utilisent des fétiches pour détruire le corps socialisé du dictateur, c'est-à-dire détruire le corps institué du pouvoir : « Les génies frappèrent Ikemenou d'insomnie chronique et d'une énurésie ad vitam. […] Depuis ce jour, les yeux de Ikemenou larmoient sans cesse[301]. » En entrant dans l'intimité du corps interdit des dictateurs, le texte littéraire à la capacité de révéler que, malgré son pouvoir et la barbarie qui le caractérise en postcolonie, le dictateur est aussi un sujet dont la corporéité peut être éprouvée au même titre qu'un autre. Le corps du dictateur est pris au piège de sa propre barbarie qui engendre une barbarie systémique chez ceux qu'elle frappe. L'expression « les yeux de Ikemenou larmoient sans cesse » évoque l'état d'un corps souffrant.

---

[298] Gorges Moliné et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, *op. cit.*, p. 189.
[299] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, *op. cit.*, p. 39.
[300] *Ibid.*, p. 134.
[301] *Ibid.*, p. 149.

Les larmes qui coulent des yeux du dictateur ne sont pas celles qui expriment une émotion au sens de « larmes de joie », mais bien celles d'un corps pathétique frappé par ses victimes et livré à lui-même. Comme le montre Anne Coudreuse à propos de la domestication des émotions du corps souffrant, « le corps pathétique n'est jamais un corps total, car il est morcelé par l'écriture qui n'en laisse voir que certaines parties[302] ». Ainsi, le choix de représenter le visage de Ikemenou obéit à ce principe corpopoétique. Les larmes du dictateur sont l'expression métonymique d'une excorporation de la souffrance face à laquelle le sujet demeure impuissant, incapable de les refouler. Les larmes qui coulent des yeux des parents de Dazo lors de l'exposition de la dépouille de leur fils n'ont pas la même signification que celles d'Ikemenou. Dans plusieurs autres romans francophones, les personnages politiques ou ceux qui occupent des fonctions sociales importantes, parviennent généralement à refouler leurs larmes, car même s'il leur arrive de pleurer, « les larmes ne se livrent pas autant[303] » qu'on le voit chez Ikemenou. D'où la locution adverbiale « sans cesse » utilisée par Maurice Mouckagni Mouckagni pour évoquer la souffrance continue du personnage excorporée par les yeux. La représentation de la souffrance du corps du dictateur par l'évocation des larmes suggère, *in fine*, que lorsqu'un corps social mué en corps politique est affaibli, il ne fait plus autorité, mais pitié.

2.10. Schéma corporel du *Cri du crime*

Malgré les manifestations de la violence et la résonnance des dommages directs et indirects liés aux pratiques des crimes rituels, « le schéma corporel[304] » du roman de Mouckagni Mouckagni se caractérise par une relative quantité de signifiants corporels[305]. Les éléments liés aux corps humain ou animal totalisent seulement 356 expressions réparties sur 149 pages, soit 2,38 occurrences par page. La répartition par page est inégale, certaines étant dépourvues d'occurrences. Cependant, l'utilisation de l'ensemble des données sensorielles convoquées par l'écrivain dans le roman permet d'appréhender les différentes zones corporelles en interaction

[302] Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 15.
[303] Aminata Sow Fall, *Le Revenant*, Paris, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1976, p. 63.
[304] Norbert Le Guérinel, « Note sur la place du corps dans les cultures africaines », *Journal des africanistes*, 50, 1, 1980, p. 113-119.
[305] Les schémas corporels que nous proposons dans l'ensemble de cette thèse sont inspirés par les travaux de Paul Dirkx, *Le corps de l'écrivain. Écritures et antinomie dans les littératures de langue française (1940-2000)*, Habilitation à diriger des recherches. Volume II, 2017.

avec le « sociobiologique[306] », c'est-à-dire en référence à la représentation de la corporéité humaine et ses rapports aux autres corps violentés évoluant dans le même espace. Qu'il s'agisse des restes anatomiques exhibés lors des diverses découvertes macabres par les riverains ou des pièces corporelles médiatisées en rapport avec les crimes rituels, Mouckagni Mouckagni représente un environnement post-colonial où les corps sont confrontés à la mort. Des cadavres découverts « ici et là sans langue, ni sexe, cœur et autres organes vitaux[307] » des « hommes en totale décomposition[308] » incarnent la brutalité de l'horreur des scènes dramatiques des corps des individus soumis à l'anéantissement.

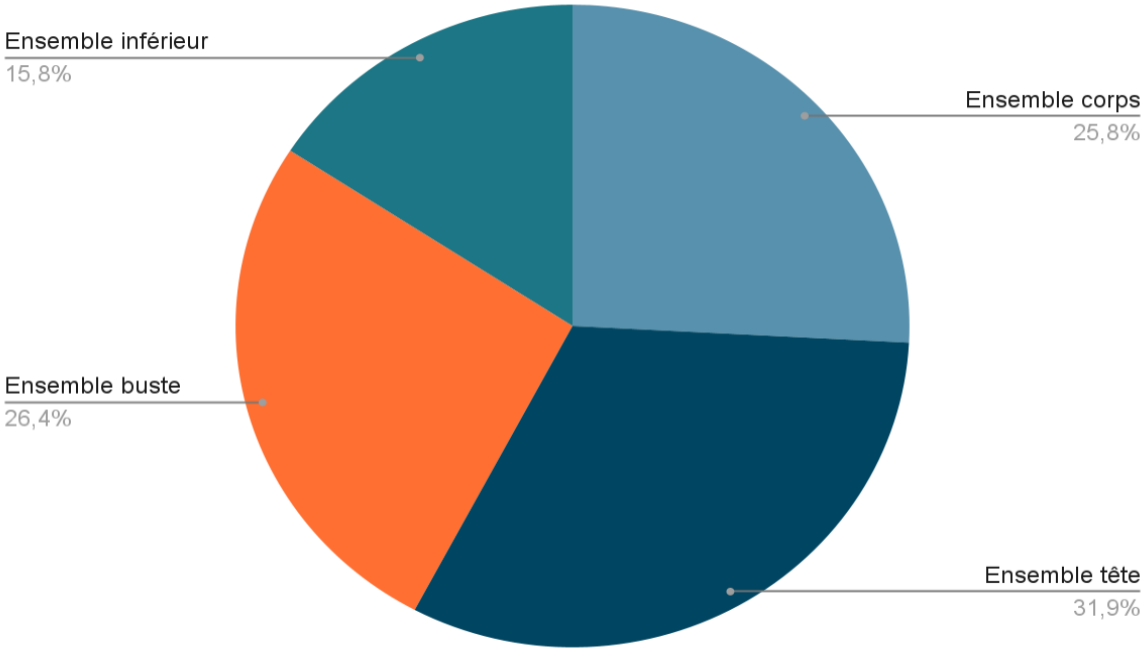
Dans le récit, certains corps sont constamment en quête de vie dans un environnement où règne la mort, notamment le corps de l'écrivain Dazo représenté comme un corps condamné à subir les violences policières et à être tué. L'excorporation de cette expérience de la vie dans l'espace de la mort à travers l'écriture permet au corps de l'écrivain de dévoiler le traitement réservé aux autres corps évoluant dans le même environnement que lui, notamment les corps violentés et ceux dont les parties sont prélevées pour servir de reliques dans les pratiques mystiques. Car dans la société incorporée par l'écrivain, « pour être ministre, directeur général ou occuper toute autre fonction nominative, on doit posséder des gris-gris faits à base d'organes vitaux de l'homme[309] ». L'usage de ces organes dans les pratiques rituelles permet d'établir un rapport entre le corps et l'âme. Il faut encore remarquer que dans la *doxa* punu, le corps humain est composé d'une enveloppe charnelle et d'un esprit (âme) supposé incarner le double de l'individu. Ce dernier se confond avec l'enveloppe charnelle qui subit les violences physiques. « C'était un moment de communion qui permettait à Dazo d'oublier cette retraite carcérale pour se retrouver dans les hauteurs astrales où le corps physique ne peut demeurer. Une zone de paix où s'oubliaient les moments pathétiques de la terre[310]. » Cette idée fait référence à une sorte d'environnement céleste qui n'est accessible que par l'esprit ou l'âme de l'individu. Comme nous l'avons précédemment évoqué, chez le peuple punu du Gabon, le corps abrite aussi l'âme ou l'esprit et l'individu se sert des deux dimensions socialisées pour interagir avec les siens, en

---

[306] Nous empruntons ce néologisme aux travaux de l'entomologiste américain Edward O. Wilson (Sociobiologie *: la nouvelle synthèse*, Cambridge, Belknap Press, 1975) qui perçoit le sociobiologique comme une méthode de recherche systématique des bases biologiques des organisations et des comportements sociaux à travers l'étude de la génétique des populations animales. Dans notre travail, nous voulons mettre en avant les interactions sociales entre les corps socialisés en tant que corps violentés représentés dans le même environnement.
[307] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, *op. cit*., p. 83.
[308] *Ibid*., p. 10.
[309] *Ibid*., p. 18.
[310] *Ibid*., p. 95.

fonction du moment[311]. Dans le récit, cette dimension de l'individu n'est exprimé que de façon métaphorique, d'où l'absence d'occurrence désignant « l'âme ». Cependant, les proportions des occurrences corporelles présentées dans le graphique suivant donnent une idée des caractéristiques descriptives des zones mises en avant ou pas par l'écrivain pour suggérer l'expression de la violence vécue par les corps.

2.10.1. Graphique : Les occurrences corporelles les plus fréquentes dans *Le Cri du crime*



Proportion du corpus (329 occurrences) en % par zone du corps	**Éléments corporels les plus fréquents et nombre d'apparition dans le roman**

[311] Julien Bonhomme, « Chapitre IX. Le vampire du Bwete : sorcellerie et ambivalence », Julien Bonhomme (dir), *Le miroir et le crâne : parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 151-160, p. 154.

Ensemble du corps	Corps = 53 Dépouille (s) = 13 Sang = 19
Ensemble de la tête	Tête = 25 Visage / Figure = 62 Oreille (s) = 18
Ensemble du buste	Poitrine = 16 Bras = 16 Main (s) = 55
Ensemble inférieur	Jambe (s) = 47 Pied (s) = 6 Orteil (s) = 22

Dans ce graphique, la prédominance de l'ensemble « corps » et la figuration de ses 85 éléments dans le roman révèlent une globalisation anatomique de l'être humain ou animal renvoyant à l'intégrité des individus violentés. Dans certains cas, il fait référence au corps social en tant qu'organisation d'un ensemble d'individus liés par un territoire ou par une réalité homogène (histoire, tradition, culture, etc.). Comme dans d'autres sociétés humaines, les sujets subsahariens vivant dans le même espace sont considérés comme des membres d'un même corps liés par plusieurs facteurs : l'espace, la langue et, plus largement, le fait d'avoir incorporé les mêmes réalités par divers processus de socialisation, des rites et autres pratiques incorporées et transmises de génération en génération. Selon David Le Breton, il s'agit d'un recours à un ensemble de facteurs qui établissent des logiques sociales et culturelles à travers lesquelles chaque membre s'identifie aux autres[312]. Dans le roman, on peut faire cette observation à plusieurs niveaux, notamment à travers la représentation du deuil. En effet, lorsque la dépouille de Dazo est rapatriée à Moutsou, son village natal, l'implication des villageois dans le déroulé des obsèques, la palabre tenue par les hommes pendant que les femmes sont allongées sur « des nattes à même le sol, dans le salon de la petite case[313] », sont des éléments qui justifient le besoin de « faire-corps » chez le peuple punu. Cette dimension n'est pas la seule, encore moins la principale dimension qui justifie la référentialité à la *doxa* corporelle.

[312] Davi Le Breton, *La sociologie du corps, op., cit*. p. 13.
[313] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime, op. cit*., p. 148.

Dans le récit, l'emploi du lexème « corps » est objectivement lié à la représentation organique de la personne. Dans un premier temps, le narrateur l'utilise pour évoquer les découvertes macabres des individus assassinés et dépouillés de leurs organes vitaux, du sang et d'autres éléments matériels (les orteils, le nez, les doigts, etc.) pour des pratiques fétichistes. L'expression « encore un corps sans vie ! » qui ponctue chaque découverte macabre s'inscrit dans ce sens. L'incorporation de la « réalité » des crimes rituels par le corps écrivant permet de cerner que l'auteur associe la représentation du corps fictionnel à celle « d'un personnage ordinaire disposant d'un corps physique[314] » dans le « contexte » post-colonial des crimes rituels.

On note l'absence de vocables renvoyant à certaines parties précises du corps, notamment en ce qui concerne la représentation des éléments prélevés sur les corps écorchés, torturés et démembrés dont la perception incarnée par le phénomène des crimes rituels renforce un certain imaginaire de l'horreur. L'absence de ces détails et des descriptions des conditions des corps dans l'œuvre souvent découverts en état de décomposition justifie le faible nombre des occurrences des zones corporelles. À noter aussi que le sexe masculin totalise seulement trois occurrences, alors qu'il n'y a aucune référence au sexe féminin. Ce qui est relativement rare pour un roman africain représentant les violences liées au phénomène des crimes rituels.

Par ailleurs, le terme « corps » renferme ainsi des parties nommables qui le composent. Il y a par exemple les parties externes telles que les jambes (20), les orteils (21), la tête (25), les mains (55) et le visage (62) qui affichent une proportion importante par rapport aux autres parties du corps. Ces occurrences sont généralement employées pour représenter la mobilité ou les mouvements du corps (« Dazo, tout complexe, agita la tête dans tous les sens[315] »), pour caricaturer la situation d'un personnage (« prendre le courage à deux mains[316] ») ou sa posture physique face à un autre (« Toute la famille Mbingui était suspendue aux lèvres de Dazo[317] »). Concernant la proportion des éléments intérieurs au corps, le sang (19), le buste (16) et les pieds (11) sont plus cités que d'autres matières telles que le cerveau, l'os et le muscle qui ne sont cités qu'une seule fois. Globalement, tous les éléments intérieurs du corps font référence à la représentation des parties corporelles utilisées par les praticiens des crimes rituels. On les retrouve dans des formulations du type « les gri-gri les plus prisés chez certains marabouts, on

[314] Francis Berthelot, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, *op. cit.*, p. 25.
[315] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime*, *op. cit.*, p. 42.
[316] *Ibid.*, p. 13
[317] *Ibid.*, p. 20.

s'en doutait bien, se composaient naturellement des substances pleines du sang[318] ». Certaines expressions peuvent être figurées ou littérales, mais toutes expriment sensiblement l'omniprésence de la violence et ses marqueurs matriciels.

En dépit de ces quelques éléments cités à titre illustratif, l'écriture de Maurice Mouckagni Mouckagni accorde une place importante à la corporéité et à ses expressions organiques. À l'instar d'autres productions africaines, le roman *Le Cri du crime* porte l'empreinte de la sensorialité de l'écrivain, met en scène des corps incarnant une certaine perception de la condition corporelle de l'individu évoluant dans une société dont l'auteur a incorporé les codes et les valeurs, en même temps qu'il révèle le vécu corporel de l'écrivain. Les rapports entre le récit et les socialisations du corps de l'écrivain permettent de voir, à travers certaines dimensions, que le corps littéraire ne se réduit pas seulement au corps du personnage. Elles révèlent aussi le corps de l'écrivain. C'est pourquoi Francis Berthelot affirme que, si dans le processus créatif la dimension organique du corps se présente comme « la référence de base, d'autres dimensions – intérieure, symbolique, etc. – viennent constamment la compléter[319] » pour le rattacher à l'existence somatique du corps social de l'écrivain.

[318] *Ibid*., p. 11.
[319] Francis Berthelot, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, *op. cit*., p. 35.

CHAPITRE 3

MUKALA KADIMA-NZUJI,
UN CORPS LITTERAIRE ENTRE DEUX RIVES

Du 23 au 25 janvier 2014, un colloque international en hommage à Mukala Kadima-Nzuji s'est tenu au Centre d'Études Littéraires et de Traitement de Manuscrits (CELTRAM) de l'Université de Lubumbashi en République Démocratique du Congo. Organisé à l'occasion de ses 65 ans après quarante-cinq années d'activités littéraires, culturelles et scientifiques, cet évènement réunissait des personnalités littéraires, scientifiques, politiques, etc. La publication qui en a résulté[320] consacre une figure à multiples facettes que bon nombre considèrent comme l'une des figures de proue de la critique et de la littérature congolaises. Divers critiques[321] estiment que Kadima-Nzuji a consacré son existence au service de la vie littéraire de son pays et demeure l'un des premiers à s'être investis dans l'analyse, la réception critique et la valorisation des productions zaïroises[322]. Écrivain, enseignant, critique littéraire, éditeur, historien de la littérature congolaise, Kadima-Nzuji a participé depuis les années 1970 à toutes les étapes de la construction de l'identité littéraire congolaise[323]. Il s'agit de l'une des figures majeures de la production littéraire et métalittéraire en Afrique centrale[324]. Partant de cette reconnaissance unanime de ses pairs et d'autres éléments sociolittéraires, retracer la trajectoire de Mukala Kadima-Nzuji exige un double regard antérieur et postérieur à sa naissance.

3.1. Littérarisation primaire

Né Dieudonné Kadima-Nzuji avant la zaïrianisation[325], Mukala Kadima-Nzuji est né le 23 novembre 1947 à Mobaye-Mbongo, une commune située au du nord du Congo belge, futur Zaïre, future République Démocratique du Congo. Issu d'une famille modeste d'ethnie sango[326], le jeune Dieudonné bénéficie d'une éducation rigoureuse de son père Nicolas Kadima-

---

[320] Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, Paris, L'Harmattan, 2015.
[321] Par exemple Édouard Nawej Mukung, « Mukala Kadima-Nzuji, historien de la littérature congolaise », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises*, *op. cit.*, p. 219-232.
[322] Voir « Notes bio-bibliographiques », *Notre Librairie*, 44, 92-93 (octobre-novembre 1978), p. 144.
[323] Pius Ngandu Nkashama, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1995, p. 12.
[324] *Id.*, « "Préludes à toutes les terres : Tutu Dieudo"… Pour célébrer Mukala Kadima-Nzuji », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, *op. cit.*, p. 25-38.
[325] La « zaïrianisation » ou « zaïrisation » est une idéologie politique mise en place en 1965 par le président Mobutu Sese Seko en vue de promouvoir l'authenticité culturelle africaine, notamment à travers le renouvellement des patronymes et des toponymes. Elle se fondait sur le rejet de la culture occidentale.
[326] Mobaye-Mbongo est un petit territoire frontalier avec la République de la Centrafrique. Dans cet espace presque déconcentré de la province du Nord-Ubangi, la langue dominante est le sango, qui est parlé dans les deux pays. Avant la colonisation et les découpages administratifs, les locuteurs formaient un même peuple.

Nzuji et de sa mère Bernadette Mwauka. Dieudonné est âgé de neuf ans, lorsque son père l'inscrit à l'école publique pour enfants noirs à Kananga, dans l'actuelle province du Kasaï. Durant ses premières années du primaire, le jeune Dieudonné subira diverses brimades de la part de ses camarades plus âgés qui le contraindront à s'absenter des cours[327]. À la fin du cycle, il est classé parmi les meilleurs élèves et réussit avec brio ses examens. Son père décide alors de l'inscrire au collège des Pères de Scheut de la même ville. Le collège Saint-Louis étant réservé aux enfants blancs, pour y avoir accès en tant que personne noire, il fallait appartenir à ce que le colonisateur belge nommait « les évolués[328] ». Le portrait qu'il en fait dans son unique roman, *La Chorale des mouches*, est des plus complet :

> Ce groupe social [les évolués] né de la nécessité coloniale et composé d'hommes et de femmes à moitié instruits, servait de relais entre l'administration et la population. Les évolués s'étaient mis en tête de revendiquer leur assimilation totale aux Blancs. Pour atteindre ce but, ils avaient adopté le mode de penser et de vivre des Européens et imposé à leurs compagnes le port de la robe et des chaussures à hauts talons ainsi que l'usage des couverts à table. Moyi Umwe était de ceux qui rêvaient de jouir de tous les avantages sociaux et de tous les privilèges que jusque-là s'était réservés le colon : un logement décent, des wagons spéciaux, des clubs, des cafés, une rémunération en rapport avec le travail fourni, l'extension du service social en faveur de la femme noire[329].

En tant qu'assistant médical, le père de Kadima-Nzuji fait partie de ce groupe et entend assurer à son fils une formation intellectuelle à la fois solide et égale à celle des enfants de ses collègues blancs.

À l'école publique, Mukala Kadima-Nzuji découvre la complexité de la littérature à travers la poésie non pas en langue française, mais en langue tshiluba, dont l'exercice de « récitation » demeure le canal d'apprentissage privilégié[330]. En bon « évolué », ses parents ont

---

[327] Clémentine Madiya Nzuji, « Message adressé à mon frère Mukala Kadima-Nzuji », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, *op. cit.*, p. 21-22.

[328] Il s'agit d'un groupe qui servait de classe sociale intermédiaire entre les colons et la population indigène. Les femmes et les hommes qui en faisaient partie étaient généralement formés dans les séminaires et les écoles de métiers coloniales.

[329] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003, p. 36.

[330] « Je dis bien "poésie" et non "langue française" pour une raison simple : à l'école publique, l'enseignement était dispensé entièrement en tshiluba, ma langue maternelle ; au collège Saint-Louis, il l'était en français et en néerlandais. J'ai donc découvert ces deux langues étrangères en même temps que les leçons que je recevais et les "récitations" que j'étais appelé à apprendre par cœur » (Bernard Magnier, « Dire les mots

une bibliothèque à la maison dans laquelle les enfants pouvaient s'enfermer et lire à volonté. Celle-ci comptait des périodiques et des encyclopédies médicales : « C'est dans cette bibliothèque que j'ai appris à lire[331]. » Parmi les périodiques, le jeune Dieudonné a une préférence pour *La Voix du Congolais,* un organe de liaison destiné aux cercles des évolués vivant au Congo belge, au Burundi et au Rwanda. Des études, des récits de voyage, des fables, des contes et des poèmes y sont publiés et attirent sa curiosité. Mais Kadima-Nzuji aime également les illustrations et les photographies qui ornent les pages des encyclopédies médicales. En ce temps, il se passionne par le métier de son père et rêve de devenir médecin. Cependant, suivre les pas de son père ne se limite pas à ce seul rêve. Nicolas Kadima-Nzuji est un passionné de lecture et de peinture. Il consacre ses loisirs à peindre des paysages et des portraits qui suscitent admiration et succès, y compris dans les milieux coloniaux. La sensibilité avec laquelle il peint ses tableaux émerveille également ses enfants, qui tiennent à l'imiter. Après les dîners, il discute avec eux au sujet de leurs lectures et des auteurs piochés dans la bibliothèque familiale.

Mukala Kadima-Nzuji vient de terminer le cycle d'orientation à l'Institut Saint-François Xavier de Kikwit chez les Jésuites, dans l'actuelle région de Bandundu, lorsque son enseignant de français convainc ses parents de le réorienter vers les « humanités » littéraires où sont dispensés les cours de littérature, de philosophie et de latin. Il estime que son élève est doué pour les enseignements littéraires et non pour les sciences. Déterminé et soutenu par ses parents, le jeune Dieudonné quitte l'Institut Saint-François Xavier pour se rendre à Kiniati, une localité située à deux cents kilomètres de Kikwit, où il est accueilli au Collège Saint-Ignace de Loyola, un autre établissement des Pères Jésuites. C'est là que Kadima-Nzuji se familiarise avec les auteurs que lui a recommandés son ancien professeur. Son sérieux et sa passion rassurent son nouvel enseignant de littérature qui lui aménage un petit coin dans la bibliothèque, où Kadima-Nzuji lira Archibald Joseph Cronin, Georges Duhamel, Émile Verhaeren, Hector Malot et bien d'autres écrivains de langue française tels Victor Hugo ou Charles Baudelaire dont il discute des thématiques et des métaphores avec sa sœur ainée, Clémentine Madiya Nzuji, durant les vacances[332]. Sa curiosité pour la diversité littéraire et culturelle et surtout la chance qu'il a d'avoir accès à tous les rayons de la bibliothèque, contrairement aux autres enfants noirs, le

---

nouveaux : entretien avec Mukala Kadima-Nzuji », *LitaffCar.org,* 2007, http://www.littafcar.org/actualites/1319/entretien-avec-mukala-kadima-nzuji--par-bernard-magnier/).

[331] Mukala Kadima-Nzuji *in* Martin Enyimo et Sylvestre Ngoma « Congo-Kinshasa : Mukala Kadima-Nzuji, écrivain et professeur de deux Congo », *Congo Vision,* 2005, http://www.congovision.com/interviews/prof_kadima.html.

[332] Clémentine Madiya Nzuji, *art. cit.*, p. 21-22.

conduisent à dévorer tout ce qui lui passe sous les yeux. La bibliothèque offrait plusieurs types d'ouvrages, recueils de poésie, pièces de théâtre, romans d'auteurs européens et africains, anthologies, manuels de civisme, brochures d'édification morale ou encore contes et fables publiées par La Bibliothèque de l'Étoile à destination des « évolués[333] ».

3.2. Littérarisation secondaire

Les diverses lectures de la bibliothèque le conduisent aussi vers les productions d'écrivains noirs relégués aux rayons pour enfants. Il commence à lire les contes de Birago Diop et de Bernard Dadié, la poésie de Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Jacques Rabemananjara. À ces auteurs s'ajoutent ses compatriotes Antoine-Roger Bolamba et Tchicaya U Tam'Si. Au départ, il n'a accès qu'aux extraits de textes contenus dans des anthologies, notamment celle de Christiane Reygnault et Langston Hugues parue dans la collection « Nouveaux Horizons[334] ». Ces découvertes ne favorisent pas seulement de simples rencontres littéraires, car les écrits des différents poètes l'amènent aussi à prendre conscience du fait que l'homme noir, que l'on a coutume de considérer comme un sujet dépositaire des seules facultés d'expression orale, est aussi capable de produire des textes : « Elle [la découverte] m'avait révélé une part de moi-même que j'ignorais : l'aptitude au rêve. Elle m'avait amené à comprendre que le rêve demeurait l'une des sources majeures de la création[335]. » Les poètes de la Négritude contribuent de manière décisive à susciter en lui une « vocation » d'écrivain. Kadima-Nzuji se rêve maintenant poète et commence à écrire des poèmes, à l'âge de quinze ans au collège Saint-Ignace de Loyola :

---

[333] La Bibliothèque de l'Étoile est une maison d'édition créée en 1943 à Lusanga (Leverville) dans le Bandundu par le Père Jean Coméliau. Elle ferma ses portes en 1966. Lire Mukala Kadima-Nzuji, « Chapitre X. La bibliothèque de l'Étoile (1943-1966) », Mukala Kadima-Nzuji, *La littérature zaïroise de langue française*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2000, p. 177-295.

[334] Christiane Reygnault et Langston Hugues (dir.), *Anthologie africaine et malgache : nouvelles, essais, témoignages, poèmes*, Paris, Seghers / Marabout, coll. Nouveaux horizons, 1962.

[335] Bernard Magnier, « Dire les mots nouveaux : entretien avec Mukala Kadima-Nzuji », *Littafcar*, *ref. cit.*

> J'ai réalisé qu'il existait des Africains capables d'écrire en français, des œuvres de grande beauté. Je me suis dit : pourquoi pas moi ? C'est ainsi que je me suis mis à les imiter, et petit à petit je me suis rendu compte que l'écriture était une manière de répondre aux diverses questions que nous posent notre environnement et particulièrement notre relation au monde. Depuis lors, je n'ai pas cessé d'écrire[336].

En 1969, Kadima-Nzuji publie *Les Ressacs*, son premier livre, un recueil de poésie[337] qui témoigne d'une quête de soi dans un espace social où les ruines entravent l'évolution des sujets, la revendication et la reconstruction d'une identité déstructurée par les drames hérités de l'époque coloniale. Le pays natal, la terre des ancêtres, qui est l'objet principal de la quête poétique de cet écrivain qui sort à peine de son adolescence, est jonché de cadavres défigurés. Ces corps et ces ruines qui disent la violence et l'horreur infligées à des innocents, sont présents dans tout le recueil, évoquant notamment la tragédie de personnes froidement assassinées. C'est ce ton qui marque par exemple le poème *Cri*, dans lequel Kadima-Nzuji évoque son désarroi avec aplomb : « Gorgé de sang, de sang, du sang / des milliers d'âmes innocentes / couchées / silencieuses / inertes / sans souffle / sur tes mottes de terre calcinée[338]. » La prégnance des exactions et des tueries de la guerre évoquées dans ce premier opuscule témoigne de la barbarie dans un pays continuellement consumé par la violence. Cette écriture du tragique positionne d'ores et déjà Kadima-Nzuji comme un poète luttant pour son pays contre les démons de la violence humaine. Elle n'aura de cesse de montrer la situation d'un pays ruiné par la guerre où la mort est omniprésente :

> La description du Congo dans ce poème est celle d'une hécatombe. Le poète qui recourt au champ lexical de l'anéantissement, de la peur, de l'angoisse, montre combien la mort a pris possession de son pays, cette mort qui rentre partout, même dans les coins les plus reculés[339].

---

[336] Sylvestre Ngoma, « Entrevue avec le Professeur Mukala Kadima-Nzuji », *Congo vision, art. cit*.
[337] Mukala Kadima-Nzuji, *Les Ressacs*, Kinshasa, Lettres Congolaises ONERD, 1969.
[338] *Ibid*., p. 29.
[339] Marie-Rose Abomo-Maurin, « Quête de soi et quête d'une terre ou le combat permanent contre courants d'arrachement et Ressacs », in *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, *op. cit.*, p. 65-88, p. 67.

En 1971, Kadima-Nzuji publie *Préludes à la terre*[340], son deuxième recueil de poésie, puis, à Paris, *Redire les mots anciens*[341], alors qu'il est étudiant en philologie romane à l'université Lovanium de Kinshasa. Dans le même temps, il écrit des pièces de théâtre qu'il ne publie toutefois pas et hésite à faire jouer, convaincu de leur mauvaise qualité[342]. Son insertion dans le champ universitaire congolais renforce son rêve de devenir une figure importante de la littérature nationale. Les thématiques développées dans ses premières productions trouvent un écho favorable dans son environnement intellectuel. À l'université, tout le monde l'admire. Le professeur Paul-Victor Bol, qui dirige ses travaux, ne manque pas une occasion de vanter ses qualités littéraires en présence d'autres étudiants[343].

L'essor que connaissait la littérature congolaise en ces débuts de l'ère postcoloniale, le contexte sociopolitique aidant, ainsi que sa position universitaire, permettent à Kadima-Nzuji de conforter sa « vocation ». Il devient, par la même occasion, un auteur dont l'ascension littéraire va coïncider avec l'éclosion d'un espace intellectuel national où la critique est attendue pour enrichir, voire contredire les discours de l'ancien colonisateur. Mais la réalisation d'un autre rêve lui tient à cœur : après l'obtention de sa maîtrise, il décide de quitter le Congo pour l'Europe, abandonnant son poste d'assistant à l'Université pour faire un doctorat et jouer un rôle de premier plan dans la critique littéraire africaine.

3.3. Kadima-Nzuji, pionnier de la critique littéraire zaïroise

Au Congo-Zaïre, l'histoire de la critique littéraire est souvent associée à cinq noms qu'on considère comme les pionniers d'une génération intellectuellement incontournable et

---

[340] Mukala Kadima-Nzuji, *Préludes à la terre*, Kinshasa, Mont-Noir, coll. Jeune littérature, 1971.
[341] *Id.*, *Redire les mots anciens*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1977.

[342] « La première pièce de théâtre que j'ai écrite à cette époque, et que je n'ai pas tardé à détruire, s'intitulait *La Case enfumée*, une histoire d'amours contrariées du fait de l'intrusion des parents dans la vie du couple. Je l'ai détruite parce que l'écriture dramatique s'était révélée inapte à exprimer ce que je voulais ; en somme, je n'en avais pas la maîtrise. Ma seconde pièce de théâtre, *Katana*, commencée alors que je me trouvais en classe de terminale au Collège Saint-Ignace de Loyola, et terminée au début de mes études à l'Université Lovanium de Kinshasa, était déjà mieux structurée » (Bernard Magnier, « Dire les mots nouveaux : entretien avec Mukala Kadima-Nzuji », *Littafcar*, *ref. cit.*).

[343] Lire l'hommage de Pius Ngandu Nkashama, *art. cit.*, p. 26 (« Et tes *Poèmes* devaient paraître superbes, puisque le Professeur Paul-Victor Bol qui nous commentait avec maestro Baudelaire et Rimbaud les trouvait tels. Il avait pour toi des mots remarquables […] Et je l'écoutais la bouche ouverte, les oreilles décollées par l'enthousiasme, encore plus par une envie folle d'arriver à ta hauteur, là-haut, tout au zénith des bienheureux. Lorsqu'il t'avait attribué le « Prix Senghor » et qu'il nous lisait tes poèmes en réprimant des trémolos dans la voix, nous en étions extasiés, au bord du saisissement, Mukala wetu »).

féconde. Il s'agit de Pius Ngandu-Nkashama, Locha Mateso, Valentin Yves Mudimbe, Georges Ngal et Mukala Kadima-Nzuji. C'est au dernier que l'on doit la première thèse entièrement consacrée à l'histoire littéraire zaïroise soutenue à Liège en 1979. Le livre qui en a été tiré, *La littérature zaïroise de langue française*[344], demeure jusqu'à ce jour « une référence incontournable », voire un modèle, dans l'histoire des littératures africaines francophones. Plusieurs chercheurs congolais se sont appuyés sur le travail de Kadima-Nzuji pour évoquer l'inauguration du champ critique de la littéraire congolaise et prendre connaissance du corpus national à travers les répertoires bibliographiques proposés par ce dernier dans son livre-thèse[345]. De plus, par rapport aux autres critiques congolais, Kadima-Nzuji se distingue par fréquentations intellectuelles dont l'application au domaine littéraire requiert une rigueur particulière. Selon Pierre Halen, ce travail inaugural de Kadima-Nzuji incarne « l'esprit de la philologie : une documentation solide, un respect du document, qui tranchent avec bien des études "francophones" où le lieu-commun idéologique le dispute à la correction politique[346] ».

Cette rigueur, Kadima-Nzuji la doit à la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Lovanium ainsi qu'à l'université de Lubumbashi où il commence à produire et publier des analyses littéraires en tant qu'assistant à la recherche. Son dévouement et sa rigueur au sein du département des Lettres à Lubumbashi suscitent l'admiration de sa hiérarchie, notamment du vice-recteur Koli Elombe qui, très tôt, lui confie le poste de Directeur de cabinet. Poste universitaire certes, mais convoité par plusieurs anciens que Ngandu-Nkashama qualifie de vautours, rapaces et charognards de tous plumages qui ne partageaient pas forcément les mêmes priorités intellectuelles que Kadima-Nzuji. Selon lui, ce dernier incarne les qualités que sont « la simplicité, la bravoure, la ponctualité, la discipline des vertueux » qui l'ont « préservé du désastre dans cette cohue des prédateurs[347] ». Dans cet environnement où il a réussi à s'imposer, Kadima-Nzuji organise les journées de réflexion, séminaires et colloques. Mais ce qui révèle le plus ses qualités universitaires et scientifiques demeure la publication, en 1973, de la

---

[344] Mukala Kadima-Nzuji, *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris, Karthala / ACCT, 1984.

[345] C'est ce qui se dégage de la lecture des travaux de Charles Djungu-Simba K. soutenus en 2004 sous le titre « L'Institution littéraire au Congo-Zaïre. Morphologie du champ littéraire congolais (1939-2004) » et publiée depuis 2007 sous le titre *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain* (Metz, Université Paul Verlaine-Metz / Centre de recherche Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, 2007).

[346] Pierre Halen, « Préface », *in* Charles Djungu-Simba K., *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, *op. cit*., p. 1-11, p. 3.

[347] Pius Ngandu-Nkashama, *art. cit.*, p. 27.

Bibliographie littéraire de la République du Zaïre, 1931-1972[348]. L'ambition de cette publication aux perspectives nationales est de démontrer l'existence d'une littérature produite par des Congolais. Aussi l'ensemble des commentaires de l'œuvre se concentrent-ils généralement sur la démonstration du caractère original d'une écriture dont les représentations valorisent les réalités du terroir. Concernant les portraits d'écrivains, Kadima-Nzuji a soigneusement choisi des éléments socio-historiques liés à leurs socialisations dans l'environnement congolais, tout en considérant l'influence de la culture belge en raison des pratiques littéraires mimétiques dues à leurs socialisations secondaires.

Ainsi, le double enjeu de cette œuvre, si nous pouvons le résumer en une idée, vise à heurter la conscience de la critique coloniale et prouver que le « Zaïre écrit aussi[349] ». D'une part, cela se justifie par le rassemblement des productions connues, inconnues et méconnues des auteurs zaïrois. Si on se réfère à la littérarisation primaire de Kadima-Nzuji, il s'agit d'une intention de combler l'absence des auteurs congolais et de leurs productions dans les bibliothèques des lycées et universités congolais, où les analyses proposées aux apprenants étaient généralement produites par les critiques occidentaux. D'autre part, il s'agit de prouver que le Zaïre a désormais des hommes et femmes de lettres capables de parler des productions de leurs auteurs, afin de montrer que la littérature congolaise « est tout, sauf une production mineure[350] ». C'est ce qui ressort de la critique formulée par Kadima-Nzuji à l'endroit des critiques littéraires occidentaux :

---

[348] Mukala Kadima-Nzuji, *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre, 1931-1972*, Lubumbashi, Celria, 1973.

[349] Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta, « Mukala Kadima-Nzuji : La conscience de l'Identité littéraire congolaise », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, *op. cit.*, p. 43.

[350] Emmanuel Locha Mateso, « En guise d'introduction », Charles Djungu-Simba K., *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghein, Les Éditions du Pangolin, 2013, p. 9.

> Les publications de Joseph-Marie Jadot et de bien d'autres coloniaux, dans les années 50, avaient réussi à humaniser des peuplades sauvages au point d'en faire des producteurs des œuvres de l'esprit, dans la langue du Maître. Ces efforts de valorisation des textes d'auteurs congolais n'ont pas retenu l'attention des historiens et critiques européens tournés davantage vers les accomplissements littéraires des chantres de la Négritude. Qu'il s'agisse de l'historienne belge de littérature Lylian Kesteloot ou du critique allemand Janheinz Jahn, ils sont restés quasiment muets sur ce qui se passait au Congo, sous la colonisation belge. Pourtant, du fait de leurs travaux et de la qualité de leurs analyses, ils étaient unanimement reconnus par les intellectuels africains et occidentaux comme des références dans les questions liées à la saisie et à la compréhension des textes d'auteurs africains. Ils auraient pu aider les auteurs du Congo belge à avoir une certaine audience dans le monde[351].

Les deux dernières phrases de cet extrait semblent énoncer avec précision les intentions qui ont poussé Kadima-Nzuji sur les chemins de la critique littéraire, c'est-à-dire de contribuer activement à mettre en valeur les productions de ses compatriotes et ne pas attendre que leur réception critique soit forcément faite par des chercheurs d'autres espaces nationaux. Les critiques de Kadima-Nzuji n'ont pas essentiellement pour cibles les universitaires occidentaux. Ainsi, dans un article intitulé « La littérature de la République Démocratique du Congo » de 1970[352], Valentin Yves Mudimbé entendait démontrer que l'espace littéraire congolais est « un véritable désert » malgré quelques productions que l'on peut qualifier de « belles promesses ». Dans la même revue, l'historien français Robert Cornevin publie, deux mois plus tard, un article contredisant le propos de Mudimbe en évoquant l'essor de la littérature congolaise[353]. Pour Kadima-Nzuji, il est inadmissible qu'un Congolais formule ce genre de réflexion envers son propre pays au moment où, après les indépendances, il est nécessaire de valoriser les productions des auteurs locaux, si minimes soient-ils, afin de les encourager :

---

[351] Mukala Kadima-Nzuji, « Conférence inaugurale. Mukala Kadima-Nzuji et le combat pour l'identité des lettres congolaises : mon parcours, mes interrogations », in *Trajectoires et identités des lettres congolaises*, *op. cit.*, 55-62 ; p. 55-56.

[352] Valentin Yves Mudimbé, « La littérature de la République Démocratique du Congo », *L'Afrique littéraire et artistique*, 11 (juin 1970), p. 14-16.

[353] Robert Cornevin, « République Démocratique du Congo : une littérature en plein essor », *L'Afrique littéraire et artistique*, 12 (août 1970), p. 17-22.

> Convaincu, pour ma part, de l'existence, au Congo, d'un corpus littéraire véritable, ayant son histoire, ses spécificités et ses problèmes, je rassemble mes notes de lecture en vue de porter la contradiction. […] C'est ainsi qu'au début des années 1971, j'ai proposé à l'hebdomadaire missionnaire *Afrique chrétienne*, paraissant alors à Kinshasa, ma toute première contribution à la connaissance de la littérature de notre pays, sous le titre « Regard sur la poésie congolaise ». Cet article marque mes premiers pas sur le chemin de la critique littéraire[354].

Depuis cette période marquée par une entrée en scène remarquable dans l'espace littéraire congolais, Kadima-Nzuji n'a pas cessé de produire des anthologies, des études et des travaux critiques traitant particulièrement de la littérature congolaise, mais aussi de la littérature francophone de manière générale. Ainsi du désormais célèbre numéro 82 de *Notre librairie* consacré à la littérature zaïroise et codirigé avec Pius Ngandu Nkashama, ainsi que de la publication de *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*[355], pour laquelle il avait reçu le Prix Georges-Bruel de l'Académie des sciences d'outre-mer, et de multiples autres études consacrées aux écrivains congolais, dont Jean Malonga et Sony Labou Tansi[356]. D'autres travaux sur le théâtre et la musique congolaise sont à mettre à son actif[357].

3.4. Le corps de l'écrivain et ses interactions littéraires

L'intérêt scientifique pour les productions francophones chez Kadima-Nzuji apparaît comme l'aboutissement d'un processus de « socialisation précoce[358] » favorisé par les capitaux culturel et social de sa famille. Processus qui se confirmera avec son arrivée à Paris en 1974, où il rencontre et côtoie d'emblée certains acteurs de la Négritude et d'autres grandes figures de la littérature négro-africaine telles que Léopold Sédar Senghor et Alioune Diop. Au mois d'octobre de cette même année, Kadima-Nzuji quitte son poste de directeur de cabinet du

---

[354] Mukala Kadima-Nzuji, « Conférence inaugurale. Mukala Kadima-Nzuji et le combat pour l'identité des lettres congolaises : mon parcours, mes interrogations », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji, op. cit.*, p. 58-59.
[355] *Id., La littérature zaïroise de langue française (1945-1965), op. cit.*
[356] *Id., Jean Malonga : écrivain congolais, 1907-1985*, Paris, L'Harmattan, 1994 ; *id., Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.
[357] *Id., Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa, 1965-1990*, Paris, L'Harmattan, 2012 : Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris / Brazzaville, L'Harmattan / Fespam, 2004.
[358] Claire Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS Éditions, coll. Culture et société, 2017, p. 261.

recteur pour commencer à la Sorbonne une thèse de doctorat sous la direction de René Etiemble. Doté d'une bourse du Fonds d'Aide et de Coopération du Zaïre, il s'installe dans un somptueux studio de la capitale française, pendant que ses compagnons, à l'instar de Pius Ngandu-Nkashama, vivent dans des dortoirs universitaires[359]. Dès la rentrée 1975, il voyage en tant que critique et écrivain. Ces activités le conduisent à prendre part aux différentes conférences organisées en métropole autour des littératures négro-africaines. Ces moments deviennent très vite des occasions de familiarisation avec les figures principales du réseau concerné, qui se rencontrent dans les salons littéraires, les colloques, les rédactions de revues et autres manifestations culturelles. Kadima-Nzuji fait ainsi la connaissance de Léopold Sédar Senghor à Meaux près de Paris, lors d'une conférence internationale de poètes[360].

Parallèlement à ses activités, Kadima-Nzuji ne s'en retourne pas moins à intervalles réguliers à Kinshasa, où certaines de ses productions désormais publiées en France suscitent de l'intérêt et sont bien accueillies par ses pairs. Le recueil de poésie *Redire les mots anciens* publié en 1977 dévoile la souffrance du poète, qui apparaît comme un sujet préoccupé et profondément sensible à la violence qui ruine son pays malgré le départ des colons belges. Les « mots anciens » de Kadima-Nzuji parlent ainsi de « [l]'homme congolais avec ses souffrances et ses rêves / Ses espoirs et ses désillusions / Ses mots sur les maux du Congo / Sans rien renier, ni de son Histoire / Ni de son désir d'enracinement, / Ni de son aspiration à sa dimension d'universalité[361]. »

Après la soutenance de sa thèse à l'Université de Liège, Kadima-Nzuji décide de ne pas rentrer au pays natal. Ses productions aux accents révolutionnaires lui attirent des critiques et des menaces de la part des clercs du pouvoir de Mobutu. La violence qui sévit au pays, violence qu'il a incorporée et emportée avec lui en Europe, l'affecte malgré la distance. Elle retentit aussi en lui à travers les images atroces de la dictature qui lui parviennent : des milliers d'hommes sont tués, des femmes et des enfants violés et des villages entiers détruits par les rébellions décidées à propager la souffrance sous toutes ses formes et « l'odeur du sang des martyrs et des innocents[362] ». Comme l'explique Maurice Blanchot, dans ce genre de situation, il ne s'agit pas d'un contact actif, mais d'une perspective qui entraîne le regard, absorbe et se saisit des sens de

---

[359] Pius Ngandu-Nkashama, *art. cit.*, p. 28.
[360] Bernard Magnier, « Dire les mots nouveaux : entretien avec Mukala Kadima-Nzuji », *Littafcar* (octobre 2007), http://www.littafcar.org/actualites/1319/entretien-avec-mukala-kadima-nzuji--par-bernard-magnier/.
[361] Mukala Kadima-Nzuji, *Redire les mots anciens*, *op. cit*., p. 39.
[362] Bertin Makolo Muswaswa, « Du visage de nuit au visage du jour. Lecture de l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, *op. cit.*, p. 105-113, p. 111.

l'écrivain dans une sorte de fascination : « [C]e qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance[363]. » C'est ce qui résonne dans les recueils de poésie tels que *Les Gerçures de l'aube* et *Noctambuliques*[364] où le Zaïre est représenté comme un pays où les hommes sont plongés dans une profonde nuit et se font dévorer par des forces démoniaques.

En 1980, Kadima-Nzuji revient en France après son séjour en Belgique. Il intègre un an plus tard le cercle fermé et convoité de Présence Africaine au 25 bis rue des Écoles. Dans ce milieu réputé et fréquenté par nombre d'intellectuels et de jeunes chercheurs négro-africains, Kadima-Nzuji dispose d'un capital intellectuel certain, notamment auprès du journaliste camerounais Iwiyé Kala-Lobé et de l'écrivain malgache Jacques Rabemananjara, à qui il a consacré son mémoire de maîtrise à l'Université de Lovanium désormais publié sous le titre *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre*[365]. Ses rapports avec Alioune Diop lui permettent d'obtenir des responsabilités au sein de la maison d'édition : « J'ai beaucoup appris à ses côtés et chaque fois que je suis à Présence Africaine, je me sens comme chez moi[366]. » Profitant de sa position, Kadima-Nzuji sert également de médiateur entre les acteurs de la Négritude, d'autres écrivains de renom et de jeunes auteurs congolais comme Pius Ngandu-Nkashama[367].

À Présence Africaine, Kadima-Nzuji s'implique davantage encore auprès d'autres figures des lettres noires œuvrant pour la reconnaissance et la promotion des « valeurs » et de l'« identité africaine ». Parmi ceux avec qui il passe le plus de temps, on retrouve les Guadeloupéens Daniel Maximin et Maryse Condé, le Camerounais Paul Dakeyo, le Malien Massa Makan Diabate, l'Ivoirien Charles Nokan, le Sénégalais Cheik Aliou Ndao, le Guinéen Williams Sassine ou encore ses compatriotes Tchicaya U Tam'si et Jean-Baptiste Tati Loutard. Lors de la célébration des soixante-dix ans de Présence Africaine, Kadima-Nzuji saluera le rôle essentiel de cette maison d'édition dans sa littérarisation secondaire : « Pour ma part, ce ne sont pas les universités occidentales dans lesquelles je suis passé qui ont fait de moi l'homme que je

---

363 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 28.
364 Mukala Kadima-Nzuji et Arthur Kolamoyi, *Les Gerçures de l'aube*, Louvain-la-Neuve, [*s.n.*], 1983 ; *id.*, *Noctambuliques*, Paris, Présence Africaine, 1984.
365 Paris, Présence Africaine, 1981.
366 « Table ronde : 70 ans après, que pensent-ils de Présence Africaine ? », *Adiac-Congo*, 2019, https://www.adiac-congo.com/content/table-ronde-70-ans-apres-que-pensent-ils-de-presence-africaine-100233.
367 Pius Ngandu-Nkashama, *art. cit.*, p. 31.

suis aujourd'hui. C'est plutôt Présence Africaine car par elle, j'ai pu penser l'Afrique par l'Afrique et comme un vrai Africain[368]. »

Mukala Kadima-Nzuji évolue ainsi dans un sous-champ du champ littéraire français dont Présence Africaine est un des épicentres, autour duquel gravitent de nombreux écrivains dont le second métier est l'enseignement supérieur, une activité culturelle ou la politique, la plupart étant diplômés de l'université. Ainsi, ce milieu littéraire constitue un lieu privilégié où chaque écrivain, incorporant les marques et les codes littéraires propres aux productions négro-africaines, gagne en légitimité dans son espace littéraire d'origine, en même temps que le capital symbolique acquis renforce la légitimité et la notoriété de Présence Africaine en tant qu'espace de leur littérarisation[369].

Bien avant de quitter Présence Africaine en 1983, Kadima-Nzuji avait déjà conscience que le rejet de manuscrits d'écrivains d'origine africaine par des éditeurs européens repose généralement sur des motifs capricieux. Ajoutée au refus de voir la politique interférer dans l'espace littéraire congolais, en particulier par le biais de ses sources de subvention, cette lucidité le conduira quelques années plus tard à prendre une décision : « Nous étions quatre amis, et nous nous sommes demandé s'il ne fallait pas créer une structure destinée à publier ces auteurs[370]. » À la fin des années 1980, Kadima-Nzuji, alors professeur à l'Université Marien Ngouabi à Brazzaville, s'investit dans la mise sur pied des Éditions Hemar. Déterminé, son projet se réalise en 1990, lorsque cette maison enregistre sa première publication. Depuis, le catalogue des Éditions Hemar compte une quarantaine de publications[371] malgré les difficultés liées au fonctionnement du marché du livre et au fonctionnement institutionnel en Afrique centrale en général et au Congo en particulier[372].

---

[368] « Table ronde : 70 ans après, que pensent-ils de Présence Africaine ? », *art. cit.*

[369] Les travaux du critique d'origine congolaise Buata Malela sur *Les écrivains afro-antillais à Paris* permettent de mieux cerner les contours de cette problématique (Buata Bundu Malela, *Les écrivains afro-antillais à Paris 1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2008).

[370] Mukala Kadima-Nzuji cité *in* Emmanuel Locha Mateso, « De Présence Africaine à Hemar Éditions : la résistible émergence de l'édition africaine », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, *op. cit.*, p. 365.

[371] Le catalogue en ligne n'est pas réactualisé depuis un temps indéfini (http://docplayer.fr/27801226-Catalogue-les-editions-hemar-tapez-le-titre-du-document.html).

[372] Raphaël Thierry, *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires : le cas du Cameroun*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Littératures des Afriques, 2015. Pour ce qui est de la production de ces livres, Kadima-Nzuji confie qu'il les imprime en Belgique pour des raisons de qualité et de coût : « Il n'y a pas d'imprimeurs aguerris à Brazzaville et à Kinshasa. Un ouvrage imprimé en Belgique nous coûte moins cher, port y compris, qu'à Kinshasa et Brazzaville, c'est-à-dire 4.000 euros » (Mukala Kadima-Nzuji cité *in* Emmanuel Locha Mateso, « De Présence Africaine à Hemar Éditions : la résistible émergence de l'édition africaine », *art. cit.*, p. 367).

Cette initiative, qui consiste à aider les jeunes auteurs congolais à publier leurs textes malgré des obstacles matériels et symboliques de taille, témoigne d'un engagement considérable qui fait de Kadima-Nzuji un acteur littéraire important dans l'espace congolais. Tout en assumant son rôle d'éditeur, Kadima-Nzuji est en outre responsable du Centre d'études et de diffusion de la littérature congolaise (CEDILIC) à Kinshasa, collabore à plusieurs revues dont *Présence Universitaire* et *Présence Africaine*, etc. : il a sa cause inséparablement littéraire et critique, zaïroise et africaine, chevillée au corps. Ses efforts protéiformes pour faire exister *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société*[373] le placent parmi les écrivains et intellectuels francophones du Sud les plus consacrés par les universitaires congolais. En somme, depuis Présence africaine jusqu'à Hemar, Kadima-Nzuji a su incorporer les savoirs et les codes au gré d'une trajectoire qui l'a conduit à les augmenter en Europe pour ensuite les réinvestir dans son espace littéraire d'origine en les ajustant à ses singularités.

3.5. Le corps de Kadima-Nzuji à la manœuvre romanesque : *La Chorale des mouches*

Au lendemain de la création des Éditions Hemar, l'avènement des conférences nationales et leurs préoccupations plongent le Congo-Brazzaville dans une longue tourmente qui va durer de 1993 à 2002, avec un coup d'État et un pic d'atrocités en 1997 débouchant sur la guerre civile de juin 1997 à décembre 1999[374]. À la même période ont lieu des événements similaires de l'autre côté du fleuve[375], suite aux conférences nationales et au coup d'État perpétré par Laurent-Désiré Kabila en mai 1997, détrônant le Maréchal Mobutu. Ces crises interminables ne manquent pas d'interroger celui qui a vécu toute son adolescence dans le bruit des balles et les plaintes des victimes de viols, meurtres et autres résistances des maquis au Congo-Kinshasa, un pays qui continuera son attente interminable d'une paix qui tarde à revenir[376].

---

[373] Mukala Kadima-Nzuji et Gbanou Selom Komla (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélange offert à V. Y. Mudimbe*, Bruxelles / Paris, Archives et musée de la Littérature / L'Harmattan, 2002.

[374] Patrice Yengo, *La guerre civile du Congo Brazzaville : 1993-2002. « Chacun aura sa part »*, Paris, Karthala, 2006.

[375] Et ailleurs dans la région, comme le démontre le philosophe Fabien Eboussi Boulaga dans *Les conférences nationales en Afrique noire. Une affaire à suivre* (Paris, Karthala, 2009).

[376] Déjà en 1969, le poète Kadima-Nzuji se demandait « si jamais reviendra / la paix des brousses natales » (Mukala Kadima-Nzuji, *Les Ressacs*, *op. cit.*, p. 28).

Kadima-Nzuji suspendra ainsi ses activités éditoriales à peine commencées pour ne les reprendre qu'à la fin du siècle, les deux rives du fleuve Congo étant à feu et à sang pendant toute la décennie 1990. C'est quelque trois ans plus tard, en 2003, qu'il publie son premier et unique roman, *La Chorale des mouches*, aux éditions Présence Africaine.

L'histoire, narrée la plupart du temps dans un style des plus réaliste, correspond globalement aux réalités historiques qui frappent la région depuis dix ans. Elle se situe au Kûlah, un pays tropical plongé dans la torpeur et la terreur avant, pendant et après la tenue de conférences nationales convoquées à cause du régime dictatorial d'Oré-Olé (le calembour ne saute pas forcément aux yeux) et son lot de massacres visant le maintien au pouvoir du régime à tout prix. Séduit par Chancelvie, la nièce du commandant sanguinaire Mao, par ailleurs bras-droit et homme à tout faire du dictateur, le banquier Samuel-Joseph Tchebwa alias Samy-Jo se retrouve malgré lui au cœur d'un pouvoir politique gouverné par le vice, la corruption, les meurtres, le fétichisme et l'ethnicisme. Malgré la férocité du régime, la répression et l'absence de stabilité sociopolitique accablent Oré-Olé, qui finit par perdre la confiance du peuple à l'issue des consultations nationales. Mais, malgré la tenue de la conférence nationale qui présageait le changement de régime et l'amélioration des conditions de vie, le Kûlah demeurera un pays dominé par la violence.

Ce roman en avait surpris plus d'un, tant l'auteur était connu dans l'espace littéraire congolais et francophone pour ses productions poétiques et critiques. Interrogé sur la genèse de ce roman et sur les raisons du changement de genre, il avait invoqué la technicité de l'écriture romanesque :

> Depuis le collège, je m'intéressais au roman. J'avoue qu'à cette époque-là, je ne me sentais pas encore suffisamment armé pour l'affronter. Le roman, j'en étais conscient, exige beaucoup de souffle, une grande maîtrise des techniques narratives, un contrôle permanent des personnages, une connaissance approfondie de la psychologie humaine, un sens aigu de l'observation, et, bien entendu, beaucoup de patience et de persévérance[377].

Voici un cas de littérarisation primaire pour ainsi dire négative : celle-ci aurait pendant longtemps dissuadé l'écrivain de se lancer dans l'écriture romanesque. Lorsqu'on parcourt *La*

[377] Bernard Magnier, « Dire les mots nouveaux : entretien avec Mukala Kadima-Nzuji », *LitaffCar.org*, ref. cit.

Chorale des mouches, on remarque d'ailleurs que son auteur reste imprégné de ses formats de prédilection : le texte est traversé par d'autres genres, surtout la poésie et le théâtre. En ce qui concerne la première, on peut clairement y identifier des extraits de poèmes et de chansons traduisant la complainte[378]. Quant au théâtre, il est présent dans plusieurs scènes, et notamment un dialogue entre deux citoyens dont l'écriture est dramatique, le nom de chaque personnage étant répété avant chacune de ses interventions, qui plus est en français oral local[379]. En mêlant la poésie et le théâtre dans la composition de son roman, Kadima-Nzuji semble assumer la difficulté de se séparer des deux premiers genres qui ont construit sa renommée et dont, surtout en ce qui concerne la poésie, il a incorporé les formes depuis le début de sa littérarisation primaire. De plus, la présence de diverses œuvres musicales, la référence à leurs auteurs ainsi que les noms de plusieurs critiques qu'on retrouve çà et là dans le texte, confirment le bagage culturel de l'écrivain[380]. Toutes ces références rappellent indirectement que le corps de l'écrivain est aussi celui d'un critique littéraire ayant une culture théorique transversale et internationale.

Mais il est un second élément qui motive le passage à l'écriture romanesque et qui concerne l'intériorisation de l'environnement sociopolitique des deux Congo par le corps de l'écrivain :

---

[378] Le narrateur cite par exemple un extrait d'un poème de l'écrivain afro-américain Countee Cullen (Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 108). On retrouve ce type de vers et de chants de deuil et de douleur tout au long du roman (de manière développée aux pages 224-225).

[379] « Le compatriote : Ti dois payer ma dette. Ti promets, ti promets, ti promets, mais ti ne fais rien. / Diamacoune : Né soua pas fâssié, moun' ami. Les saffaires sont pour le mouma télé dif'ciles. / Le compatriote : Qa ti préné mo djama, ti né savé pas qué les affaires étaient djiffichiles ? », etc. (*ibid*., p. 218-220).

[380] Il s'agit, pêle-mêle, des idées de Vilfredo Pareto sur « la mobilité sociale » (*ibid.*, p. 27), de l'œuvre d'Auguste Rodin (p. 97), des chansons de l'artiste congolais Papa Wemba (p. 180), du roman *Sang d'Afrique* de Guy des Cars (p. 201) ou encore du roman *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco (p. 127).

> Il a donc fallu que se produise en moi un choc pour que je franchisse sans hésitation la ligne rouge qui me séparait du roman. Et ce choc n'était autre que l'échec patent des Conférences nationales organisées dans plus d'un pays africain, au début des années quatre-vingt-dix. […] L'écriture romanesque m'est alors apparue comme l'outil le mieux indiqué pour fixer cette étape importante de l'histoire de l'Afrique et traduire les moments d'exaltation patriotique et de déception qu'ont constitués les conférences nationales. C'est dans ces circonstances qu'est né mon roman *La Chorale des mouches*[381].

Ces propos de l'auteur établissent un lien entre son corps écrivant (« un choc », « les moments d'exaltation […] et de déception »), sa position dans l'espace littéraire (« la ligne rouge qui me séparait du roman ») et les espaces congolais et subsaharien (les « Conférences nationales organisées dans plus d'un pays africain »). Ils attestent que le corps de l'écrivain, en tant que dispositif sociobiologique vécu et ouvert sur le monde en général et le monde littéraire en particulier, se saisit et est saisi par ces mondes pour les excorporer à travers la fiction narrative. Comme le souligne le sociologue du théâtre Jérôme Dubois à propos de Bernard-Marie Koltès sur le corps de l'écrivain dans la création littéraire, la représentation des bouleversements renvoie à l'inscription du corps même de l'écrivain dans son environnement :

> […] la création d'une œuvre déterminante pour son auteur renvoie toujours à un moment critique de sa vie corporelle : de façon endogène, au passage de l'adolescence à la jeunesse, à la maturité et à la vieillesse, ou, de façon exogène, aux ruptures de son environnement, telles que le décès d'un proche ou le départ d'un pays, autrement dit aux bouleversements de l'environnement humain et naturel dans lequel s'inscrit son corps[382].

Il s'agit ici d'ajouter que cet « environnement humain et naturel » est d'abord l'espace culturel, en l'occurrence littéraire. Quant aux propos de Kadima-Nzuji, on peut déduire que son roman fait correspondre des mots et des choses ayant eu lieu, par le prisme de son corps, processus qui n'est possible que parce que l'écrivain fait partie de l'espace social concerné.

---

[381] Bernard Magnier, « Dire les mots nouveaux : entretien avec Mukala Kadima-Nzuji », *Littafcar.org, ref. cit.*

[382] Jérôme Dubois, « Le corps de l'écrivain dans le corps de l'œuvre. Approche psychanalytico-sociologique exemplifiée à partir de Bernard-Marie Koltès », Paul Dirkx (dir.), *Le corps en amont. Le corps de l'écrivain, op. cit.*, p. 55-74, p. 59.

Plus que le « principe de réalité[383] » décelé par certains critiques dans les imaginaires littéraires africains francophones, c'est l'écrivain comme corps qui contribue à rendre compte des phénomènes sociohistoriques et des événements factuels que les écrivains tendent à embarquer dans leurs textes. Par l'acte d'écrire, l'expérience corporelle de l'écrivain apparaît comme une des seules capables d'instaurer l'œuvre « en interlocuteur de l'histoire[384] », dont la représentation fictionnelle traduit les témoignages vécus.

La Chorale des mouches évoque plus largement les turpitudes, les enlèvements, les meurtres, les intimidations, les massacres de masse, l'errance et la désolation des sujets du Kulâh, ce pays imaginaire d'Afrique subsaharienne plongé dans la violence du fait de son dictateur Oré-Olé. À travers le récit autobiographique de Samy-Jo, dans lequel s'imbriquent le règne d'Oré-Olé et les mésaventures de Ben, le cousin de Samy-Jo, le romancier évoque surtout un pays détruit par la gabegie postcoloniale au moment où se réunissent des milliers de citoyens, comme les chœurs aussi vibrants qu'impuissants d'une chorale, autour d'un objectif commun : l'amélioration du destin politique et social du pays. Dans le roman, on découvre que les fameuses « mouches » de la « chorale » est une métaphore qui va au-delà des différents acteurs de la Conférence nationale souveraine :

> Mais les « mouches » ne sont pas seulement les délégués de la Conférence nationale souveraine citée dans ce livre, ce sont surtout les personnages du roman, pris au piège d'une situation sans issue, confrontés à la déchéance, à la confusion morale (la vision qui nous est offerte des sectes et des « groupes de prières » est très significative), à la désillusion, au renoncement vis-à-vis des responsabilités gouvernementales et personnelles[385].

Mais au-delà de l'ensemble des citoyens impliqués dans le roman, y est aussi inscrit l'écrivain en tant que sujet social et en tant que sujet littéraire ayant intériorisé les événements réels qui alimentent la fiction. Kadima-Nzuji prête ainsi sa plume, comme on dit, à Samy-Jo

---

[383] Bernard Mouralis, *L'illusion de l'altérité. Étude de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2007, p. 9.
[384] Justin K. Bisanswa, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp essentiel, 2009, p. 192-199.
[385] Sylvia Riva, *Nouvelles histoires de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 317.

qui parcourt l'intérieur du pays pour découvrir les rebelles cachés dans le maquis de Mutundu[386] que les éléments de la Brigade de répression Moustique n'hésitent pas à assassiner et à brûler vifs sous les ordres du dictateur. Ensuite, Samy-Jo incarne le rôle de reporter à la télévision au cours des rassemblements populaires organisés par Oré-Olé dans la salle du Palais de la Nation[387], faisant (re)vivre au lecteur la Conférence nationale que le narrateur qualifie de « moisson de convulsions politiques sociales[388] ». De plus, après avoir été licencié de la Banque Nationale où il s'opposait aux détournements et dénonçait la gabegie et autres cuissages entre Mao et sa propre nièce Chancelvie, par ailleurs fiancée de Samy-Jo, ce dernier crée son propre bimensuel d'informations et d'analyses politiques, *Notre Pays*. Dans celui-ci, il fait une radioscopie de la situation socio-économique et politique du Kulâh[389]. Mais ce qui est marquant à la fin de ce roman, c'est la conclusion sur la conférence nationale dont les travaux ont duré deux ans, de janvier 1990 à décembre 1992 :

> Mes ennuis ne commencèrent en effet qu'après que les portes de la salle des congrès se furent refermées. La Conférence s'était empêtrée dans des querelles et contradictions que seul l'appétit démesuré du profit personnel pouvait expliquer. […] De l'avis du peuple kulâhien, la Conférence nationale souveraine fut un échec. Et le peuple usa de sa faculté maîtresse pour inventer cette métaphore pour le moins hardie afin de la désigner désormais et de s'en souvenir : « La chorale des mouches ». […] À quoi la Conférence nationale a-t-elle bien pu servir ? À qui a-t-elle vraiment profité[390] ?

En juxtaposant cet extrait aux propos de Kadima-Nzuji sur la motivation événementielle de l'écriture du roman, tout porte à croire que la corporéité de l'écrivain fictionnel (Samy-Jo)[391] intègre l'environnement social zaïrois dans lequel le corps de Kadima-Nzuji a vécu. Son

---

[386] Mutundu est une ville congolaise située dans la région de Lualaba en RDC, qui avait subi les assauts du régime de Mobutu du fait que des rebelles et autres opposants qui s'échappaient des prisons ou démissionnaient de leurs responsabilités trouvaient refuge dans la forêt de la localité.
[387] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 267-276.
[388] *Ibid.*, p. 227.
[389] *Ibid.*, p. 282-284.
[390] *Ibid.*, p. 283-284.
[391] La fin du roman permet de cerner que l'œuvre est écrite par deux auteurs : d'une part, il y a l'écrivain réel Mukala Kadima-Nzuji dont le nom figure sur la couverture du roman, qui est l'auteur de l'œuvre et, d'autre part, Samy-Jo qui, journaliste et écrivain fictif, raconte son vécu durant toute la période des Conférences nationales. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les vingt-trois premières pages du roman ainsi que les trois dernières (283-285) où Samy-Jo assume la narration du récit à la première personne en relatant les évènements sociohistoriques liés à sa propre condition sociale.

implication se dévoile à travers la représentation de l'expérience vécue en tant que corps traversant et traversé par la réalité congolaise, et non de celle qui se dégagerait des seules analyses intratextuelles. Le rôle et la trajectoire de Samy-Jo, en tant que sujet animé par le corps écrivant, confortent cette lecture. N'est-ce pas là une raison de plus d'affirmer, avec Jean Duvignaud, que « toute analyse d'une œuvre repose semble-t-il sur les rapports du corps et du monde[392] » ?

Ainsi, le temps dans lequel s'inscrit Kadima-Nzuji dans ce roman est celui du « désenchantement », c'est-à-dire une période de désillusion à la fois sociale et politique marquée par les violences de tout genre et la pérennité des dictatures, alors même que les populations s'attendaient à de meilleures conditions de vie[393]. Les conférences nationales tenues dans plusieurs pays subsahariens francophones en vue d'accéder au multipartisme, c'est-à-dire à un régime démocratique, ont engendré, notamment dans les quatre pays qui nous concernent, des spectacles de « convulsions politiques » (cf. *supra*) marquées par la volonté de destruction des corps révoltés et par le chaos sciemment semé par les régimes en place depuis la décolonisation. Résidant à Brazzaville, Kadima-Nzuji était témoin de ce qui se passait sur les deux rives du fleuve.

Si l'on regarde de près la définition que Max Weber donne du « désenchantement du monde », c'est-à-dire un processus de recul du religieux et de rupture avec le magique au profit des explications scientifiques[394], on peut considérer que le désenchantement que met en scène le roman de Kadima-Nzuji – hypothèse déjà développée par Jacques Chevrier[395] – se manifeste à travers la continuité des régimes dictatoriaux excellant dans l'assujettissement, la manipulation et la destruction des corps, telle que cette épuisante continuité résonne avec les dispositions à l'écriture du corps de l'écrivain. Continuité d'autant plus entêtante dans le cas de Kadima-Nzuji qu'il s'inscrit dans les deux espaces nationaux que sépare le fleuve Congo. Du fait de sa situation géographique, de sa littérarisation secondaire, de sa profession et de ses productions, cet écrivain-critique se situe à l'intersection des deux espaces et de leurs systèmes (méta)littéraires. L'analyse plus approfondie de cette position du corps de l'écrivain et des

---

[392] Jean Duvignaud, *Georg Bücchner dramaturge*, Paris, L'Arche, 1954, p. 13.
[393] Cf. Lilyan Kesteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, 241 (2012), p. 43-53, https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-43.htm.
[394] Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme. Traduction de l'allemand, introduction et notes par Isabelle Kalinowski*, Paris, Flammarion, coll. Champ, 2000.
[395] Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1999.

différents prismes liés à sa double appartenance nous amène à quitter le roman pour mieux y revenir (en 3.8.).

3.6. Kadima-Nzuji, un corps littéraire entre deux espaces

Les travaux sur l'histoire littéraire d'Afrique francophone ont souvent permis de constater des variations dans le fonctionnement des instances de légitimation et les possibilités de reconnaissance offertes aux auteurs. Claire Ducournau, partant des conjonctures et des crises qui sévissent sur le continent depuis les indépendances, observe que la circulation des écrivains a favorisé la modification des « règles du jeu » au sein des différents espaces littéraires africains, au point de modifier les trajectoires des écrivains, et ce, d'une génération à l'autre :

> La définition légitime de l'écrivain africain et, en corollaire, de son rapport à l'Afrique, constitue en effet un enjeu aussi discuté que disputé par les auteurs et leurs éditeurs. Les définitions adoptées, à la fois rhétoriques et pratiques, évoluent en même temps que les coordonnées esthétiques et géopolitiques, comme avec les positions de ceux qui les formulent et les mettent en œuvre[396].

Nombre de critiques et d'écrivains ont traité des différentes générations d'écrivains africains en prenant en compte leurs origines et leurs trajectoires. Dans la plupart des cas, ces travaux s'appuient sur les disparités entre les périphéries et le centre parisien[397], ou encore montrent comment les littératures mineures, notamment les littératures du Sud, sont dominées par la littérature franco-française[398]. Les particularités qui avaient favorisé autrefois l'affirmation et la revendication des identités littéraires nationales sont devenues les raisons d'ouverture des frontières culturelles ou d'une globalisation axée sur la pratique de la langue

---

[396] Claire Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, *op. cit.*, p. 24.

[397] Un exemple de regard d'écrivain est Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, 135 (1998), p. 8-15.

[398] Par exemple Babou Diène, « Les enfants de la postcolonie et la république mondiale des lettres », *Science et technique, Lettres, Sciences sociales et humaines*, 29, 1 (janvier 2013), https://revuesciences-techniquesburkina.org/index.php/lettres_sciences_sociales_et_hum/article/view/213/124. Voir à ce sujet, Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », Papa Samba Diop, Hans-Jürgen Lüsebrink, Ute Fendler, Christoph Vatter (éds.), *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-67.

française, à tel point que certains revendiquent de faire partie de la littérature-monde. Au-delà des disparités culturelles, des diverses histoires individuelles et collectives incorporées par chaque auteur en fonction de son environnement de naissance et de son lieu d'expression, les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde*[399] démontrent que ce sont ces diversités qui enrichissent la langue française ensouchée dans tous les continents. Ainsi que l'affirme Jean Rouaud, la langue française est « devenue autonome, choisie, retournée à son chant premier, nourrie par d'autres aventures, n'ayant plus de compte à régler avec la langue des anciens maîtres, elle avait de nouveau à proposer, vue d'Afrique, d'Asie ou des Caraïbes, de Chine ou d'Iran, d'Amérique du Nord ou du Vietnam, son interprétation du monde[400]. »

Beaucoup d'écrivains, comme Alain Mabanckou et Léonora Miano, se revendiquent comme des auteurs-monde dans le cadre de la globalisation des imaginations produites en français. Ils adoptent une identité francophone, fondée sur la langue plutôt que sur la nationalité française en tant que territoire politique[401]. Vues d'Afrique, les études sur les origines et les propriétés sociogéographiques des écrivains ainsi que sur leurs positions et prises de position permettent de déterminer leur place dans le champ littéraire de langue française. C'est le cas de Mukala Kadima-Nzuji : l'hommage que lui rendaient ainsi en 2015 plus de vingt-huit intellectuels d'origine zaïroise évoque sa trajectoire et les différentes positions qu'il a occupées dans l'espace littéraire et métalittéraire congolais et au-delà. Il en ressort que Kadima-Nzuji, en tant que corps sociolittéraire, est un agent évoluant dans un espace littéraire transnational[402].

En effet, Kadima-Nzuji est considéré, par ses pairs et par les critiques francophones, comme appartenant à l'espace littéraire du Congo-Kinshasa[403]. Il ne s'agit pas d'une revendication hasardeuse, puisque Kadima-Nzuji est né, a grandi, a travaillé et a publié ses premiers livres dans son pays ; sa socialisation (littéraire) s'y est déroulée pour une partie essentielle. De plus, au-delà de ses fictions qui transposent des réalités zaïroises (noms de personnages, cadres socio-temporels, références à des figures historiques, etc.), il est l'un des critiques ayant produit le plus de travaux sur l'histoire littéraire de son pays. Dans une

---

[399] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
[400] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), « Mort d'une certaine idée », *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 21.
[401] Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 55-65.
[402] Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 127.
[403] Charles Djungu-Simba K., *Les écrivains du Congo*-Zaïre, *op. cit.* ; Pius Ngandu-Nkashama, *La Terre à vivre. La poésie du Congo-Kinshasa (anthologie)*, Paris, L'Harmattan, 1994 ; Georges Ngal, *Littératures congolaises de la RDC : 1482-2007. Histoire et anthologie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

interview, Kadima-Nzuji se présente essentiellement comme un agent de l'espace littéraire congolais dont il a intériorisé les codes au gré de sa littérarisation :

> Les lectures m'ont révélé à moi-même. Elles m'ont donné le goût de l'écriture. Et l'écriture m'impose de cerner et de dire mon histoire et le vécu qui est le mien. Mon vécu et mon histoire se confondent avec ceux de mon pays. Je me suis toujours senti comme investi d'une double mission, celle de révéler au monde le Congo dans ce qu'il a d'essentiel, sa culture, mais aussi d'illustrer et de défendre cette culture. Ma création littéraire, depuis *Les Ressacs* jusqu'à *La Chorale des mouches*, comme mes travaux de recherche, s'inscrit dans cette dynamique ; elle a pour thème central le Congo dans son unité et dans sa diversité[404].

En parlant du Congo, Kadima-Nzuji ne donne aucune précision qui permette de distinguer entre les deux pays situés de chaque côté du fleuve, bien que certains chercheurs soient persuadés qu'il parle du seul Congo-Kinshasa[405]. Charles Djungu le considère cependant comme un écrivain exilé au même titre que Mudimbé, Georges Ngal, Pius Ngandu-Nkashama et bien d'autres qui ont été forcés à quitter le pays autour des années 1970 à cause de la gestion autoritaire menée par le mobutisme[406].

Mais la trajectoire de Kadima-Nzuji en fait aussi un acteur essentiel au sein de l'espace littéraire du Congo-Brazzaville. On a vu que, lorsqu'il rentre de l'Europe en 1983, après y avoir séjourné et enseigné dans plusieurs universités, il s'installe à Brazzaville où il est recruté pour enseigner la littérature à l'Université Marien-Ngouabi. Pendant près de quatre décennies, il y vit avec sa famille et dirige les éditions Hemar qu'il y a créées en 1989. En tant que directeur de publication, Kadima-Nzuji a publié les œuvres de plusieurs écrivains du Congo-Brazzaville, diffusées et distribuées par Présence Africaine et L'Harmattan[407], en plus d'avoir signé un partenariat avec la librairie la Galerie Congo à Paris. Il est également membre correspondant honoraire de l'Académie royale des sciences d'outre-mer, académie du Congo-Brazzaville. En

---

[404] Charles Djungu-Simba K. (dir.), *Le pouvoir de dire, la force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, *op. cit.*, p. 25.

[405] Par exemple André T. Lukusa Menda, « Mukala Kadima-Nzuji : critique littéraire ou la quête permanente du Congo », *in* Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, *op. cit.*, p. 233-244.

[406] Charles Djungu-Simba K., *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, *op. cit.*, p. 204-205.

[407] L'un des auteurs parmi les plus connus ayant publié ses romans aux éditions Hemar est l'ancien ministre du Congo-Brazzaville Henri Djombo : *Sur la braise*, Paris, L'Harmattan, 2000 [1990] et *Lumières des temps perdus*, Paris, Présence Africaine / Hemar, 2002.

tant qu'enseignant-chercheur et critique, il a également consacré plusieurs travaux sur les écrivains du Congo-Brazzaville, parmi lesquels on a déjà cité ses études sur Jean Malongo et sur Sony Labou Tansi. En réalité, Kadima-Nzuji occupe une position dans l'espace littéraire du Congo-Brazzaville et à la fois une position dans celui du Congo-Kinshasa, faisant de lui, en tant que corps littéraire, un agent à la jonction entre les deux.

Ce cas rappelle plusieurs autres écrivains francophones d'origine africaine évoluant hors du continent. Nous pensons entre autres à Alain Mabanckou qui, en tant qu'écrivain, occupe une double position dans deux champs littéraires francophones (France et Congo-Brazzaville) et, en tant qu'enseignant, dans le champ universitaire américain (voir le chapitre suivant). De même, Patrice Nganang, ayant la nationalité américaine et enseignant aux États-Unis, est un agent inscrit dans le champ universitaire américain, alors qu'en tant qu'écrivain, il revendique son appartenance au Cameroun, dont les différentes réalités socio-historiques imprègnent son esthétique romanesque. Certains écrivains congolais, tels que Sony Labou Tansi ou Henri Lopes, nés tous deux au Congo ex-belge, ont toujours ignoré la frontière entre les deux rives[408]. Or, précisément, afin de donner plus d'écho à ces nombreux cas de synergie, Mukala Kadima-Nzuji a lancé, en 2008, avec d'autres, l'Association des écrivains du fleuve du Congo, dont il occupe le poste de secrétaire général.

3.7. Kadima-Nzuji, un corps littéraire reconnu

Sur les deux rives, Kadima-Nzuji jouit d'une position relativement importante, en raison de la médiatisation de ses productions et de la reconnaissance littéraire dont il fait l'objet. Cela lui a souvent valu des distinctions depuis ses premiers écrits. L'obtention des récompenses littéraires chez Kadima-Nzuji a commencé très tôt, alors qu'il était encore étudiant. En 1967 s'était tenu à Kinshasa le sommet des chefs d'État de l'Organisation de l'Unité africaine. Pour

---

[408] Cette liaison est par exemple représentée dans *L'Anté-Peuple* où Sony Labou Tansi, se servant des personnages de Dadou et Yealdara, interroge l'identité du fleuve : « "Majestueux fleuve ! Nous t'appelons Congo. Nous t'appelons Zaïre, mais toi, comment tu nous appelles ? Comment tu nous vois, comment tu nous penses ?" […] Les flots kaki gonflaient le cœur de Dadou. Ils gonflaient sa chair et remuaient ses tripes. Pendant un moment, il sentait en lui le désir d'être fleuve » (Sony Labou Tansi, *L'Anté-Peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 127). Par la littérature, ces auteurs ont souvent considéré leurs corps comme des ponts humains jetés sur le fleuve Congo. Cette idée s'exprime en toutes lettres dans la dernière phrase de la citation, qui décrit le sentiment de double appartenance fondé sur l'incorporation des réalités des deux rives (les flots « gonflaient sa chair et remuaient ses tripes »).

honorer la présence du poète et président sénégalais Léopold Sédar Senghor dont Mobutu admirait l'aura, le pouvoir politique avait organisé une détection de talents poétiques à l'Université de Kinshasa pour participer au concours Léopold Sédar Senghor[409], dont le gagnant recevait le Grand Prix littéraire du même nom. Kadima-Nzuji avait remporté le troisième prix de poésie avec son poème « Rythme sanguin ». À l'issue dudit concours, le recueil collectif des textes des lauréats fut publié aux éditions SNEC[410] sous le titre *Les Écrivains congolais*. En 1979, après avoir séjourné à Dakar où les lauréats du Grand Prix littéraire Léopold Sédar Senghor étaient invités par Senghor, Kadima-Nzuji avait publié son premier recueil, *Les Ressacs*[411].

Selon l'auteur, ce premier prix lui a permis de croire en la littérature et au pouvoir des mots, de s'investir dans des projets culturels et littéraires et d'entretenir le rêve de devenir écrivain. En tant qu'étudiant à l'Université Lovanium, il bénéficiait du soutien et de l'estime de certains de ses enseignants qui n'hésitaient pas à lui confier des responsabilités, le considérant comme un jeune auteur prometteur[412]. Cette implication dans la gestion de la petite maison d'édition SNEC (Congolia) avait offert à Kadima-Nzuji la possibilité d'apprendre de ses enseignants et d'évoluer aux côtés d'autres figures comme Mudimbé et Ngal. Kadima-Nzuji incarnait déjà la passion des lettres congolaises et de leur épanouissement.

Dans la perspective d'ouvrir sa collection poétique aux écrivains confirmés tout en lançant des auteurs inconnus, les éditions du Mont-Noir publient le deuxième recueil de poésie de Kadima-Nzuji, *Préludes à la terre*[413], ouvrage qui lui permet d'être le deuxième lauréat du Prix Ngonso en 1971. Ce prix vise à mettre en valeur un écrivain local ayant l'ambition de s'affirmer sur la scène littéraire africaine francophone. Quant à ses travaux scientifiques, c'est en 1984 que Kadima-Nzuiji obtient l'un des prix les plus prestigieux de sa carrière : le Prix Georges-Bruel de l'Académie des sciences d'outre-mer à Paris. Ce prix lui est décerné pour *La*

---

[409] Ce concours portait sur quatre genres : le conte, la poésie, le théâtre ainsi que le proverbe. Il deviendra annuel.

[410] Cette maison d'édition fut créée par l'écrivain Paul Mushiete Mahamwe, quand il était ministre de la Culture et du Tourisme.

[411] Mukala Kadima-Nzuji, *Les Ressacs*, *op. cit*.

[412] Lire le témoignage de Gabriel Sumaili Ngaye-Lussa : « Nous devons à la vérité de signaler que Kadima-Nzuji a été étroitement associé aux activités de la maison d'édition, depuis la genèse, comme secrétaire d'édition ; toutefois, les organisateurs ont estimé que n'étant encore qu'étudiant, il ne devait pas être mentionné. La principale collection reçoit le nom d'"Objectif 80", selon la vision qu'avaient à l'époque les autorités du Congo pour le développement du pays » (Gabriel Sumaili Ngaye-Lussa, « Notre vocation commune : des éditions Belles-Lettres au Mont-Noir, du Prix Ngonso au Prix Senghor. Un chassé-croisé de maisons d'éditions et de Prix littéraires », Maurice Amuri Mpala-Lutebele (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises*, *op. cit.*, p. 337-351, p. 348).

[413] Mukala Kadima-Nzuji, *Prélude à la terre*, Kinshasa, Mont-Noir, 1971.

littérature zaïroise de langue française (1945-1965)[414]. Outre ces récompenses, on peut aussi retenir que les discours de ses pairs contribuent à valoriser Kadima-Nzuji en tant qu'acteur éminent de la littérature nationale et de la critique francophone africaine[415]. En tant qu'écrivain, historien de la littérature, enseignant-chercheur et éditeur, Kadima-Nzuji correspond au profil de l'agent légitimé par les agents habilités à cet effet dans les espaces concernés (littérature, critique universitaire, édition).

3.8. Les corps de l'œuvre : corps tyrannisés et mis en péril

Revenons alors à *La Chorale des mouches*. Du récit autobiographique du narrateur intradiégétique, Samy-Jo, se dégagent deux autres veines narratives : le règne du dictateur-président Oré-Olé et les mésaventures de Ben Umwe, le cousin de Samy-Jo. Les trois fils conducteurs ont en commun la notion d'échec, qui fait écho aux situations sociales et politiques du Congo-Zaïre que l'on peut élargir à d'autres pays africains avant et après les conférences nationales.

Les bas-quartiers de la ville de Musoko forment un univers immonde où vivote le petit peuple démuni, dans des logis en tôle rouillée et des mansardes aux murs lépreux et aux toits défoncés qui laissent passer le soleil, le vent et la pluie. Les bestioles, omniprésentes dans les eaux souillées et parmi les détritus et les cadavres d'animaux, apparaissent comme les doubles des corps humains empêtrés dans la misère. *La Chorale de mouches* s'apparente ainsi à d'autres productions africaines, par exemple *Saint Monsieur Baly* de l'écrivain guinéen Williams Sassine, qui présente les mouches comme des êtres insidieux remuant et portant à la surface les secrets, les égoïsmes, les crimes et les vices d'un pouvoir tyrannique incontrôlable et violent, qui accroît inlassablement sa puissance en répandant du sang[416]. Les mouches dans le roman

---

[414] *Id., La littérature zaïroise de langue française (1945-1965), op. cit.*

[415] Selon Pierre Bourdieu, « La reconnaissance est une identification valorisante de l'agent par d'autres agents habilités (légitimés […]) à cet effet » (Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 367-377). Cette identification fait de lui un membre à part entière du groupe, c'est-à-dire réputé avoir acquis les catégories de perception propres à lui faire reconnaître le groupe, autrement dit propres à lui faire méconnaître, donc reconnaître spontanément le pouvoir, pourtant toujours arbitraire, de ceux qui le reconnaissent au nom de l'idée qu'ils se font du groupe » (Paul Dirkx, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeux de reconnaissance », *Carnets : revue électronique d'études françaises*, 2, 9 (janvier 2017), p. 45-63, https://journals.openedition.org/carnets/2024).

[416] Williams Sassine, *Saint Monsieur Baly*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 146.

africain sont révélatrices de drames et accompagnent la décomposition des corps détruits par la pieuvre dictatoriale :

> On notera également l'importance des mouches qui, dans une atmosphère délétère de corruption généralisée et de meurtre, évoquent à la fois la pourriture et la contagion du totalitarisme […] Symbole du remords dans la pièce éponyme de Jean-Paul Sartre où elles incarnent les Erinnyes, les mouches sont le plus souvent associées, dans le roman africain, à la déchéance physique et morale des personnages[417].

Ainsi, outre leur signification métaphorique de citoyens trompés collectivement et bâillonnés dans la foulée des conférences « souveraines », les mouches dans le roman de Kadima-Nzuji symbolisent l'insectisation des populations appauvries et tyrannisées par la dictature. Celle-ci se caractérise par l'absolutisme arbitraire, la prévarication, la clochardisation et, plus globalement, le déni de la valeur humaine. Aussi le dictateur Oré-Olé devient-il littéralement, de par tout ce qu'il montre de lui-même, un animal sauvage, monstre tyrannique et assoiffé de sang. Même s'il semble discret, voire invisible, les actes perpétrés par les agents de la Brigade Moustique le rendent omniprésent dans le roman et partout malfaisant. Le pouvoir du mal et la déchéance des citoyens sont à la fois physiques et mystiques : physiques, à cause de toutes les formes d'agression et de brutalisation subies par les corps, et mystiques, parce que le régime n'hésite pas, pour conforter sa puissance, à recourir aux pratiques fétichistes les plus ignobles, notamment les sacrifices humains. Le dictateur incarne le diable et ses agents agissent comme des démons, comme lorsque les populations du village Elubo sont attaquées par une force surnaturelle :

> Satan avait lâché ses suppôts sur la mission. Ceux-ci sillonnaient nuit et jour les rues et les pistes, et fréquentaient le marché, le terrain de jeux, l'esplanade devant le presbytère, la cour de l'école… tous les lieux publics. Personne n'arrivait à les identifier, car ils pouvaient revêtir le visage de n'importe quel habitant et passer inaperçus[418].

---

[417] Jacques Chevrier, « Visages de la tyrannie dans le roman contemporain », *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles. Vol. 1 : L'Afrique subsaharienne*, Naples, Editrice Bologna, 1991, p. 51-53, p. 51.
[418] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 90.

L'idée de prendre la forme d'un corps animal ou humain renvoie aux différentes figures qui incarnent la terreur et sa circulation dans l'ensemble de l'espace social. Au Kûlah, la violence et la mort n'épargnent personne. Il s'agit d'un pays où « la vie humaine n'avait plus de valeur. On y écrasait des pousse-pousseurs, des motocyclistes, des cyclistes, des piétons comme des chiens galeux[419]. » La comparaison canine montre que, dans une dictature, tout corps vivant n'est qu'un amas de chair susceptible à tout moment d'être transformé en loques et en déchets sans valeur ; et dans une dictature subsaharienne, sa transformation en mouche va jusqu'à le priver de sa chair.

Parmi les sujets ciblés par la dictature d'Oré-Olé, Samy-Jo décrit l'assassinat de dix chefs de quartier. Ceux-ci se rendent à la résidence du gouverneur et président régional du Parti populaire pour s'enquérir de la disparition d'un footballeur devenu prophète, dont les agents d'Oré-Olé ont dissimulé le cadavre. Les chefs sont à leur tour accueillis par des balles. « À peine eurent-ils franchi le portail avec l'accord du soldat en faction, qu'une voix enrouée provenant du fin fond du jardin ordonna avec vigueur d'ouvrir le feu sur ceux qu'elle considérait dans sa sourde volubilité comme des assaillants[420]. » En faisant fusiller des hommes non armés, le représentant d'Oré-Olé atteste, outre le degré de violence et de barbarie qui caractérise le système politique de Kûlah, que, dans l'exercice de son pouvoir absolu, la dictature ne fait pas de distinction entre ses victimes. En outre, la réaction du gouverneur face aux chefs de quartier prend les allures d'une gestion extrême de la vie politique, où la puissance destructrice menace de mort non seulement tout sujet perçu comme un potentiel danger, mais tout agent représentatif de l'autorité publique[421]. Aussi, en décidant de faire tuer les chefs de quartier, le gouverneur s'attire à son tour la violence populaire à travers la révolution des habitants de Muvema qui n'hésitent pas à se venger :

> En un clin d'œil, toute la ville était dans la rue : les femmes, armées dans leur majorité de pilons, s'étaient jointes aux hommes qui brandissaient fusils de chasse, arcs et flèches, machettes et coupe-coupe ; les petits garçons s'étaient munis de lance-pierres et avaient rempli leurs poches de cailloux ; les petites filles furent tenues de rester à la maison pour prévenir les vols ou quelqu'autre incident fâcheux[422].

---

[419] *Ibid.*, p. 30.
[420] *Ibid.*, p. 230.
[421] Cette idée s'inscrit dans la tradition des conflictualités politiques entre « pouvoir et violence » qui, selon Hélène Frappat à propos de Hannah Arendt, font de cette dernière un moyen répressif et un instrument destructeur de tous les membres du corps social, si elle n'est pas maîtrisée (Hélène Frappat, *La violence*, Paris, Flammarion, 2000, p. 150).
[422] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 231.

Malgré le déséquilibre des armes, les gardes qui ont fait feu sur les dix chefs de quartier, finissent par déposer leurs armes et, s'étant débarrassés de leur tenue, se mêlent à la population pour brûler le palais du gouverneur et tuer le maître des lieux à l'aide d'une technique nommée « le supplice du collier[423] ». Cet événement illustre le fait que, face à la violence établie par une dictature, les réactions brutales des opprimés n'ont de valeur qu'à travers les manifestations d'un pouvoir collectif[424].

Au-delà de cette violence physique, la terreur du système d'Oré-Olé se manifeste aussi par des formes multiples de violence symbolique, à commencer par l'assujettissement des élites et l'étouffement de toute idée de révolte sociale et politique qui pourrait les habiter. C'est d'ailleurs le premier acte posé par Oré-Olé dès sa prise de pouvoir au Kûlah, quasi-rituel des dictatures africaines post-indépendances dont se font écho d'autres œuvres, par exemple *Le Cercle des tropiques* du Guinéen Alioum Fantouré[425], où le dictateur Baré Koulé ankylose tous les intellectuels et tous les opposants du pays nommé « Les marigots du sud », pour se maintenir au pouvoir à vie. Comme Baré Koulé, Oré-Olé s'assure de maintenir son pouvoir en s'entourant des personnes issues de son village ou de son ethnie :

> Oré-Olé prit donc le pouvoir, il veilla à le consolider. Il réorganisa les services de la Sûreté nationale en y injectant des milliers de cousins que la Providence n'avait pas comblés de ses bontés : fumeurs de chanvre, repris de justice, violeurs impénitents, escrocs de tout bord, cerveaux brûlés[426].

Ces suppôts procèdent à l'élimination des opposant politiques et des intellectuels à travers des assassinats sauvages, des « empoisonnements à l'assiette roumaine et des accidents de circulation[427] ». Pour survivre à ce système de mise à mort, les plus avisés n'ont d'autre choix que de s'exiler et de fuir en forêt, loin de toute vie humaine où ceux qui les croisent par hasard les considèrent comme des « hommes singes ». Tous y vivent dépouillés, et nombre

---

[423] *Ibid*., p. 231.

[424] Là encore, nous empruntons cette idée à Hannah Arendt, qui envisageait la chute du pouvoir totalitaire à partir de l'effondrement de ses institutions politiques, de son mode d'intégration, de sa morale et de son idéalité (Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, *op. cit*., p. 140).

[425] Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

[426] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 18.

[427] *Ibid*., p. 240.

d'entre eux sont maigres, borgnes, estropiés ou manchots. C'est d'ailleurs ainsi que se défend un de ces hommes, lorsque Samy-Jo l'aborde en cherchant son cousin Ben :

> Voilà ce que votre société… votre pouvoir a fait de braves citoyens. Il y a parmi nous des médecins, des ingénieurs, des professeurs, d'anciens ministres, des diplomates, de hauts-cadres de l'État qui ne demandaient rien d'autre que d'accomplir leurs tâches honnêtement et dans les meilleures conditions. Votre pouvoir les a accusés de haute trahison et les a condamnés à mort[428].

De plus, à force de se socialiser avec l'environnement sauvage, beaucoup de ces hommes perdent leur corporéité humaine et développent des réflexes propres à certains animaux. Par exemple, ils n'utilisent plus leurs pieds pour marcher comme des humains : pour se déplacer, ils vont « d'un arbre à un l'autre, à l'aide de lianes » ; ils ont même perdu leurs voix, ainsi que l'évoque Samy-Jo : « Jonathan nous expliquait que les grognements et les aboiements étaient pour les hommes singes une manière d'exprimer leur contentement[429]. »

Qu'il s'agisse de la mutinerie des chefs de quartier, de l'élimination des opposants politiques, de la chasse aux intellectuels et anciens cadres devenus « hommes singes », la dynamique de la destruction des corps qui est à l'œuvre dans *La Chorale des mouches* représente de manière condensée et saisissante les meurtrissures d'une société postcoloniale dominée par la terreur. C'est ce que confirme le point suivant sur les différentes conditions des corps violentés dans le roman et leurs rapports avec les contextes sociohistoriques.

3.9. Schéma corporel de *La Chorale des mouches*

Le roman de Kadima-Nzuji se caractérise par plusieurs épisodes de violence ou s'entrecroisent parfois plusieurs fils narratifs que le narrateur Samy-Jo fait converger. Dans certains passages, à l'instar de la scène où une trentaine de jeunes filles sont violées et battues en prison par les agents de Mao avant d'être assassinées, dépouillées de leurs organes et jetées au fleuve[430], ou encore lorsque les autorités de Musoko organisent une battue visant des milliers

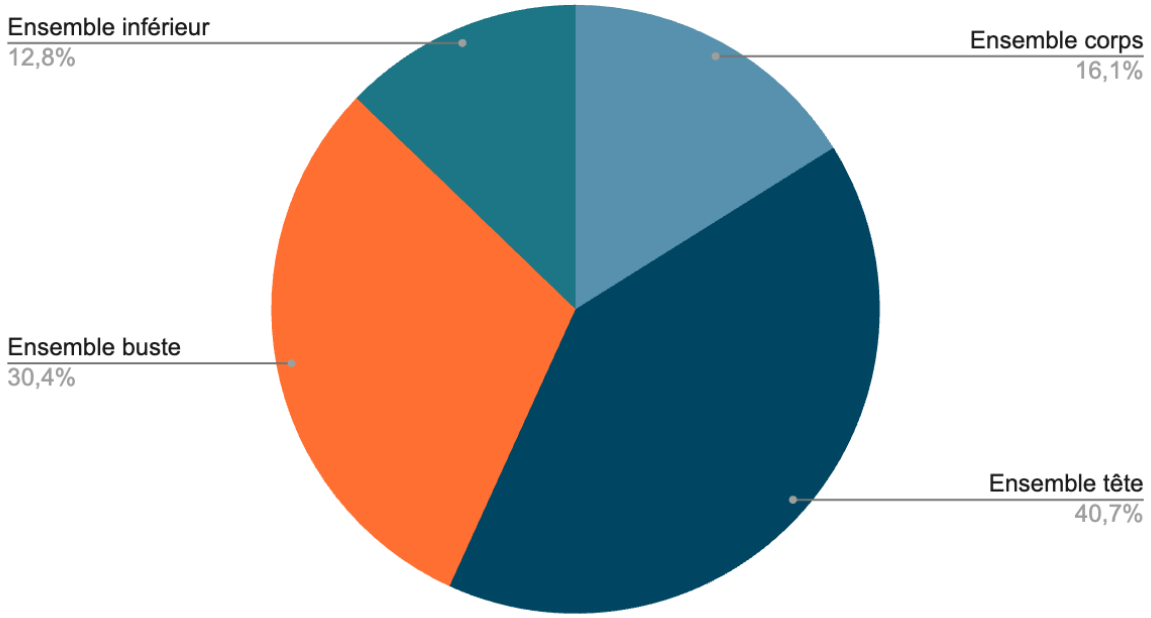
---

[428] *Ibid.*, p. 105.
[429] *Ibid.*, p. 104.
[430] *Ibid.*, p. 14-22.

d'« hommes singes » réfugiés en forêt pour fuir la dictature[431], la violence est écrite comme un processus total et sidérant qui se fonde sur une réalité incorporée qui, pour ainsi dire, dépasse la fiction. Tout se passe comme si cette écriture-là se dévoilait, de manière aussi irrépressible que brutale pour le lecteur, comme l'excorporation qu'elle est toujours en partie.

Elle le fait en variant les situations et les formes de violence. *La Chorale des mouches* compte 924 expressions renvoyant au corps animal ou humain sur 285 pages, soit 3,24 expressions par page. La répartition de ces expressions corporelles peut être observée sur les deux tableaux ci-dessous :

3.9.1 Graphique : Les occurrences corporelles les plus utilisées dans *La Chorale des mouches*



[431] *Ibid.*, p. 155-165.

Proportion du corpus (917 occurrences) en % par zone du corps	**Éléments corporels les plus fréquents et nombre d'apparition dans le roman**
Ensemble du corps	Corps = 106 Sang = 24 Organes génitaux = 18
Ensemble de la tête	Tête = 107 Visage / Figure = 156 Bouche = 110
Ensemble du buste	Poitrine = 101 Bras = 32 Main (s) = 146
Ensemble inférieur	Jambe (s) = 53 Genou (x) = 6 Pied (s) = 58

D'entrée de jeu, le texte informe le lecteur de la prégnance de la violence à travers les agents du système dictatorial profitant de leur pouvoir pour s'approprier les corps des sujets sans défense. Cela, *a priori*, donne l'impression que le corps occupe une place importante dans les trois parties et huit chapitres que comporte le roman. De plus, le narrateur détaille les processus d'expropriation des corps, leur destruction ainsi qu'un ensemble de supplices. Kadima-Nzuji montre qu'en postcolonie subsaharienne francophone, aucun individu ne peut échapper à la violence de la dictature, une idée qui rejoint celle que nous avons déjà évoquée dans le chapitre précédent avec le cas de Dazo qui, malgré son exil en France, s'y fait tuer par un mercenaire dépêché sur place depuis l'Afrique. Chez Kadima-Nzuji, cela se traduit par la situation des anciens cadres, des opposants et des intellectuels, qui préfèrent fuir la ville pour s'exiler en forêt où leur resocialisation avec l'espace sauvage finit par les transformer en primates. Croyant être à l'abri, ces derniers sont rattrapés et massacrés par les miliciens de la Brigade Moustique, qui ont reçu l'ordre de les exterminer.

> L'opération a duré trois heures. Mutundu était devenu un immense brasier. […] J'ai rassemblé autour de moi une dizaine d'hommes, tous des volontaires, et entrepris d'explorer la forêt dans l'espoir de sauver ceux des hommes singes que le feu et les balles n'avaient pas fauchés. À mesure que nous nous enfoncions dans la Mutundu, des odeurs de viande carbonisée nous parvenaient avec insistance. Quelquefois, nous heurtions du pied, çà et là, la dépouille criblée de trous de ce qui pouvait encore ressembler à une bête, ou un corps d'homme mutilé et défiguré. Quand nous avons atteint, bien que fort péniblement, la clairière, l'horreur était à son rendez-vous. […] J'ai demandé à mes compagnons d'envelopper dans les draps et les pagnes, que nous avions reçus des paroissiens, les nombreux corps déchiquetés et calcinés d'hommes singes rencontrés sur notre passage, pour leur offrir une sépulture décente dès notre retour à Tisibi[432].

Cette représentation de la battue humaine donne une idée de la puissance destructrice de la dictature postcoloniale ; dans l'exercice de leurs brutalités, « les agents chargés de donner la mort » œuvrent pour réprimer la dissidence, écraser les rébellions, étouffer la contestation[433].

Les nombres d'occurrences corporelles qui apparaissent dans le tableau attestent donc de l'importance des diverses formes et des divers effets de la violence infligée aux corps diégétiques. La partie de la tête exprime à elle seule plus de 40,67% des substantifs, contre 30,42% liés à la zone du buste pendant que la partie inférieure du corps enregistre seulement 12,75%. À travers les données du graphique, on remarque que certains lexèmes sont plus importants que d'autres, notamment le « visage » (156), les « mains » (146), la « bouche » (110), la « tête » (107) et la « poitrine » (101). En nous focalisant sur le visage et les mains, la récurrence des éléments liés à ces parties du corps est assez importante par rapport au reste. Kadima Nzuji s'en explique en ces termes :

---

[432] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches, op. cit.,* p. 157-158.
[433] Patrick Johnson McGowan, « Coups d'État militaires africains, 1956-2001 : fréquence, tendance et répartition », *Journal des Études africaines modernes,* 41, 3 (septembre 2003), p. 339-370.

> En travaillant ce roman, je voulais surtout mettre en évidence l'ensemble du corps en tant qu'objet et sujet exprimant la violence à travers les parties les plus visibles et les plus exposées. Le visage est une partie essentielle du corps humain, notamment à cause des éléments qui le constituent : les yeux, les oreilles, le front, le nez, les joues, le cou, la bouche et bien d'autres. Dans nos dictatures, c'est cette partie du corps, représentée par la tête, que les miliciens, pénitenciers, policiers et autres agents brutalisent en premier sur le corps. Il y a aussi les pieds à cause de la mobilité de l'individu, mais quand les yeux, les oreilles, le nez et la bouche sont détruits (je parle-là des sens corporels), il ne peut plus avoir de vie possible[434].

Les informations que le texte fournit à propos de ces éléments donnent à mieux voir l'état du corps violenté. Des phrases du type « une grimace découvrait toutes ses dents et imprimait à son visage l'expression la plus aiguë de la douleur[435] » ou « d'autres avaient des visages tuméfiés[436] », sont parmi les nombreuses expressions utilisées par l'écrivain pour représenter les corps dégradés.

Certains personnages comme Samy-Jo utilisent leurs mains, notamment les doigts pour écrire les bouleversements sociopolitiques[437], alors que d'autres comme Mao se servent de leurs mains pour torturer, violer ou tuer d'autres corps. L'une des scènes représentées en début de roman, déjà commentée plus haut, est évocatrice des rapports entre les corps dominés et les corps dominants :

> Quelques-unes d'entre elles avaient encore des bâillons sur leurs bouches et leurs mains liées dans le dos. Certaines avaient du mal à se tenir debout ou à marcher droit. D'autres avaient les visages tuméfiés. Toutes paraissaient exténuées et vidées. Mao s'approcha d'elles, se baissa et contempla assez longuement les bourgeons à peine éclos qui rendaient attrayantes leurs poitrines nues. Puis il parcourut des yeux, l'un après l'autre, leurs corps. Sans doute les trouva-t-il célestes malgré les nombreuses traces des sévices subis ! Il enfonça ensuite son index droit dans les vagins des jeunes filles, après l'avoir humecté de salive[438].

---

[434] Courriel de Mukala Kadima Nzuji à l'auteur, le 23 août 2022.
[435] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 13.
[436] *Ibid.*, p. 14.
[437] *Ibid.*, p. 282-283.
[438] *Ibid.*, p. 14.

Cette scène est d'autant plus expressive qu'elle réunit plusieurs informations liées aux corps. Le bâillonnement des « bouches » (lexème primordial dans le récit, comme nous l'avons dit) traduit la privation de la parole et l'impossibilité de crier à l'aide chez les victimes enlevées dans la rue et / ou violées :

> Une nuit, alors que je dormais d'un profond sommeil, le mari de ma tante est venu s'allonger sur le vieux canapé qui me servait de lit. Je ne m'en suis pas rendu compte jusqu'au moment où j'ai senti quelque chose comme une main parcourir mon corps. J'ai sursauté et je me suis mise à crier. D'une main énergique, le mari de ma tante m'a serré les mâchoires pour m'empêcher de hurler, et de l'autre il s'est mis…[439]

La récurrence des scènes de viol et du bâillonnement des « bouches » des victimes dénote un intérêt particulier pour la situation des corps de femmes dans l'espace postcolonial zaïrois[440].

Le biais lexicométrique permet aussi de repérer le poids de l'imaginaire de la sorcellerie dans la mise en scène du corps violenté en régime postcolonial. Dans cet imaginaire, le corps est symboliquement « enchanté » et ruiné dans sa dimension « spirituelle », avant de périr physiquement. On le retrouve à travers la représentation du vieux sorcier Aïbamouna qui s'en prend « spirituellement » au corps de Ben à travers un cauchemar dont la réalité est à l'origine de l'amputation de ses membres inférieurs :

---

[439] *Ibid.*, p. 81.
[440] Cf. Christina Lamb, *Nos corps, leur champ de bataille : ce que la guerre fait aux femmes*, Paris, Harper Collins, 2021, p. 389-448.

> Je reçus une bourrade dans le dos. Je crus d'abord qu'il s'agissait d'une main secourable, mais très vite je déchantai. Une grosse liane entortillée m'obligeait à me déplacer. Je m'avançai de quelques pas vers le rideau géant. Je voulus à l'aide de mes deux mains écarter les troncs d'arbre à présents collés les uns aux autres pour me frayer un passage. Les troncs d'arbre s'étaient mis à grincer comme on grince des dents, puis à ricaner. Ils avaient dévoré mes mains. Le sang avait giclé. Je ne ressentis aucune douleur. Je poursuivis le combat avec mes moignons de bras. Ceux-ci furent dévorés à leur tour. J'offris la tête, les épaules, le thorax, la verge, les fesses, les cuisses, les genoux, les mollets, les chevilles, les pieds. Tout fut mangé et digéré en un tournemain. Je continuais de m'entendre crier et appeler au secours. Rien n'y fit. Aïbamouna ricanait en agitant son chasse-mouches[441].

Cette représentation du corps inscrite dans les logiques des pratiques mystiques illustre le fait que l'écrivain s'intéresse à toutes les dimensions sociopolitiques et socioculturelles de la corporéité. De même que l'examen des rituels fétichistes ou des pratiques rituelles en général au sein des sociétés centrafricaines conforte l'hypothèse que le corps occupe une place de choix dans l'imaginaire africain[442], de même le texte de Kadima-Nzuji, notamment l'extrait cité, confirme que la mise à mal de ce corps sous la violence étatique et religieuse sensibilise l'écriture à l'ensemble du corps et à chacune de ses parties. Les occurrences du tableau mettent en outre en évidence une corrélation entre la modalité de la violence (étatique, religieuse, criminelle, etc.) et certaines parties du corps impliquées. Comme le démontre Francis Berthelot à propos du traitement du corps dans le roman[443], l'écriture mobilise les parties du corps diégétique en fonction des phénomènes de violence réels représentés de manière littéraire : les crimes rituels, les viols, les tortures carcérales, les décapitations, les fusillades, etc., affectent le corps de manière spécifique, notamment les corps capturés et incarcérés auxquels nous nous arrêterons encore dans ce qui suit.

Sous le joug de la dictature d'Oré-Olé, l'expérience de la violence et des massacres s'inscrit bien au-delà des espaces urbains et n'épargne aucun individu. Ainsi de l'expédition militaire orchestrée autour de la traque des Pygmées vivant paisiblement en forêt, loin de toute contestation sociale et politique. Il s'agit d'une décision visant à faciliter l'exploitation massive de la forêt et en particulier l'extraction de ses ressources minières en vue de leur transformation

---

[441] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 69.
[442] Joseph Tonda, *Le souverain moderne*, *op. cit.*, p. 75.
[443] Francis Berthelot, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*. *op. cit.*, p. 24.

industrielle à des fins commerciales. Pour ce faire, les agents craignant la révolte des pygmées soucieux de protéger leur habitat, décident de les soumettre par l'usage des armes. Les plus rebelles sont tués et plusieurs autres affaiblis par l'inhalation de gaz lacrymogènes, avant d'être capturés et incarcérés. Pour les autorités, il s'agit d'une opération de dressage des corps, visant à intégrer les pygmées dans les espaces sociaux modernes. Pour le narrateur, il s'agit plutôt d'une « grande battue » orchestrée par le gouvernement pour massacrer et détruire les villages forestiers des pygmées :

> Ce qui, en revanche, surprit et consterna hommes, femmes et enfants du Kulâh, ce fut l'annonce par le ministre d'État chargé des Eaux et Forêts, au journal radio-télévisé de huit heures du soir, d'une grande battue qui allait être organisée sur toute l'étendue de la république.
> La battue débuta une semaine plus tard sous la responsabilité et le contrôle des Forces armées nationales. Elle dura quarante-cinq jours. Des centaines de Pygmées furent extirpés de leur milieu naturel, drogués et parqués comme du bétail dans des campements hâtivement construits à la périphérie de Musoko la capitale[444].

Les violences exercées sur cette minorité sociale sont certes évoquées de façon brève dans le roman, mais elles n'en jettent pas moins une lumière crue, produite par l'efficacité du style réaliste, sur les brutalités qui fondent et organisent la gouvernance postcoloniale. L'ordre d'arrêter de force les pygmées et de les chasser de leurs habitats est une variante extrême d'une violence structurelle inhérente au pouvoir des régimes autoritaires de la région. Car les verbes « extirper », « droguer » et « parquer » signifient l'animalisation et la réification de l'autre.

La violence perpétrée contre les pygmées dans le roman correspond au traitement réservé à cette partie de la population vivant dans le bassin du Congo. Depuis plusieurs années, les massacres et les attaques contre les pygmées dans la région centrale de l'Afrique préoccupent certains écrivains, qui n'hésitent pas à les dénoncer ainsi que toutes les brimades dont ils sont victimes. Les différents récits représentent généralement des massacres justifiés par la nécessité rationnelle de les intégrer dans des espaces sociaux jugés modernes. Lorsqu'il ne s'agit pas d'une intervention militaire, ce sont souvent des groupes armés qui pénètrent les forêts et y égorgent hommes, femmes et enfants. Sur ce point, *La Chorale des mouches* de

[444] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 107.

Kadima-Nzuji présente à nouveau des similitudes avec Sony Labou Tansi, et tout particulièrement avec *La Vie et demie :*

> Sir Amanazavou avait convaincu le guide des qualités martiales de ses confrères et l'avait persuadé d'installer une base militaire essentiellement pygmée à Darmellia. C'était à cette époque que la chasse aux Pygmées pour leur intégration atteignit son paroxysme. – C'est pour leur bien ; tuez ceux qui résistent. C'est inconcevable que la patrie manque de près de trois millions de mains. Chaïdana et Kapahacheu avaient été raflés.[…] On avait emmuré au parc d'attraction près de trois mille Pygmées[445].

Dans les deux extraits, les pygmées dans le bassin du Congo sont zoomorphisés, soit, sous la plume de Labou Tansi, chassés (« la chasse aux Pygmées ») et parqués (« emmuré au parc d'attraction »).

Enfin, quant au corps mis à l'épreuve de la violence carcérale, il est présent au début et à la fin du roman de Kadima-Nzuji, tel un destin auquel personne ne saurait échapper, en l'occurrence le narrateur Samy-Jo. Ce sont surtout les femmes qui en sont victimes. Depuis au moins la parution de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, les productions francophones postcoloniales semblent se caractériser par des représentations du bas corporel, surtout féminin, mettant en lumière les systèmes de « reproduction » de la domination masculine[446]. Ces récits, à l'instar de ceux de Sami Tchak, sont le lieu d'expression, « de dissémination et d'implantation des sexualités polymorphes[447] », duquel émerge un lexique comparant le corps de la femme à une « viande[448] » ou à celui d'une « chienne » dont l'acte sexuel est le moment de la consommation[449]. C'est ainsi que le narrateur de *Place des fêtes* de Sami Tchak perçoit sa mère, ou disons comme lui, sa « putain de maman » dont toute l'existence se résume à l'exubérance sexuelle.

---

[445] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.*, p. 102-103.
[446] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 [1998] ; Gilles Boëtsch et Jérôme Thomas, « Les corps de l'"Autre". Les représentations des Africains et des Amérindiens », Pascale Blanchard, Gilles Boëtsch, Nicolas Bancel, Sylvie Chalaye, Fanny Robles, T ; Denean Sharpley-Whiting, Jean-François Staszak, Christelle Taraud, Dominic Thomas et Naïma Yahi (dir.), *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 42-65.
[447] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 21.
[448] Bernard Ekome Essouma, *Le corps des Africaines décrits par des romancières africaines, op. cit.*, p. 125.
[449] Plusieurs travaux font cette démonstration en s'appuyant sur différentes productions romanesques francophones, par exemple le dossier « Sexualité et écriture » de la *Revue des littératures du Sud* (numéro 151, 2015)

> Maintenant, plus personne pour la baiser. Son corps avait fini de servir, terminé. On n'aurait même pas dit que maman avait eu autant d'amants. Aucun d'eux ne se souvenait d'elle. Tous la conjuguaient au plus-que-parfait ou au passé antérieur, ou pire, la multipliait par zéro. Or, mon ex-prof de math […] qui avait sauté maman et mes deux frangines, après m'avoir baisé sur la bouche dans l'élan émotif, eh bien […] selon mon défunt ex-prof de math donc, quand on multiplie une personne par zéro, c'est aussi comme un nombre, ça donne le même résultat : zéro. Maman était devenue un cul puissance zéro après avoir été tout ce qu'elle voulait au moment où même les gosses sans papiers lui trituraient ses gros seins avant de plonger dans son derrière aussi spacieux que les jardins du château de Versailles. Bizarrement, comme maman n'avait plus un corps qui attirait les hommes, je me rendis compte qu'elle ne me disait plus rien à moi non plus. Je m'efforçais de voir en elle une mère ; non, je n'arrivais à voir qu'une femme qui me fit naguère des effets pavloviens, mais ne me disait plus rien maintenant […] Dans le cerveau de mon corps intime, maman était morte, la pauvre chienne abandonnée[450].

Cet extrait du roman de Sami Tchak paraît fécond pour ce qui est de la perception du corps de la femme, que le narrateur associe particulièrement au champ lexical de la décrépitude du fait de son usure sexuelle.

La Chorale des mouches dévoile à son tour un univers où le corps de la femme est perçu comme un bien matériel soumis à la puissance de la dictature et des agents qui l'incarnent. C'est d'ailleurs par la relation entre corps, sexe et pouvoir que commence l'histoire. Une fois enlevé de son domicile par la Brigade Moustique, Samy-Jo est enfermé au sous-sol du siège de la Sûreté nationale, où sont aménagées plusieurs cellules : « Il était inutile de chercher à savoir à quel usage elles étaient destinées. Les gémissements, les cris et les plaintes qui s'en échappaient l'indiquaient clairement[451]. » Il y découvre une trentaine de jeune filles recherchées par leurs parents :

---

[450] Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. Continent noir, 2001, p. 287-288.
[451] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 13.

> Les murs maculés de sang retenaient par endroits des touffes de cheveux. À quelques deux mètres de moi, un corps d'adolescente, frêle et nu, était étendu à terre sur le dos, les bras en croix, les jambes écartées, la tête légèrement penchée dans ma direction. Une grimace découvrait toutes les dents et imprimait à son visage l'expression la plus aiguë de la douleur[452].

Ces adolescentes sont victimes d'un système de prédation destiné à alimenter des rituels fétichistes, dont on a vu avec *Le Cri du crime* de Maurice Mouckagni Mouckagni quels sont les répondants sociohistoriques. Cet objectif permet toutes les bassesses, comme le confirme la posture du commandant Mao qui, lorsque ses subalternes lui présentent les jeunes filles torturées, persiste à les sexualiser et à en abuser une nouvelle fois (cf. *supra*). Pareille souillure de la pudeur corporelle « exhibe un imaginaire de la démesure » dans l'usage des plaisirs et dans la débauche qui se sont toujours inscrits dans le corps du pouvoir[453]. Le geste de Mao qui s'accompagne de l'exclamation « Quelles profondeurs enivrantes ! » traduit un corps agissant « dans l'enfer des désirs agressifs[454] ». Ce type de représentation paraît décisif en tant que forme paroxystique de l'écriture du corps violenté en langue française à l'ère postcoloniale subsaharienne. Papa Samba Diop y voit même une caractéristique des écritures africaines postcoloniales contemporaines : « [L]e roman francophone subsaharien n'a jamais été aussi iconoclaste que ces dernières années, qu'il soit l'œuvre d'hommes ou de femmes[455]. » De fait, dans la suite du roman de Kadima-Nzuji comme chez nombre d'autres écrivains africains, les corps aux prises avec la violence sexuelle sont omniprésents, à tel point que ce *topos* semble être une expression littéraire tristement efficace du « vice comme point d'engendrement du mal[456] ».

En somme, cette analyse consacrée au corps sociolittéraire de Mukala Kadima-Nzuji permet de cerner les enjeux historiques et socioculturels liés à l'environnement dans lequel il a vécu ainsi que ses rapports à l'œuvre. La lecture de celle-ci dévoile comment la sensorialité de l'écrivain est à l'origine du processus de sa création et de l'inscription d'autres corps confrontés

---

[452] *Ibid.*
[453] Pierre N'da, « L'écriture de la transgression ou le parti pris de la subversion des codes. L'exemple de Sony Labou Tansi et Baenga dans *La Vie et demie* et *Cannibale* », D. Gérard Lezou et Pierre N'Da (dir.), *Sony Labou Tansi, Témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Francophonies, 2003, p. 47-59.
[454] Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2001, p. 58.
[455] Papa Samba Diop, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *Notre Librairie*, 166 (juillet-septembre 2007), p. 9-18, p. 14.
[456] Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1957, p. 13.

à l'expérience de la violence. Les premiers points de ce chapitre se focalisent, entre autres, sur les conditions de possibilité de la littérarisation de Kadima-Nzuji à travers l'évocation de ses socialisations en France et au Congo-Brazzaville, deux pays dans lesquels le corps de l'écrivain a incorporé les dimensions culturelles en tant que critique littéraire, éditeur et enseignant-chercheur.

Ces expériences apparaissent comme des facteurs essentiels à sa distinction auprès de certains corps littérarisés du champ francophone. Quant à son pays d'origine qu'il a quitté à cause de la dictature de Mobutu, le Zaïre postcolonial apparait dans ses écrits comme un espace façonné par l'héritage de la barbarie, des luttes permanentes et des tueries postcoloniales. C'est ce que met en exergue son unique roman *La Chorale des mouches*, dont le récit traite des violences physiques et symboliques, les meurtres des opposants et des intellectuels ainsi que l'ensemble des dérives à l'origine de l'échec de la transition politique à l'issue de la Conférence nationale souveraine organisée en 1991. Les représentations romanesques révèlent le vécu corporel des individus marqués par une tension entre le désir d'autonomie et la persistance des formes de domination et d'assujettissement sociales. Il explore les enlèvements, les brutalités et les destructions des corps stigmatisés par les agents de la puissance dictatoriale[457]. Ainsi, à travers l'expérience scripturale du corps écrivant et l'excorporation des éléments sociohistoriques, ce chapitre sur Kadima-Nzuji explore la représentation des corps violentés en Afrique centrale postcoloniale et démontre que le corps est un élément central de l'imaginaire politique et littéraire.

[457] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches*, *op. cit.*, p. 282-283.

CHAPITRE 4

LEONORA MIANO,
UN CORPS AUX FRONTIERES CONTROVERSEES

4.1. Une littérarisation imprégnée d'une polyphonie culturelle

Dans la sous-région d'Afrique centrale francophone, le Cameroun est un pays atypique, tant par son passé colonial que par son actualité post-coloniale ainsi que ses diversités ethnolinguistiques. Avant son indépendance en 1960, le pays a vécu trois colonisations, les unes aussi violentes que les autres, dont l'impact subsiste au sein des structures sociales, politiques et culturelles[458]. Durant la période 1884 à 1918, le territoire était sous domination allemande. À la suite des installations des comptoirs des maisons de commerce sur les côtes, il connaît une grande période d'exploitation et d'exportation humaines à partir de la factorerie du territoire Kamerun, qui deviendra plus tard Douala. La période 1918-1960 marque celle de la domination coloniale française dont l'administration s'est notamment faite remarquer par l'occupation de deux régions du pays : le Cameroun septentrional et le Cameroun méridional, deux zones aujourd'hui considérées comme anglophones. Durant cette même période, l'essentiel du territoire est placé sous le régime colonial français, qui s'est illustré par la création d'une bourgeoisie agricole dans les années 1924, mais aussi par une répression sans précédent après l'instauration du régime de Vichy[459]. Selon plusieurs historiens à l'instar du Français Marc Michel, l'activité française au Cameroun a marqué l'histoire de ce pays par la violence véhiculée par des administrateurs coloniaux, l'implication directe ou indirecte dans des meurtres de leaders politiques, puis, surtout, par son omniprésence après la décolonisation[460].

Le Cameroun compte plus de 240 ethnies correspondant à autant de langues nationales, à côté du français et de l'anglais. Les ethnies les plus représentatives sont les Bantous, les Béti, les Bassa, les Bakundu, les Sawa ou Douala, les Maka, et les Pygmées, toutes représentées par les chefferies à l'échelle nationale. Cela explique l'existence de différentes coutumes et une organisation sociale spécifique, notamment chez les Douala qui sont considérés comme des bourgeois, du fait de leurs rapports aux premières institutions coloniales, et qui ont donné leur nom à la capitale économique du pays[461]. La domination démographique, culturelle, politique et administrative des Bétis, l'ethnie du président actuel, est un facteur qui favoriserait la

---

[458] Franklin Eyelom, *Le partage du Cameroun entre la France et l'Angleterre*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 12.
[459] Joseph-Marie Zang-Atanganan, *Les forces politiques au Cameroun réunifié*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 18.
[460] Marc Michel, *La France au Cameroun (1919-1960) : partir pour mieux rester ?*, Paris, Les Indes savantes, 2018, p. 25.
[461] Jean-Baptiste Onana, « Bamiléké vs Cameroun ? », *Outre-Terre*, 11, 2 (2002), https://doi.org/10.3917/oute.011.0337.

pauvreté, les injustices et les violences qui entretiennent les fractures sociales qui favorisent la pauvreté, les injustices et les violences qui renforcent les fractures sociales. Cela se traduit par les profondes crises que l'on constate encore aujourd'hui dans les parties septentrionale et méridionale du pays[462], où la guerre civile entre « francophones » et « anglophones » a des racines en partie coloniales.

L'ensemble de ces réalités politiques et socioculturelles ont toujours été au cœur des préoccupations intellectuelles, notamment chez les écrivains de toutes les générations camerounaises[463] dont les écrits sont traversés par des dynamiques de valorisation identitaire et surtout la permanente quête des évènements de l'histoire collective à laquelle sont liées les déportations, les guerres de libération et l'origine des guerres tribales. Ainsi, qu'il s'agisse des « pères » de la littérature camerounaise tels que Mongo Beti et Ferdinand Oyono, dont les écrits évoquent la période coloniale en lien avec leur vécu, ou de figures contemporaines telles qu'Achille Mbembe (né en pleine guerre d'indépendance), Patrice Nganang (né après l'indépendance), les discours et les écrits sont souvent marqués par l'évocation des troubles de l'histoire de leur pays et les réalités complexes qui le caractérisent. Ce constat vaut également pour les figures féminines telles que Léonora Miano.

Louise Clarisse Éléonore Ndondongui, alias Léonora Miano, est née en 1973 à Douala, en pleine période de réunification du pays après l'abandon du fédéralisme en 1972. Aînée d'une fratrie de trois enfants, elle a grandi entre la passion pour le jazz et la culture afro-américaine de son père Rudolph Ngalle Miano, qui exerçait le métier de pharmacien, et les exigences d'une mère enseignante d'anglais et proviseure de lycée. Inscrite dans une école privée de Douala réservée aux familles bourgeoises, Léonora Miano a commencé l'apprentissage de l'anglais dès l'âge de deux ans. De ses parents, elle confie que, à la maison, ils parlaient des langues locales entre eux, mais ne parlaient aux enfants qu'en français et en anglais : « Ils connaissaient Césaire, mais ne nous proposaient à lire que Shakespeare, Oscar Wilde, Racine ou Chateaubriand[464] ». Cette occidentalisation de l'éducation familiale aurait eu pour effet l'éloignement des enfants des traditions locales et des cultures ancestrales[465]. C'est donc d'elle-même que Miano apprendra la langue douala pour s'imprégner du *sawa*, sa culture d'origine

---

[462] Ange Bergson Lendja Ngnemzue, « Fondement et instrumentalisation de la crise politique et axiologique de l'État camerounais », *Journal des anthropologues*, 118-119 (2009), https://doi.org/10.4000/jda.4098.

[463] Marcelin Vounda Etoa, *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale. Figures et esthétiques*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé / NENA, 2017, p. 6.

[464] Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche Éditeur, 2012, p. 13.

[465] Sarah Polacci, « Grand Entretien avec Léonora Miano », *Passages*, Festival le livre à Metz, dimanche 20 juin 2021.

afin d'« accéder aux vérités que cachaient les adultes[466] ». Dans ce milieu traditionnel, l'héritage ancestral passe par la langue qui est également le moteur fédérateur du culte du Ngondo[467] dont la vénération et la célébration annuelle ont résisté à la pénétration coloniale. Le groupe douala est géré par des chefferies et prône le communautarisme.

La petite Miano passait son temps à lire. En plus des instructions scolaires, elle puisait constamment dans la bibliothèque parentale à travers laquelle elle se familiarisait exclusivement avec les auteurs occidentaux, choix de lecture de ses parents. À l'âge de huit ans, elle écrit les premières pages de poésie qu'elle fait lire à ses parents, qui l'incitent à écrire plus. En classe de quatrième, la lecture d'extraits de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire au cours de français excite la curiosité de Léonora et lui vaut des interrogations :

> Depuis que j'avais eu connaissance de la Traite négrière, succinctement évoquée à l'école primaire dans un cours d'Histoire du Cameroun, je me posais des questions sur ce qui avait réellement eu lieu, sur l'identité et le destin des déportés. Césaire apportait une amorce de réponse. Un peu plus tard, un cousin rentré de France – et refusant depuis de parler le français – m'a offert *La Prochaine Fois, le feu* , de James Baldwin. Ce fut un deuxième choc littéraire[468].

Cette quête permanente de l'histoire collective semble compenser le fait que Miano a grandi dans une famille bourgeoise coupée des réalités communes et du passé collectif. S'intéresser à l'histoire du pays et s'approprier son système de références lui permettent de se familiariser avec les grands mouvements historiques ainsi qu'avec les évènements qui sont à l'origine de bouleversements sociaux, tels que la Traite négrière, les crises ethniques, l'immigration et la prise en compte de la condition de l'homme noir. Parmi les écrivains négro-africains et caribéens, Césaire occupe une place de choix : Miano affirme sa reconnaissance envers celui qui aurait bouleversé ses lectures : « Je ne serais pas l'auteure que je suis si je ne l'avais pas lu très tôt[469]. » Ce rapport à Césaire s'étend à l'histoire de l'esclavage, d'où son

---

[466] Léonora Miano, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Fayard, 2021, p. 25.

[467] Ngondo est une grande fête rituelle réunissant les peuples côtiers du Cameroun chaque premier dimanche du mois de décembre. Considérée comme un évènement mystique et culturel sacré, elle est animée par des « grands prêtres » qui initient les plus jeunes à ce culte des ancêtres (Esoh Elamé, « La prise en compte du magico-religieux dans les problématiques de développement durable : le cas de Ngondo chez les peuples Sawa du Cameroun », *VertigO – la revue électronique en sciences de l'environnement*, 7, 3 (décembre 2006), https://journals.openedition.org/vertigo/2685).

[468] Léonora Miano, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, p. 12-13.

[469] « Léonora Miano : "J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent" », [entretien avec Gorgia Makhlouf], *L'Orient Littéraire*, 2009, 12 lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=5064. Parmi les ouvrages qu'elle cite, on trouve notamment *Cahier d'un retour natal* (1936) et *Discours sur le colonialisme* (1950).

intérêt pour les afrodescendants, notamment les Afro-Américains. Tout cela oriente son évolution intellectuelle vers la littérature américaine dès son arrivée en France en 1991 pour la suite de ses études supérieures. La somme de ces cultures incorporées la définit à ses propres yeux comme étant « le fruit d'histoires inhabituelles » :

> Les différents univers qui me constituent me permettent de les comprendre tous sans que l'inverse soit possible, et de choisir la plupart de mes appartenances. La seule qui soit viscérale est aussi celle qui m'est le plus souvent déniée : je ne serais pas une authentique Subsaharienne. […] Je suis le fruit d'histoires inhabituelles[470].

Cette interculturalité s'exprime aussi dans ses goûts musicaux, notamment son penchant pour le blues et le jazz dont les polyphonies, les circularités et les répétitions servent de matériaux pour sa poétique romanesque. C'est du moins ce qu'elle confie en expliquant les stratégies d'écriture de son premier roman, *L'Intérieur de la nuit*, où les voix des personnages sont traitées comme des instruments d'un orchestre :

> L'influence dont je peux le plus aisément parler est celle de la musique. […] Du point de vue de la forme, mes textes longs sont structurés autour d'idées empruntées à la musique. *L'Intérieur de la nuit* repose sur une structure AABA, ordinaire en jazz[471].

Dans ce même roman, la plupart des personnages sont représentatifs de la culture douala comme on le remarque avec Ié, femme influente qui arbore une tenue traditionnelle de cette communauté[472]. En tant que doyenne des femmes du village, Ié est présentée comme une femme courageuse qui défie les hommes et croque la kola comme un mâle. Certes, cet élément narratologique n'est pas nouveau en littérature africaine, mais il apparaît comme une spécificité qui signe une grande partie de l'œuvre de Miano[473]. Œuvre qui est composée de onze romans, deux essais, deux recueils de conférences, deux recueils de nouvelles ainsi que deux pièces de théâtre. Chez l'écrivaine camerounaise, il s'agit d'une prise de position sociale, voire intellectuelle visant à faire de la femme la figure du commandement. Cela rejoint l'observation formulée par le chef Eyoum à propos de Ié : « [C]ette femme abritait un esprit mâle, c'était

---

[470] Léonora Miano, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit.*, p. 10-11.
[471] *Id.*, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, p. 15-18.
[472] *Id.*, *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005, p. 61.
[473] *L'Aventure ambiguë* du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane (*L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, coll. 10 / 18, 1961) en est un bel exemple, sans oublier le texte de sa compatriote Fatou Diome, *Celles qui attendent* (Paris, J'ai lu, 2013) dans lequel les femmes assument leur quotidien en l'absence des hommes toujours en voyage.

certain[474]. » La présentation de Ié obéit à une certaine tradition qui octroie à la femme douala d'un certain âge un rang social particulier lui permettant d'endosser des responsabilités au sein de la communauté. Dans le même récit, lorsque les rebelles tuent le chef Eyoum, c'est Ié qui devient automatiquement la première autorité du village malgré la présence des hommes du clan. Dans la société douala, ce système de commandement fait partie des traditions, comme le martèle le narrateur : « Nos ancêtres préfèrent leurs secrets gardés par une femme intelligente, plutôt que par un homme sans cervelle qui en fera mauvais usage[475]. »

Toutes ces informations permettent de cerner l'ensemble des réalités sociohistoriques et culturelles incorporées par Léonora Miano à travers ses socialisations et qui passent par son écriture. À ce fait s'ajoute la pratique de la langue. Bien qu'étant angliciste de formation et s'exprimant couramment en anglais, le choix de Léonora Miano d'écrire ses livres en français est non négligeable. Ce rapport à la langue est d'ailleurs justifié par l'autrice elle-même et traduit ce que nous appellerions une polyphonie culturelle :

> Ça pourrait être notre projet : définir une langue qui soit non seulement conforme à nos aspirations mais qui porte aussi nos hybridités, et pas seulement les fantasmes que les autres peuvent avoir. Dans mon africanité, il y a Baldwin, Shakespeare, Wajdi Mouawad, ces choses que je n'aurais jamais pu écrire. Je pense que ce n'est pas le problème des Africains que d'enrichir le français, mais de plier le français à notre sensibilité, de le rendre apte à restituer ce dont nos imaginaires sont porteurs. En ce sens, on est obligé parfois de lui faire un peu violence à cette langue, mais pour son bien, pour qu'elle s'amplifie, pour qu'elle montre vraiment ce qu'elle a dans le ventre[476].

4.2. L'incorporation des « mondes oubliés » : *L'Intérieur de la nuit*

Dans ses différentes productions, Léonora Miano explore généralement, nous l'avons dit, l'histoire de la traite négrière, les migrations transatlantiques, les organisations tribales et leurs structures de commandement ainsi que les conflits et les actes de violence qui aggravent les déséquilibres sociaux. En les rapprochant les unes des autres, on voit que les différentes diégèses comportent chacune des circonstances chaotiques auxquelles certains personnages

---

[474] *Ibid*., p. 62.
[475] *Ibid*., p. 100.
[476] « Alain Mabanckou et Léonora Miano : "Il faut plier le français à notre sensibilité" », [entretien avec Yann Perreau], *Les Inrockuptibles* (30 août 2016), https://www.lesinrocks.com/livres/alain-mabanckou-leonora-miano-faut-plier-francais-a-sensibilite-156117-30-08-2016/.

résistent et par rapport auxquelles ils conçoivent une nouvelle conscience diasporique. Cette démarche traverse presque toute la production de la romancière. Qu'on lise *L'Intérieur de la nuit*, *Contour du jour qui vient*, *La Saison de l'ombre* ou encore *Rouge Impératrice*[477], pour ne citer que ceux-là, les romans de Miano s'inspirent des violences historiques, des souvenirs de cultures lointaines ou peu communes pour faire revivre la mémoire des pratiques disparues ou en voie de disparition dans certaines régions du continent, notamment au Cameroun, son pays natal.

Dans l'optique de faire revivre et interroger l'expérience des peuples dont l'auteure est elle-même issue[478] , Miano se distingue de la plupart des écrivains de sa génération par son attachement à l'évocation des pratiques culturelles et des traditions sociohistoriques liés à son pays d'origine. Concernant la traite transatlantique, la province anglophone du Sud-Ouest du Cameroun, précisément dans la forêt de Bimbia Bonadikombo, préserve jusqu'à nos jours les vestiges des comptoirs qui avaient servi aux esclavagistes portugais. D'autres sites tels que Wouri River et Rio Del Rey situés vers la péninsule de Bakassi sont toujours visités par les Camerounais et d'autres ressortissants. Ainsi, en traitant par exemple de ce sujet qui se rapporte à l'histoire de son pays, il paraît difficile de ne pas établir des correspondances entre la société, l'auteure et son œuvre. L'œuvre, pour ainsi dire, demeure imprégnée de la corporéité de son auteur.

Dans *L'Intérieur de la nuit*, on trouve plusieurs correspondances entre la prise en otage du village Eku et le contexte factuel de la guerre civile d'Ekité au Cameroun en 1956. L'écrivaine y évoque pêle-mêle les foyers de conflits, les zones de maquis, les soulèvements des anciens étudiants devenus miliciens et les différentes dispositions nationalistes panafricanistes des uns et des autres qui conduisent certains leaders parmi les jeunes à se radicaliser. Comme plusieurs autres Camerounais de sa génération, Léonora Miano est au courant des drames de cette époque et de leurs conséquences à travers les témoignages des siens : « Nous avons tous entendu, dans nos familles, des histoires se rapportant à cette période. Nous savons que des hommes ont risqué et perdu la vie pour la liberté. Nous savons que des villages ont été brûlés au napalm dans l'ouest du Cameroun[479]. » Léonora Miano place sciemment le motif de la guerre de libération et le rappel de la mémoire coloniale au cœur de

---

[477] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005, *Contour du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006, *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013 et *Rouge Impératrice*, Paris, Grasset, 2019.
[478] *Id*., *L'Impératif transgressif*, Paris, L'Arche Éditeur, 2016, p. 13.
[479] *Ibid*., *Habiter la frontière, op. cit.*, p.11.

son roman. Selon elle, cette guerre et les massacres d'Ekité n'ont jamais été évoqués de façon directe dans le discours social ou politique de son pays, pas plus qu'ils ne figurent dans les programmes scolaires ou ne sont mentionnés dans des supports supposés transmettre cette mémoire d'une génération à une autre[480]. *L'Intérieur de la nuit* atteste ainsi d'une intention de réactualisation et de préservation de cet événement « oublié ». Dans le roman, le village Eku, lieu où se déroule toute la trame principale, a la même situation géographique qu'Ekité ; la scène de l'irruption des assaillants, l'enrôlement nocturne des jeunes, le meurtre du jeune frère d'Epa et la consommation de sa chair sous un arbre décrite, et même en détail, correspondent au témoignage d'Odile Mbouma, l'une des survivantes de cette guerre qui se souvient des faits : « La nuit du 30 au 31 décembre 1956 a bouleversé toute ma vie. Nous étions sous un arbre lorsque le crépitement des armes nous a surpris, c'était le sauve-qui-peut[481] ».

Plus généralement, certaines pratiques traditionnelles exercées par la plupart des personnages dans le roman participent à l'interaction entre ce que nous entendons par « mondes oubliés », c'est-à-dire les sociétés anciennes précoloniales dont les pratiques habituelles et les modes de socialisation sont très différents du monde contemporain. Les « mondes oubliés » concernent les traditions situées dans une période lointaine où vivaient « les ancêtres ». Ainsi, à partir des oppositions doxiques entre ceux qui incarnent la conservation des traditions, tels que le chef Eyoum ainsi que Ié, et ceux qui songent à rompre avec certaines pratiques, notamment Eké et Ayané, Léonora Miano utilise la corporéité des personnages pour illustrer « les modes de constitution et d'action intercorporelles[482] » qui témoignent des altérations culturelles dues à l'histoire[483] .

---

[480] On ne compte que quelques rares publications en science politique, en histoire et en sociologie qui font mention de cette guerre. Lire Thomas Deltombe, Manuel Domergue et Jacob Tatsitsa, *La guerre au Cameroun. L'invention de la Françafrique : 1948-1971. Préface d'Achille Mbembe*, Paris, Éditions La Découverte, 2016. Cet ouvrage évoque l'expédition punitive d'Ekité que les auteurs qualifient de « guerre oubliée » dont les conséquences furent « étouffées » par les pouvoirs publics. Dans *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* (2013, p. 32-40), Achille Mbembe en parle également à partir d'une approche politico-philosophique de la relation historique. Pour ce qui est de la fiction, la trilogie romanesque de Patrice Nganang revient également sur les grandes lignes de cette guerre dans *Mont Plaisant* (Paris, Philippe Rey, 2011), *La Saison des prune*s (Paris, Philippe Rey, 2013) et *Empreintes de crabe* (Paris, Jean-Claude Lattès, 2018).

[481] « Au Cameroun, sur les traces d'une guerre d'indépendance longtemps tabou », *Le Monde Afrique*, 2020, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/01/03/au-cameroun-sur-les-traces-d-une-guerre-d-independance-longtemps-tabou_6024705_3212.html.

[482] Bernard Andrieu, *Le monde corporel. De la constitution interactive du soi*, *op. cit.*, p. 10.

[483] La fictionnalisation de cet événement par certains écrivains camerounais comme Patrice Nganang dont nous avons cité les ouvrages ou Hemley Boum (*Les maquisards*, La Cheminante, 2015), vise également la réhabilitation de cette mémoire « oubliée ». Ce rapport entre le corps de l'écrivain incorporant et se remémorant l'histoire à travers la représentation des faits historiques reçoit un éclairage particulier dans les travaux de l'historien Ivan Jablonka sur la relation « littérature et histoire » dont les précisions semblent

On constate ainsi que chez Léonora Miano, l'écriture est aujourd'hui l'un des moyens privilégiés pour *digérer* et interpréter les faits historiques en même temps qu'elle raconte des histoires imaginaires et prend position dans le champ littéraire de la langue française. De son côté, elle affirme avoir cette visée à travers une écriture qui individualise ses représentations sociales ainsi que ses transgressions comme des mobiles lui permettant d'interroger et de comprendre la condition humaine :

> En effet, je fais partie des personnes qui considèrent la création comme un mode de connaissance tout à fait valide de la condition humaine. Ainsi, je ne témoigne pas de la violence, j'essaie de la comprendre. Je ne témoigne pas de la vie des gens, j'essaie de la connaître en créant sous ma plume. Tous les romans que j'ai écrits jusqu'ici sont nés d'une interrogation qui, s'étant faite vive et pressante, m'a poussée à l'écriture : écrire non pas pour dire ce qu'on sait, mais pour tenter de savoir quelque chose[484].

Cette quête permanente des réalités liées aux événements passés parcourt le roman que nous analysons. En effet, Eku est un village d'Afrique centrale où la communauté Eku est installée depuis des siècles et vit paisiblement portée par ses traditions ancestrales, malgré les exigences de la modernité qui lui arrachent ses membres : certains hommes sont obligés d'aller travailler dans des villes de pays voisins, pendant que les femmes, portant le monde sur les épaules, vont dans les champs et s'occupent de toutes les charges du foyer. Les plus jeunes aident leurs mères à labourer une terre presque aride pour de maigres récoltes. C'est une époque où certains font du trafic humain, enlèvent les enfants qu'ils vendent aux propriétaires terriens qui pratiquent l'esclavage dans les pays voisins. Pour ces derniers, ces enfants ne sont que des corps-objets sur lesquels ils fixent des prix comme on vend du bétail[485]. Cette idée souligne le fait qu'en réduisant l'individu à la force physique, ceux qui l'acquièrent jugent sa valeur productive tout en rejetant ses valeurs ou sa dignité. Cet argument est à nouveau évoqué par le narrateur à propos des hommes d'Eku qui vont chaque matin dans les pays voisins vendre leurs

---

utiles : « La littérature n'est pas nécessairement le règne de la fiction. Elle adapte et parfois devance les modes d'enquête des sciences sociales. L'écrivain qui veut dire le monde se fait, à sa manière, chercheur », Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*. *Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. La librairie du XXe siècle, 2014, p. 8.

[484] *Id.*, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, p. 41.
[485] *Ibid.*, *L'Intérieur de la nuit, op. cit.*, p. 12-14.

forces : à Eku, « les hommes n'avaient rien à louer pour gagner leur pitance que la force de leurs membres et leur agilité[486] ».

Le quotidien des populations d'Eku est chamboulé par l'arrivée d'une bande de miliciens nationalistes qui les prend en otage. Ils sont censés rétablir les liens ancestraux avec les paysans et enrôler les jeunes pour former l'armée des « forces du changement[487] », l'armée de la libération nationale. Pour ce faire, ils contraignent les habitants à participer à un rituel sacrificiel, afin de restaurer leur filiation ancestrale brisée par la colonisation. C'est ce que révèle le propos suivant d'Isilo, le chef des miliciens, à l'endroit du chef Eyoum :

> Je regarde autour de moi et je vous vois, ton peuple et toi, désunis et oubliés du monde. Lorsque vous pratiquiez convenablement votre foi, lorsque l'Afrique était encore l'Afrique et qu'il ne lui venait pas cette honte d'elle-même qui l'a réduite à n'être plus rien d'autre que la fosse septique du monde, elle vivait mieux. C'est cela que je veux restaurer[488].

Pour les nationalistes panafricanistes, ceux qui négligent les « mondes oubliés » finissent en « oubliés du monde ». Miano n'écrit pas seulement pour comprendre la condition humaine, mais pour comprendre la situation actuelle du continent et de ses crises. Comme il s'oppose au rituel, qui implique un sacrifice humain, le chef Eyoum est décapité sur ordre d'Isilo[489]. Puis, le jeune Eyia est tué et son corps démembré, les organes minutieusement prélevés et la chair préparée par des femmes de la communauté réquisitionnées à cet effet. Ces aliments ne sont pas partagés entre les mortels et les dieux, mais entre les miliciens et les membres du clan :

---

[486] *Ibid*., p. 132.
[487] *Ibid*., p. 78.
[488] *Ibid*., p. 106.
[489] Certaines cosmogonies africaines commandent souvent d'égorger les animaux et de les offrir aux dieux durant des rituels de restauration. Ensuite la chair de l'animal sacrifié est cuisinée et partagée entre les mortels et les dieux. Léonora Miano suggère que dans ces sociétés révolues, les rituels de sang impliquent le sacrifice humain (cf. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979, p. 38).

> Il fut demandé à Ebé de prendre sa part du sacrifice en détachant à la machette la tête du corps, puis en découpant les cuisses dont il faudrait séparer la chair des os. Cette chair était destinée au clan. Il n'était pas nécessaire d'en prélever plus. Quelques bouchées suffiraient pour sceller le retour aux valeurs ancestrales, et rétablir chacun des villageois dans sa fonction de membre d'un corps indivisible. Et tant pis si le fondement de ces valeurs paraissait obscur[490].

Chaque membre se voit obligé de se faire servir par les assaillants, qui veillent à ce que chacun mâche et avale sa bouchée avant de regagner sa place. Du haut de sa cachette, Ayané, le personnage principal venue de France où elle fait ses études, est témoin de cette cérémonie horrible qui se déroule la nuit. Elle reconnait en Isilo un ancien condisciple de l'université, qu'elle avait connu durant sa maîtrise en histoire où il militait au sein d'un groupuscule d'étudiants nationalistes et fervents panafricanistes. Il est décrit comme un personnage atypique, un révolutionnaire « insensible au sort de quiconque, mais capable de s'émouvoir aux larmes à la pensée de certaines figures historiques telles que Shaka ou Soudiata[491] ». Dans cette représentation, les corps des villageois innocents ne sont pas des corps politisés et intellectualisés, ayant reçu une éducation universitaire comme Ayané. Ce ne sont pas non plus des corps militarisés comme le sont ceux d'Isilo et ses frères engagés dans l'entreprise de la révolution meurtrière : « Nous n'avions pas envisagé de devoir livrer de telles batailles, et nous ne sommes pas des soldats… Rien que des cultivateurs[492]. » Par cette déclaration du chef Eyoum, on comprend que la corporéité des Ekus est liée à leur activité quotidienne. Dans cette représentation, les Ekus sont des corps transformés par leur activité agricole et font de celle-ci une fonction sociale à partir de laquelle s'affirme leur expérience sociale et pour laquelle ils rejettent d'autres activités, telle que la guerre, dont les codes et la pratique impliquent une nouvelle expérience corporelle.

La mise en avant du profil d'Isilo et l'idéologie panafricaniste sont au cœur de la critique de Léonora Miano, qui déconstruit l'innocence africaine prônée par certains intellectuels subsahariens sur les crimes et les drames survenus sur le continent. Au cours de ses diverses conférences, dans ses entretiens et même dans ses essais, l'auteure répète souvent qu'elle écrit pour faire resurgir « les mondes oubliés », les réalités incorporées « dans les sous-sols de la

---

[490] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 117.
[491] *Ibid.*, p. 87. Shaka Zulu et Soudiata Kéita sont considérés comme deux grands guerriers africains ayant combattu contre les puissances coloniales pour défendre leurs peuples. Le roi Shaka Zulu est présenté comme le père fondateur de la nation Zulu, alors que le souverain Soudiata Kéita est le bâtisseur de l'empire Manding.
[492] *Ibid.*, p. 81.

vieille copropriété qu'est la nation[493] ». En s'adressant à Eyoum, Isilo précise : « Notre peuple et le tien, vieil homme, tu dois le savoir, ont un seul et même ancêtre[494]. » Cette allusion à l'antériorité africaine est renforcée par la référence implicite au chercheur sénégalais Cheikh Anta Diop[495] sur l'origine nègre de l'Égypte pharaonique et ses rapports aux restes de la civilisation africaine éparpillés à travers le monde :

> Ewo, notre ancêtre commun, était un descendant direct de Sekenenrê Taa, pharaon dont l'existence fut dissimulée à la multitude à cause de l'incontestable noirceur de sa carnation. L'Égypte était peuplée de nègres, et tant qu'il en fut ainsi, elle éclaira le monde […]. Il faut que vous le sachiez, ce n'est pas seulement l'Homme qui a vu le jour sur la terre d'Afrique ! Ce sont aussi la conscience et la connaissance qui président à l'édification de toute chose. Tout ce qu'ils savent, c'est de nous qu'ils le tiennent[496] !

Il s'agit donc du corps et de « l'incontestable noirceur de sa carnation » qui sont centraux. Dans ce propos d'Isilo, on observe que le récit fictionnel admet et légitime le discours officiel en établissant une certaine corrélation avec ce que Michel Foucault appelle la « vérité cachée[497] », c'est-à-dire une évidence que certains feignent d'ignorer ou excluent parce que jugée dérangeante, alors qu'elle est investie dans l'opinion comme une réalité importante. De fait, dans certaines traditions africaines, les pratiques anthropophagiques consistaient à rapprocher les personnes d'un même lignage ou d'une même communauté lorsqu'elles étaient divisées, éloignées ou perdues. Cette réalité peut être rapprochée à la pratique de la transsubstantiation de la tradition catholique où le corps est central à travers la présence des membres, mais aussi à travers le manger. En conséquence, la « chair » donnée à manger représente le corps-objet dont la terminologie phénoménologique suppose la réincarnation d'une subjectivité dans un autre corps, notamment de celui qui le consomme. Cela suppose aussi qu'une fois le rituel accompli, le corps nourri subisse une transformation qui lui donne une nouvelle subjectivité affectée par l'incorporation. C'est d'ailleurs ce qu'Isilo avait déclaré aux gens d'Eku, en leur précisant que ce repas n'était pas ordinaire : « Il va vous renforcer, en

---

[493] *Ibid.*, *L'Impératif transgressif, op, cit*., p. 10.
[494] *Id.*, *L'Intérieur de la nuit, op. cit.*, p. 75.

[495] Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture I*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 35-48.

[496] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit, op. cit.*, p. 90.

[497] Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 13.

vous rapprochant à la fois les uns des autres et de votre terre. L'enfant dont quelques morceaux seront partagés vivra en vous, comme des graines d'avenir semées dans vos cœurs[498] ».

En décidant de représenter ces pratiques anciennes, Léonora Miano questionne le rôle que joue l'incorporation du vécu et le sens de la préservation de l'identité d'un individu dont la présence au monde est régie par l'interaction avec d'autres corps et les valeurs reçues. L'auteur précise à juste titre que « cette nuit à Eku, c'était l'Afrique perdue, hébétée par le choc de sa rencontre avec l'ailleurs, qui tentait de se relever[499] ».

4.3. Le corps afropéen

Si, par « se relever », il faut entendre communier, faire corps avec les traditions des « mondes oubliés », les incorporer et les préserver pour les prochaines générations, la situation d'Ayané invite à une autre observation. Car étant exclue du clan par l'ensemble des membres dans son propre pays et rejetée en France où elle fait ses études à cause de sa culture, elle se présente comme un sujet sans identité fixe, une situation qui renvoie, en amont, au corps de Léonora Miano et aux autres corps sociaux qu'elle qualifie d'« afropéens ». Dès lors, écrire sur les « mondes oubliés », a pour enjeu d'entretenir un lien avec l'histoire des siens : le « souvenir des époques passées peut aussi être évoqué dans le texte subsaharien, comme un rappel de l'origine du groupe, sans qu'il soit question pour autant d'une invitation à le faire vivre en tant que tel[500] ».

C'est ainsi, en s'appuyant sur la socialisation du corps d'ascendance subsaharienne ou caribéenne et sur les enjeux culturels des espaces racialisés, que Léonora Miano envisage l'expérience d'hybridation. Dans sa démarche, la configuration de l'espace social est un indicateur essentiel pour cerner la condition identitaire du sujet d'origine subsaharienne qui y réside. Plus précisément, il s'agit de comprendre ce que signifie être noir dans un monde de blancs, mais aussi comment est perçu le corps du Noir ayant vécu dans un pays de Blancs à l'intérieur de son pays natal ou de celui dont ses parents sont originaires[501]. Miano considère la

---

[498] *Ibid.*, p. 120.
[499] *Ibid.*, p. 118.
[500] *Ibid.*
[501] Cette approche, qui est centrale dans sa production, l'est également dans celles d'autres écrivaines d'origine africaine, à l'instar de Ken Bugul et de Fatou Diome, tant celles-ci explorent les tréfonds de l'identité transatlantique à travers les écueils de l'histoire (Rodah Nthapelelang, « Littérature africaine et non-lieu identitaire : le cas de Ken Bugul et Fatou Diome », Musanji Nglasso-Mwatha et Tunda Kitenge-Ngoy

traite négrière, la colonisation ou encore l'immigration et la migrance comme des dynamiques socio-historiques ayant favorisé la diversité culturelle chez les peuples. Cette perception est analysée dans plusieurs de ses écrits, tels que *Afropean Soul et autres nouvelles*, *Blues pour Elise*, *Habiter la frontière* ou encore *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*[502] dans lesquels elle évoque l'expérience racialisée du corps mélanoderme et ses conditions sociales, politiques et culturelles dans des espaces à majorité blanche. Dans cette perspective, Léonora Miano montre que les rencontres historiques et contemporaines ainsi que les différents modes de socialisation en Europe et en Afrique ont reconfiguré ou réinventé les identités. Pour ce qui est des sujets d'ascendance subsaharienne, la mise en scène du corps noir lui a inspiré la dénomination « Afropéen » pour désigner une personne porteuse d'une double culture africaine et européenne, afro-européenne. L'Afropéen, défini comme un corps étranger, serait un marginal racialisé évoluant ou appelé à évoluer à la frontière des cultures dans un « lieu commun » dit « cicatriciel » engendré par la rencontre entre l'Afrique et l'Europe, un espace imaginaire[503]. Et Miano de préciser :

> Alors définissons : est dite afropéenne une personne d'ascendance subsaharienne, née ou élevée en Europe. Ce sont des individus présentant ce profil qui ont promu cette ethnicité, l'ont revendiquée et ont tenté de l'incarner. Les concernés sont avant tout dépositaires d'un vécu européen. C'est en Europe qu'ils ont passé leurs années de formation, celles de l'enfance et de l'adolescence, dont on connait l'importance pour la structuration de la personnalité. Les Afropéens sont souvent des enfants, petits-enfants ou arrières-petits-enfants d'immigrés subsahariens. Contrairement à leurs ascendants, ils ne connaissent que la vie en situation de minorité, l'existence dans un espace rétif à se reconnaître en eux[504].

Ainsi, Léonora Miano différencie l'Afropéen du sujet subsaharien souvent attaché à un imaginaire glocal qui renvoie au phénomène de l'immigration ou à celui de l'exil. L'afropéen n'est pas un noir « sans papiers » vivant illégalement en Europe comme le représente le livre

---

(dir.), *Le sentiment de la langue : évasion, exotisme et engagement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 185-195).

[502] Léonora Miano, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, coll. Étonnants Classiques, 2007, *Blues pour Elise*, Paris, Plon, 2010, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit*.

[503] Marjolaine Unter Ecker, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, p. 27.

[504] Léonora Miano, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit.*, p. 10.

Trop noire pour être française d'Isabelle Boni-Claverie[505]. Mais le fait qu'il soit né en France et qu'il soit façonné par la société dans laquelle il vit et dont il a incorporé les usages et les valeurs, n'empêche pas qu'il soit associé et comme inséré dans la trajectoire migratoire liée aux origines de ses parents. D'autres femmes écrivaines, telles que la journaliste française Rokhaya Diallo, ou intellectuelles, telles que l'universitaire franco-ivoirienne Maboula Soumahoro, sont nées et ont grandi en France où elles vivent, travaillent et ont fondé une famille, mais sont considérées comme des Françaises « d'origine africaine ». L'identité du sujet afropéen n'est donc pas définie par son rapport à l'environnement européen dans lequel il est né et évolue, mais par la couleur de sa peau : le corps noir en tant que tel est un vecteur d'identité et d'identification pour les sujets d'ascendance subsaharienne[506].

Eké, le père d'Ayané, est originaire du clan alors qu'Aama sa mère est étrangère à celui-ci. L'ensemble des membres du clan déteste Eké pour avoir épousé une femme étrangère au détriment de « toutes celles du clan, ensuite parce que c'était mal de trop aimer une femme[507] ». Aussi les femmes se rendaient-elles en cachette chez le marabout pour lui demander de jeter des sorts sur l'étrangère. À sa naissance, Ayané avait une morphologie qui la différenciait des autres enfants. Les femmes du clan considéraient sa mère comme une sorcière revenue d'entre les morts et empêchaient que leurs enfants l'approchent. Enfant unique, ses géniteurs l'avaient élevée à l'écart du clan, dans leur case et leur jardin. « Très tôt, Ayané avait compris que ses parents et elle ne faisaient pas partie du groupe[508]. » Cette répulsion l'avait conduite, à l'âge de treize ans, « à se déflorer elle-même, à l'aide d'un tubercule », acte qu'elle justifiait par son aversion envers la domination masculine et son refus de subir le même sort que les autres filles de neuf ans que les cousins et les oncles de passage à Eku culbutaient dans les fourrés[509].

En allant en France préparer une thèse, Ayané décide de se renfermer sur sa propre corporéité, refusant toute forme de socialisation au sein de l'environnement dans lequel elle

---

[505] Isabelle Boni-Claverie, *Trop noire pour être française*, Paris, Tallandier, 2017. Pour la présentation de l'ouvrage par l'auteure, voire : https://festivalfilmeduc.net/films/trop-noire-pour-etre-francaise/.

[506] On peut penser, avec Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren, que certains écrivains d'origine africaine évoluant à Paris, comme Léonora Miano, font un usage non fortuit de la problématique identitaire et des expériences cosmopolites plus ou moins fâcheuses qui en découlent et qui forment « une formidable occasion d'écrire, l'exil étant, comme on le sait, un des moteurs les plus puissants de l'expression littéraire » (Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren, « Introduction. Traversées de l'exil », Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité*, p. 5-19, p. 9. Dans *L'Intérieur de la nuit*, le rapprochement de la trajectoire d'Ayané avec celle de Léonora Miano renforce cette idée.

[507] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit, op. cit.,* p. 17.

[508] *Idem*., p. 38.

[509] *Ibid*., p. 36.

évolue. Dans les rues de Paris, elle se sent avant tout un corps noir, c'est-à-dire un individu d'origine africaine identifiable seulement par la couleur de sa peau. Dans cette société qu'elle considère comme raciste, les différences culturelles impliquent les exclusions. De ce fait, Ayané est opposée au métissage culturel et met un terme à sa relation avec le Blanc qu'elle « avait épousé sur un coup de tête », convaincue que les peuples doivent préserver leurs cultures et se reproduire de manière endogène : « Il pensait que le métissage était un trésor. Elle était persuadée que les différences étaient toujours chouettes du point de vue de ceux qui n'étaient pas différents. […] Ceux qui ignoraient tout des ineffables effilochures des identités mal définies[510]. » Ce raisonnement est surtout motivé par sa propre expérience inséparablement corporelle et sociale, à savoir le mariage mixte de ses parents et les discriminations dont elle est victime depuis toujours au sein du clan de son père. Même après la mort de ses parents, Ayané ne réussira pas à se faire une place dans le clan, son comportement désormais occidentalisé renforçant les préjugés, notamment à propos de son accoutrement qui représentait à lui seul une corporéité étrangère :

> Le jour de son retour, on l'avait vue descendre les collines, vêtue d'un pantalon et d'une veste en jean. Personne à Eku ne possédait de tels vêtements. Pas même les garçons qui travaillaient à Sombé. Pas même les hommes qui vivaient au loin. Ses cheveux n'étaient pas tressés et ressemblaient à un buisson sauvage[511].

Aux yeux des habitants d'Eku, Ayané est l'incarnation des valeurs culturelles d'un peuple différent du leur et de valeurs qui dérangent leur équilibre socioculturel. Le port du pantalon et de la veste notamment est réservé à une certaine classe d'hommes. Le fait qu'Ayané les arbore est synonyme de mutation vestimentaire et d'expression de la mode occidentale. Sa coiffure, quant à elle, renvoie au mouvement *nappy* (crépu, en anglais), version francophone du *natural hair movement* né aux États-Unis vers 2000 et représenté par certaines figures féminines noires telles que les chanteuses de jazz Nina Simone et Myriam Makeba qui militaient contre le dénigrement des cheveux naturels des Afro-descendantes autour des années 1960. Ce mouvement Afro[512] a émergé en France peu de temps après et s'est répandu en Afrique francophone.

---

[510] *Ibid.*, p. 35.
[511] *Ibid.*, p. 24-25.
[512] Rokhaya Diallo et Brigitte Sombié, *Afro ! Cheveux crépus, frisés… Les Afropéennes s'assument. 100 portraits*, Paris, Les Arènes, 2015, p. 9.

Ainsi, le regard que les gens d'Eku portent sur la corporéité d'Ayané atteste que le corps individuel et ses expressions diverses et variées sont censés être en phase avec le corps social et sa doxa. À travers les différents codes qui les définissent, « [l]es autres contribuent à dessiner les contours de son univers et à [lui donner] le relief social dont il a besoin, ils lui offrent la possibilité de se construire comme acteur à part entière de son collectif d'appartenance[513]. » Dès lors, que ce soit en France ou à Eku, la corporéité d'Ayané demeure au cœur de son identité sociale à travers les critiques qui lui sont opposées à la fois par la société française à cause de la couleur de sa peau et par le clan Eku à cause de son extranéité. Rejetée de toutes parts, Ayané confie à sa cousine Wengisané que sa place n'est « [n]ulle part, je crois. J'ai renoncé à toute appartenance[514]. »

Le corps d'Ayané présente de nombreuses similitudes avec celui de Miano. Ainsi, celle-ci a également étudié dans un établissement bourgeois de Yaoundé et a également connu une socialisation fort restreinte du fait de l'occidentalisation de son éducation familiale. De même que son personnage sait qu'elle n'a pas assez incorporé les normes qui fondent la cohésion et l'identité du clan pour pouvoir s'y maintenir, la romancière, en analysant sa propre condition sociale, affirme, nous l'avons vu, avoir un profil singulier qui ne la définit ni comme une authentique Subsaharienne, ni comme une Française, mais plutôt comme une marginale repliée sur un corps habité par diverses cultures à la fois. Ce corps « afropéen » pose le problème fondamental de l'existence sociale de certains êtres humains noirs dans les espaces européens et africains, d'autant plus que, chez Léonora Miano, ce problème est amplifié par sa propre expérience maternelle :

> Alors d'où me vient cet intérêt pour Afropea et pourquoi me parut-il nécessaire de l'inscrire dans certains de mes écrits ? La réponse est simple : j'ai donné naissance à une enfant en France. Ma fille est aujourd'hui une jeune femme si française que la Subsaharienne en moi ne peut s'empêcher parfois de la trouver exotique[515].

Comme la fille de Miano, le corps afropéen est regardé à travers les origines de ses parents. En Europe, on lui rappelle qu'il est descendant d'immigrés, alors qu'en Afrique, on lui reproche d'être « blanc » et pas « assez africain » pour être considéré comme un membre à part entière de la société. Cette corporéité afropéenne apparaît comme une jonction culturelle,

---

[513] David Le Breton, *La sociologie du corps*, *op. cit*., p. 6.
[514] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit*., p. 199.
[515] *Id.*, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit.*, p. 19.

« une frontière » qui rappelle la rencontre historique de peuples à un moment donné de l'histoire. Elle abrite en ce sens une triple relation : relation à soi, aux autres et à cette histoire de la traite et de la colonisation « qui dit que les peuples se sont rencontrés, quelquefois dans la violence, la haine, le mépris, et qu'en dépit de cela, ils ont enfanté du sens[516] ». Ainsi, précisant en termes de corps la pensée d'Édouard Glissant dont s'inspire en partie Miano, on peut dire que c'est le corps de l'individu métissé qui incarne le « Tout-Monde[517] ». La question formulée par l'écrivaine franco-ivoirienne Véronique Tadjo à propos de son propre corps dans *Loin de mon père* trouve ici tout son sens : « Être métisse, est-ce avoir la mauvaise ou la bonne couleur de peau[518] ? » Le problème ne tient pas qu'à la différence épidermique, mais implique toutes les difficultés sociales, culturelles et professionnelles que rencontre le corps métisse[519].

4.4. Le corps de l'écrivain à l'épreuve de Paris et de l'hybridité

C'est sous cet angle, c'est-à-dire en tant que corps subsaharien à la peau noire, que Léonora Miano excorpore les difficultés et les épreuves liées à son expérience d'Afropéenne dès son arrivée à Paris en 1991 pour y faire des études supérieures. En 1996, alors qu'elle est âgée de vingt-deux-ans, elle tombe enceinte de sa fille. Un an plus tard, ayant perdu son logement et son titre de séjour ayant expiré, elle se retrouve dans un centre de réinsertion et d'hébergement d'urgence dans le 19e arrondissement. La nationalité française de sa fille l'empêche d'être rapatriée dans son pays d'origine. Seule avec un enfant dont le père a démissionné de ses responsabilités, Miano survit grâce aux aides sociales et divers emplois précaires qu'elle enchaîne pour ne pas perdre la garde de sa fille. Dans cet enfer social, Miano et sa fille se tiennent à l'écart, se méfient de tout le monde et considèrent qu'il n'y a pas de sororité au sein d'une population des exclues de la société occidentale[520]. Au cours de ces

---

[516] *Ibid*., *Habiter la frontière, op. cit.*, p. 144.

[517] « Le Tout-Monde, qui est totalisant, n'est pas (pour nous) total. La Poétique de la Relation, ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible. L'imaginaire n'est pas le songe, ni l'évidé de l'illusion » (Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 268).

[518] Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 126.

[519] La couleur de peau d'un individu étant un facteur important dans la construction des rapports sociaux, elle est une source fréquente de malaise, voire de souffrance (Didier Anzieu, *Le Moi-peau. Préface de Évelyne Séchaud. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1995, p. 63).

[520] Dans son centre d'hébergement, elle observe quotidiennement les profils hétéroclites de celles qui viennent y échouer comme elle, « les reprises de justice, [les] toxicomanes enceintes, [les] jeunes filles issues de familles immigrées qui se rebellent contre les traditions d'une terre inconnue, qui ont pris la clé des champs

années d'infortune, elle dit n'être l'amie ni l'ennemie de personne, ni appartenir à aucun clan. Elle réalise surtout qu'elle s'est trompée sur les rapports entre les Noirs et sur tout ce qu'on lui a dit à propos de la France lorsqu'elle était encore au Cameroun. Elle s'enferme dans les lectures et remet en cause le choix qu'avaient fait ses parents de l'élever en français et de l'éloigner des pratiques traditionnelles et des œuvres des écrivains noirs[521].

Toutes ces expériences, inscrites dans le corps sans y être totalement enfouies, font écho dans ce premier roman qu'est *L'Intérieur de la nuit*. Ainsi, étudiant encore à Sombé avant d'aller en France, Ayané décide de quitter la maison de sa tante Wengisané et trouve refuge chez Dubé Diamant, une tenancière de bar et maquerelle dans un bidonville qui loue également des chambres aux étudiants. Cet amas de cases branlantes et sans confort qui fait partie d'une cité appelée « Far West de Kalati » est marquée par la prostitution et la débauche incarnées par de jeunes étudiantes nommées « coyotes », ainsi que par le braquage, le vol, etc., autant de vices qui se voient encore renforcés par l'indifférence d'un « gouvernement qui n'avait rien prévu pour eux[522] ». Rares sont les passages dans le roman où le lien soit établi aussi clairement entre les inégalités de la société diégétique, inégalités exprimées à travers les descriptions des corps et de leurs conduites, et celles de la société d'origine de Miano.

À Paris, Miano réalise que les inégalités sont d'abord raciales et que la première victime en est l'étranger. Le salut de ce dernier se trouve dans le regard qu'il pose sur lui-même, mais l'indispensable intégration sociale et la capacité de chacun à incorporer les valeurs du milieu dans lequel il évolue « dépendent de ce que l'on reçoit de la société et de sa propre communauté[523] ». Dans son centre d'hébergement, Miano arrive à faire bonne figure auprès des assistantes sociales pour obtenir une carte de résident et un logement social. C'est dans cet espace individuel que Miano se met à écrire sur son vécu[524]. Quelques années plus tard, son premier roman et l'accueil favorable qu'il reçoit changent positivement sa situation. Elle demande la nationalité française pour, dit-elle, offrir un meilleur avenir à sa fille. Mais au fond,

---

avant d'y être envoyées, abandonnées. Les caractérielles. Les rêveuses. Les dépressives. Les dingues et les paumées », écrit-elle dans *Stardust* (Paris, Grasset, 2022, p. 41). Cette misère sociale constitue la matière de ce roman autobiographique écrit à la troisième personne, dans lequel Miano revient largement sur ses expériences françaises, marquées en outre par le racisme subi directement ou indirectement, par sa fille interposée, et par des pensées suicidaires.

[521] « Je n'avais pas voulu connaître ce pays. […] J'avais découvert Césaire et Baldwin. Langston Hughes et Countee Cullen. Révéré Damas. Commencé à interroger le choix de mes parents de m'élever en français » (*ibid*., p. 24).

[522] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit*., p. 42.

[523] *Id.*, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit*., p. 14.

[524] Dans l'avant-propos de son roman autobiographique, l'écrivaine affirme que *Stardust* était son premier projet d'écriture, qu'elle n'a toutefois jamais publié du fait qu'il révélait son intimité et son vécu précaire.

cette nouvelle identité confronte Miano à une autre réalité liée à son passé (camerounais) et à son présent (français). Elle considère l'espace occidental comme un lieu où « les vulnérables, les insolvables, auront toujours une culture problématique » à cause des clichés sociaux liés à la couleur de leur peau, mais aussi à cause des dominations historiques du passé colonial. Face à cette perception du corps afropéen dans la société occidentale, le regard qu'elle porte sur l'Afrique n'est pas exempt de jugement. Selon elle, l'Afrique subsaharienne est « associée à l'indigence, à l'incompétence et à l'impuissance, les groupes humains physiquement et culturellement marqués par elle sont l'objet d'un racisme tout à fait particulier ». Entre repartir au Cameroun et rester en France, l'écrivaine fait un choix qu'elle justifie en citant Césaire : « Je m'accommode de mon mieux de cet avatar d'une version du paradis absurdement ratée[525]… »

Cette expérience parisienne de Léonora Miano renseigne sur les fondements de ses prismes et son positionnement littéraire vis-à-vis de la société française dans son rapport aux corps étrangers. La référence à la corporéité de la femme immigrée et les narratifs autour du racisme, des identités racialisées, des inégalités sociales, etc., que l'on retrouve dans ses productions, notamment ses essais, offrent, selon la formule d'Alain Viala, les codes de « représentation du réel, et de son interprétation, les schèmes de pensée et les valeurs de celui dont le récit adopte le point de vue[526] ». En dehors de ses points de vue à caractère sociopolitique, Miano ne semble pas assumer une position d'écrivaine française s'exprimant en France et en français sur des questions nationales, alors qu'elle publie son premier roman *L'Intérieur de la nuit* chez Plon, un éditeur français, en ayant déjà acquis la nationalité française.

C'est souvent en tant que subsaharienne devenue française qu'elle s'exprime et justifie que ses points de vue et sa littérature sont politiques : « Le texte est politique, car irrigué par deux éléments qui me semblent capitaux. D'une part, l'acceptation de toutes les sources auxquelles on s'est désaltéré. D'autre part, le choix d'habiter une certaine réalité, la décision d'y apporter sa contribution[527]. » Or, les contributions de Léonora Miano dans le champ littéraire de langue française incorporent plusieurs réalités issues des multiples expériences sociales dont elle revendique sans cesse la propriété et l'appartenance. Par ailleurs, elle affirme que ses écrits ne s'adressent pas à une « catégorie d'individus », mais parlent « avant tout d'humanité. C'est donc le monde que j'écris, à partir de mes lieux de référence, à partir de mes

---

[525] Léonora Miano, *Stardust*, *op. cit.*, p. 30. La citation de Césaire est tirée de son poème «Moi, Laminaire», Aimé Césaire, *Cadastre suivi de Moi, Laminaire*, Paris, Seuil, 2006, [1961; 1982], p. 97.
[526] Alain Viala, « Sociopoétique I. Éléments de sociopoétique », Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, *op. cit.*, p. 248.
[527] Léonora Miano, *L'impératif transgressif*, *op. cit.*, p. 110.

personnages subsahariens ou afrodescendants[528]. » Cette position d'écrivain-humaniste dans le champ littéraire franco-parisien se présente comme une raison de ne pas « se soumettre » aux logiques de la pensée dominante de la bourgeoisie gouvernante. C'est d'ailleurs ce qu'elle démontre en s'appuyant sur la situation d'autres écrivains migrants :

> Si le cœur humain est le même partout, la manière dont les sentiments s'expriment reflète la culture, la vision du monde que porte la langue devenue souterraine, celle que l'on n'écrit pas. Ces auteurs sont donc confrontés à deux possibilités : soit ils se soumettent, soit ils ne le font pas. Se soumettre reviendra à écrire pour ne rien dire, puisqu'on aura accepté de n'être pas, soi-même, sujet de littérature. Refuser de se soumettre placera l'écrivain devant l'obligation d'adopter une attitude prométhéenne, afin de se dire. Plus qu'aucun autre, cet auteur devra se centrer sur lui-même, réapprendre à voir le monde à partir de son propre lieu[529].

L'écriture de Miano sur l'expérience migratoire s'inspire des observations qui privilégient une représentation de la corporéité de l'écrivain dans un espace social sollicitant une prise de position critique en même temps qu'elle définit cette position. Car, en superposant son vécu à celui des femmes maghrébines ou ouest-africaines résidant dans les centres de réinsertion et d'hébergement d'urgence, Miano cherche à légitimer ses points de vue selon que la référence à la réalité confirme ou non l'éventualité d'une forme de violence symbolique exercée sur les sujets vulnérables issus de l'immigration. En devenant elle-même à la fois sujet et objet de son récit, le corps de l'écrivaine se définit comme un matériau, selon qu'elle représente certains éléments de son expérience sociohistorique sous la forme d'« une aventure pouvant servir de matière à récit » ou comme exemple d'une position d'écriture ou de création pour excorporer le contexte de production[530].

Ainsi en acquérant l'identité française, la corporéité de l'écrivaine engage un dialogue social, « dialogue contrastif[531] », avec son identité d'origine à laquelle elle fait sans cesse allusion dans ses représentations fictionnelles. Ce qui, d'une certaine manière, conduit à envisager que Miano se sert du vécu comme d'un matériau pour la construction des discours fictionnels. De plus, à travers les différents va-et-vient entre les réalités sociohistoriques

---

[528] *Id.*, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, p. 6.
[529] *Id.*, *L'impératif transgressif*, *op. cit.*, p. 108-109.
[530] Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie de l'auteur*, *op. cit.*, p. 33.
[531] *Ibid.*, p. 253.

subsahariennes représentées dans ses romans et les réalités européennes qui nourrissent ses essais, Miano joue avec le sujet de l'identité comme un matériau permanent en vue de dessiner son positionnement littéraire dans une construction que nous jugeons « non binaire » pour sa propre corporéité.

La majorité des romans de Miano, depuis *L'Intérieur de la nuit* jusqu'à *Rouge Impératrice* dont l'intrigue se présente comme une dystopie dans une Afrique fédérale souveraine et prospère, explore les tréfonds de l'Afrique subsaharienne à travers les contextes de références et cadres d'énonciation aux réalités presque transposables. Les noms de la majorité des personnages de ses différents romans ont une connotation africaine[532]. Au-delà de ces éléments fictionnels, ses prises de positions médiatiques concernant le passé africain (les violences liées aux déportations transocéaniques ou encore la colonisation), les inégalités sociales et de genres ainsi que « les rapports incestueux » entre la France et ses anciennes colonies[533] attestent un attachement aux réalités subsahariennes desquelles Miano serait incapable de se défaire dans sa création.

Miano a obtenu le Grand Prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre en 2011 et, deux ans plus tard, le Grand Prix du Roman métis pour son roman *La Saison de l'ombre*[534]. Le premier prix est uniquement attribué aux écrivains africains, alors que le second récompense tout écrivain dont la production traite du métissage. Là encore, on peut observer que la liste des lauréats est dominée par la présence d'auteurs d'ascendance subsaharienne ou noirs. Miano n'a pas renoncé au Grand Prix littéraire d'Afrique noire, bien qu'elle ne soit désormais plus Camerounaise. On observe que ce prix lui a été attribué à cause de ses origines sociales et culturelles et non en tenant compte de sa nationalité, ce qui peut apparaître comme une stratégie de légitimation où l'origine est un critère essentiel : le Grand Prix littéraire d'Afrique noire a pour objectif de reconnaître et de faire reconnaître Léonora Miano comme une écrivaine qui représente la littérature, la culture et l'identité intellectuelle africaines et qui les valorise à son tour, même si elle a renoncé à sa nationalité d'origine.

Au cours du congrès annuel de l'African Literature Association organisé à Charleston aux États-Unis en mars 2013, Miano prononce un discours sur les identités littéraires dans lequel elle développe la thèse selon laquelle les écrivains d'origine africaine se servent tous des réalités sociohistoriques du continent et des problématiques de leur pays d'origine pour

---

[532] Nous en parlons au point 4.1 : Une littérarisation imprégnée d'une polyphonie culturelle.
[533] Eloïse Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2010, p. 227-253, p. 228.
[534] Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.

s'affirmer dans le champ littéraire de langue française[535]. À son propre sujet, elle déclare ceci : « Dans le milieu littéraire, mon *plus produit* comme on dirait en langage marketing, réside dans l'appartenance subsaharienne. Tout le monde se fiche de ma citoyenneté française[536]. » Pourtant dans le même essai, elle écrit ceci à propos de ses origines camerounaises : « La seule [« origine »] qui soit viscérale est aussi celle qui m'est le plus souvent déniée : je ne serais pas une authentique Subsaharienne[537]. » Or, en essayant de trancher, Miano affirme que « la Subsaharienne la plus européanisée n'est pas, ne sera pas, quoi qu'il advienne, une Européenne[538] », affirmant que son identité française lui permettrait juste de « jouir des avantages que procure l'environnement choisi sans se laisser affecter par lui[539] ».

Ce propos témoigne du désir qu'ont un nombre important d'écrivains africains de la génération de Miano, notamment les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde*[540], d'être considérés comme des « écrivains tout court » et de s'affranchir des institutions littéraires jugées essentialistes et racialistes[541], afin d'être « reconnus en tant qu'écrivains faisant partie de la littérature mondiale[542] ». Cet effet de la mondialisation peut sembler acceptable par rapport à l'autonomie littéraire, mais suscite tout de même des débats[543] sur les rapports entre les écrivains signataires du manifeste qui évoluent dans les champs littéraires occidentaux et les écrivains africains qui vivent dans leur pays respectif sur le continent. L'intérêt sociohistorique de Miano et son statut d'écrivain pour le Cameroun aident aussi à analyser son rapport à l'espace littéraire camerounais. C'est ce que nous essayons de démontrer dans le point suivant, en nous appuyant sur la représentation de la situation du personnage d'Ayané au sein de la tribu Eku.

---

[535] *Id.*, « Littératures subsahariennes : la conquête de soi. Congrès annuel de l'African Literature Association, Charleston, mars 2013 », *L'Impératif transgressif, op. cit.*, p. 39-68.
[536] *Ibid.*, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste, op. cit.*, p. 11-12.
[537] *Ibid.*, p. 11.
[538] *Ibid.*, p. 22.
[539] *Ibid.*, p. 31.
[540] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
[541] Yolaine Parisot, « Scénographie postcoloniale d'auteurs : Percival Everett, *Erasure*, 2001, et Gary Victor, *Banal oubli*, 2008 », Anthony Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2001, p. 285-309.
[542] Véronique Tadjo, « Littérature africaine et mondialisation », *Présence Africaine*, 167-168, 1-2 (2003), p. 113-116.
[543] Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains, op, cit.*, p. 47.

4.5. La situation du corps hybride de l'écrivain dans l'espace social

Malgré la revendication d'une appartenance littéraire et culturelle liée à ses diverses socialisations et manifestée plus ou moins indirectement dans ses productions, et malgré la reconnaissance de cet attachement à une écriture subsaharienne, la position de Léonora Miano dans l'espace littéraire camerounais se caractérise par une relative discrétion. Pour la critique d'origine camerounaise Rose-Marie Abomo-Maurin, cela n'a rien d'étonnant, Miano étant une Française qui a réussi à se frayer un chemin dans l'univers diasporique, en plus d'être « un être hybride qui traverse des continents où son identité est régulièrement régénérée[544] ». La notion d'hybridité à laquelle plusieurs chercheurs associent les productions de Miano[545] et sa propre quête disent rarement à quel territoire la rattacher, contrairement à d'autres écrivains de sa génération, à l'instar d'Alain Mabanckou, qui affirment plus aisément leur appartenance à l'espace social d'origine malgré leurs succès européens :

> Né donc au Congo-Brazzaville, j'ai passé une bonne partie de ma jeunesse en Europe avant de m'installer en Amérique. Trois continents dont je ne cesse de chercher le point d'intersection aussi bien dans ma vie quotidienne que dans mon imaginaire. Le Congo est le lieu du cordon ombilical, la France la patrie d'adoption de mes rêves, et l'Amérique un coin depuis lequel je regarde les empreintes de mon errance. Ces trois espaces géographiques sont si soudés qu'il m'arrive d'oublier dans quel continent je me couche et dans lequel j'écris mes livres[546].

Chez Miano, la perpétuelle quête d'identité est aussi une quête de positionnement, tant pour elle-même que, comme nous l'avons vu, pour ses personnages migrants. Cela se perçoit à travers la revendication de « la citoyenneté mondiale » déterminée par son évolution et son insertion au sein des institutions universitaires et littéraires occidentales dont Paris demeure le point névralgique[547].

---

[544] Rose-Marie Abomo-Maurin, « Préface », Alice Delphine Tang (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 8-17.
[545] Véronique Petetin « L'"afrophonie" de Léonora Miano », *Études*, 1, 9 (2017), p. 83-92.
[546] Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage, op. cit.*, p. 11-12.
[547] Nous faisons référence à l'idée soutenue par les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde* qui visaient la déterritorialisation de Paris en tant que centre de la littérature francophone à travers ses institutions, etc. Cette idée semble reprise par les signataires de l'anthologie *L'Afrique qui vient*, présentée par Michel Le Bris et Alain Mabanckou (Paris, Édition Hoëbeke, 2013). Dans celle-ci, des auteurs tels qu'Achille Mbembe et Léonora Miano plaident pour une déterritorialisation des imaginaires africains francophones. Plus précisément, les écrivains développent diverses perspectives et soutiennent que l'Afrique littéraire est incorporée par chaque écrivain, où qu'il se trouve à travers le monde, car « chaque créateur dans ses

En effet, lorsque Miano déclare que son identité est façonnée par les divers contextes incorporés à la frontière des différents territoires, on y lit une certaine instabilité, car telle qu'elle la définit elle-même, la frontière, « c'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre[548] ». On relève ensuite que les interactions et interconnexions géographiques et socio-culturelles impliquant l'Afrique, la France et l'Amérique dans ses œuvres sont généralement mises en valeur à travers le discours sur les violences historiques et les inégalités sociales contemporaines. Les passages oscillant entre les événements historiques et les crises contemporaines, les guerres civiles et l'esclavage se succèdent d'un livre à l'autre avec en toile de fond des frontières entre phénomènes violents qui relèvent d'un système dans lequel s'inscrivent ses fictions et ses essais à travers l'évocation de la mémoire transatlantique et la condition raciale des Africains-Américains et Africains-Européens, en un mot des « Afropéens ». En établissant des ponts entre époques et des relations entre personnages fondés sur l'histoire transatlantique du sujet d'origine africaine, Miano développe une corpopoétique de la violence, en particulier à travers trois récits qui hésitent en permanence entre lecture locale et lecture transnationale. Il s'agit de *L'Intérieur de la nuit*, de *Contours du jour qui vient* et des *Aubes écarlates* qui composent une trilogie.

Dans *L'Intérieur de la nuit*, les miliciens sèment le trouble au village d'Eku notamment en tuant son chef et en sacrifiant un enfant dont la chair est préparée et incorporée matériellement par l'ensemble du clan, puis en enrôlant de force de jeunes enfants pour une guerre inconnue. Ayané, qui est venue pour les funérailles de sa mère et qui a assisté à toute la scène depuis sa cachette, décide de repartir à Sombé, la capitale du pays. Elle y rencontre Epupa, son ancienne condisciple d'université qui passe pour folle, alors qu'elle est médium. Ce qu'elle dit clôt le roman et annonce l'histoire qui se poursuit dans *Contour du jour qui vient* :

> Pouvons-nous continuer à prétendre que des millions de nos fils nous furent arrachés sans la moindre complicité sur place ? Confessons la faute ! Prenons-en notre part. Je le dis et le redis ! Il est temps de reconnaître que nous avons participé à notre propre saignée[549]…

---

déplacements, emporte une part du continent », Michel Le Bris et Alain Mabanckou (dir.), *L'Afrique qui vient*, Paris, Édition Hoëbeke, 2013, p. 8.

[548] Léonora Miano, *Habiter la frontière*, *op. cit.*, p. 25.

[549] *Id.*, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 208.

Epupa pointe du doigt la responsabilité des Africains lors de la traite transatlantique, la disparition ainsi que les guerres tribales qui ont occasionné des tueries entre Africains avant même l'avènement de la colonisation.

Dans *Contours du jour qui vient*, l'intrigue débute à Sombé, et Ayané, cette fois personnage secondaire, joue le rôle d'assistante sociale auprès d'enfants rescapés de la guerre civile. À l'instar de la scène du meurtre et du sacrifice d'Épa dans le roman précédent, l'histoire débute sur une scène où Musango, âgée de neuf ans, est ligotée sur un lit puis presque brûlée vive par sa mère, qui la considère comme une sorcière. La voyante Sésé lui conseille de la chasser de la maison au lieu de l'immoler. Désormais errante dans les rues, Musonga devient la victime de violences entre bandes criminelles, avant d'être enlevée et réduite en esclavage par des malfaiteurs déguisés en religieux. Elle réussit à s'échapper et se retrouve à nouveau chez sa grand-mère, qui lui prodigue des conseils et lui transmet des valeurs ancestrales, notamment la place de la femme dans la société. Avant de mourir, sa grand-mère décide de lui raconter le vécu colonial de son peuple :

> D'autres sont venus ici, il y a bien longtemps, nous raconter le monde à leur façon. […] S'ils ont jadis creusé des routes, c'était pour accéder à chaque millimètre de terrain dont il y avait quelque chose à tirer. S'ils ont soigné nos maux, c'était parce que nous devions êtres forts pour travailler. S'ils ont bâti des écoles, c'était pour nous apprendre à ne plus nous aimer, et à oublier le nom de nos ancêtres. Ils ne voulaient pas seulement notre terre et notre sueur. Il leur fallait notre âme[550].

En terminant le roman par cette histoire racontée par la grand-mère, on peut lire chez Miano, comme dans le précédent roman, une manière d'exprimer un point de vue historique et de montrer que le chaos qui s'était emparé de Mboasu (pays imaginaire d'Afrique centrale) à l'instar des autres anciennes colonies, trouverait ses origines dans la culture de domination coloniale. Respectant une certaine chronologie historique, cette période de l'esclavage précédait la colonisation. C'est ce que représente le dernier roman de la trilogie.

En effet, dans *Les Aubes écarlates*, qui représente la suite directe de *L'Intérieur de la nuit*, le jeune Epa, que les miliciens ont enrôlé de force après avoir fait tuer et offert à manger la chair de son cadet, réussit à s'échapper pour se lancer à la recherche des enfants enlevés au village. La voix narrative apprend la souffrance survenue entre-temps à ses compagnons d'infortune en pleine jungle. Comme dans le premier roman, Epupa apparaît à la fin du récit et

---

[550] *Id.*, *Contours du jour qui vient*, *op. cit.*, p. 235.

se suicide dans les eaux du fleuve, où elle dit rejoindre les âmes qui tourmentent Mboaso : « [T]rop de morts exigeaient l'apaisement. Ceux qui avaient péri pendant la traversée du milieu, murmurant prières et supplications[551]. » Ce passage du milieu rappelle la traversée du Styx, mais symbolise aussi la déportation des corps noirs autrefois empilés dans les cales de négriers traversant l'Atlantique. Léonora Miano en fait d'ailleurs un réquisitoire dans la postface du roman.

Ces trois romans sont ainsi liés par leurs rapports à la destruction des corps et à la mort dans sa dimension historique. L'Afrique noire s'y montre en proie à ses démons, dont avant tout les expériences de l'esclavage et de la colonisation se manifestent comme des fardeaux incorporés durablement et transmis de génération en génération. Cette « contemplation[552] » se caractérise par les dates et conférences commémoratives, la construction des musées et la conquête de l'imaginaire ancestral, qui nourrissent en partie l'engouement autour de la mémoire africaine, animé par le désir de revisiter et de conserver les traces des réalités antérieures. Cette volonté s'étend à tous les domaines de la connaissance, avec la récupération de différentes perspectives historiques comme thème principal, influençant également les problèmes contemporains. En observant les conversations interdisciplinaires, on s'aperçoit que plusieurs écrivains africains sont tournés vers une certaine « nostalgie de la mémoire africaine[553] » à tel point qu'écrire sur le passé et les expériences traumatiques est devenu un motif de création littéraire important nourri par des cadres sociaux souvent fictifs. Selon Lucie Campos, malgré le caractère fictif, ces « récits de l'après » ont en commun la conscience du « retour à l'histoire réelle[554] ». Cette conscience du passé est incarnée par le recours à toutes les grandes périodes traumatiques qui influencent l'histoire et les conduites contemporaines :

> La conscience historique contemporaine est une conscience de l'« *après* » marquée par l'ère des « post » dans laquelle elle s'inscrit : le « post-apartheid », le « post-génocide », le « post-colonial » configurent l'époque, disant la perte d'évidence qui caractérise son rapport à l'histoire et la crise profonde de la perception de l'histoire qui en résulte.[555] »

---

[551] *Id.*, *Les Aubes écarlates*, Paris, Plon, 2009, p. 251.
[552] Souleymane Bachir Diagne, *Le fagot de ma mémoire*, Paris, Phillipe Rey, 2021, p. 12.
[553] Nadra Lajri, « Le temps, la mémoire et la nostalgie dans le roman africain », Mohamed Ridha Bougherra (dir.) *Le temps dans le roman du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2010, p. 85-94, p. 87.
[554]Lucie Campos, *Fictions d'après : Coetzee, Kertész, Sebald, Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 12.
[555] *Ibid.*, p. 13.

Dans les universités occidentales, la plupart des références épistémologiques consacrées à la mémoire convergent vers Marianne Hirsch dont les récits sur la commémoration des survivants de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah constituent tout un champ de recherche autour de la « post-mémoire[556] ». Les différents témoignages des rescapés de la Grande Guerre ont inspiré plusieurs travaux sur les notions telles que « l'histoire », « la mémoire », « le témoignage » ou « la vérité ». On le remarque par exemple avec Henri Bergson, chez qui le recours à la mémoire participe de la confrontation des « expériences historiques », des « intentions de vérités » et de « la prétention de la fidélité de la conscience[557]». Dans le même sens, les travaux de Paul Ricœur développent des réflexions relatives à la relation entre la mémoire et l'histoire invitant la conscience humaine à triompher des abus de l'oubli[558].

Au sein des productions africaines, des chercheurs tels que Boniface Mongo-Mboussa trouvent dans certaines fictions une tentative d'exhumation, de consultation, de partage et de conservation de la mémoire individuelle et collective[559]. Dans cette perceptive, l'évocation de l'histoire africaine semble étroitement liée aux thématiques traumatiques issues des expériences historiques tirées de la colonisation, de l'esclavage, des guerres civiles, voire du génocide[560].

D'une société à une autre, d'un pays à un autre ou même d'un continent à un autre, le corps noir est soumis à certaines expériences de la douleur et de la mort largement comparables. Qu'il s'agisse des colons ou des rebelles locaux, toutes les forces extérieures qui approchent le sujet noir dans son espace « originaire » viennent pour l'assujettir, modifier ses conduites et lui imposer une culture différente de celle de ces ancêtres. Sous cet angle, l'incorporation de pratiques et cultures extérieures n'est pas source d'enrichissement. On le voit avec Eké, le père d'Ayané, dont le mariage avec l'étrangère Aama a participé à fragiliser l'union des membres du clan. Pour des enfants issus de ce genre de relations et qui ont connu le rejet et la violence, à l'instar d'Ayané ou de Musango, le monde qu'ils connaissent est celui des tourments dédiés aux identités problématiques. Les situations de ces personnages nuancent les thèses sur les avantages du métissage. Rejeté en France où elle poursuit ses études, à cause de la couleur de

---

[556] Stéphanie Bellemare-Page, « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine », Christiane Kègle (dir.) « Écriture, Mémoire et Résilience », *Revue d'Études littéraires* 38, 1 (2006), p. 49-56, p. 51.
[557] Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, Coll. Quadrige, 2012, p. 47.
[558] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
[559] Boniface Mongo-Mboussa, « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine », *Persée*, « L'héritage colonial, un trou de mémoire », 1228 (2000), p. 68- 79, p. 69.
[560] Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 26.

sa peau et à Eku, le village où elle est née, Ayané confie à sa tante Wengisané qu'elle a « renoncé à toute appartenance[561] ».

Dans *Habiter la frontière,* Miano énonce qu'« être un Africain, de nos jours, c'est être un hybride culturel », parce que « le monde auquel nous appartenons est d'abord celui que nous portons en nous[562] ». Plus loin, elle précise que ce monde dont le sujet a incorporé les structures et qui détermine les identités transfrontalières, est traversé par des tourments inavouables, des sensibilités historiques et des blessures secrètes souvent reçues en héritage. De fait, parce que ces identités seraient nées dans la douleur, les Subsahariens de diverses cultures ne se définiraient plus qu'à travers les concepts interagissant avec d'autres cultures, et non à travers leurs identités originelles. Ces nouvelles cultures sont aussi porteuses d'histoires douloureuses et de chaos. Le monde frontalier de Miano serait celui des traumatismes, de la confrontation culturelle où les individus entretiennent et incarnent sans cesse cette « cicatrice » des violences historiques, même si elle envisage une repentance en écrivant qu'« il ne faut pas abriter en soi tous ces mondes, on s'y perd à la fin[563] ». Dans l'analyse que Miano propose sur l'incorporation de l'identité ou l'assimilation culturelle, c'est sa considération du corps noir[564] et sa définition est indissociablement matérielle et immatérielle de la corporéité assez décalée du Noir / Subsaharien tributaire des considérations colonialistes, voire négrières :

> Le Noir n'est pas une personne. C'est un creux, un vide, une sorte de néant vivant dans lequel tous les fantasmes et délires trouvent à se loger, en fonction des besoins de celui qui les porte en lui. Le Noir matérialise les ténèbres intérieures de celui qui mutile sa propre humanité en niant celle de l'autre. Le Noir, lorsque l'on est un Subsaharien ou un Afrodescendant tenté par l'idée qu'il existerait une essence noire et donc une seule – bonne – manière d'être noir, révèle la faille que constitue l'impression de dépossession identitaire, le besoin que l'on a de la combler[565].

En percevant le Noir comme un objet préalablement vide qui se remplit au fil des socialisations, Miano cède en partie à un ensemble de préjugés sur la corporéité du Noir en mal de repères ou d'identité. Dans *L'Intérieur de la nuit,* ce sont deux événements ou phénomènes extérieurs qui bouleversent l'ordre social et la stabilité du clan : d'abord l'arrivée d'Eké et de son épouse Aama, dont le mariage mixte, on l'a vu, transgresse les traditions ancestrales et les

---

[561] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit*., p. 199.
[562] *Id*., *Habiter la frontière*, *op. cit*., p. 25-30.
[563] *Id*., *Afropéa, Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit*., p. 23.
[564] *Ibid*., p. 17.
[565] *Id*., *L'Impératif transgressif, op. cit*., p. 49.

habitudes du clan ; ensuite l'arrivée des miliciens à Eku et la prise en otage du village, alors que le clan semblait vivre paisiblement. Il aurait fallu que les miliciens (en tant que puissance extérieure) arrivent à Eku pour découvrir que les habitants ne vivaient pas en harmonie avec leurs propres traditions. Car, en suivant le raisonnement de Miano, la colonisation leur aurait imprégné de force des savoirs et cultures qui n'étaient pas les leurs, tout en instituant un dysfonctionnement de structures de commandement défavorable à l'équilibre du clan :

> Comme tu l'as entendu dire, nous avons enjambé l'eau afin de rétablir la vérité qu'ont maquillée les Blancs lorsqu'ils sont venus prendre possession de nos vies. Notre peuple et le tien, vieil homme, tu dois le savoir, ont un seul et même ancêtre. […] Il savait qu'au temps de l'occupation du pays, par les Blancs, tout l'édifice social avait été ébranlé. Jamais la famille d'Eyoum n'aurait dû avoir le commandement. Ceux auxquels ce pouvoir devait revenir, les parents de la vieille Io, avaient été écartés par les colons qui ne les trouvaient pas assez malléables[566].

Malgré le passage des colons, Eku s'était adapté aux nouvelles normes sociales postcoloniales, tout comme ses habitants. Certes, la fameuse « cicatrice » de la violence coloniale était là, mais à travers les représentations fictionnelles, notamment dans le cas de *L'Intérieur de la nuit*, Miano suggère que les idéologies postcoloniales contemporaines, à l'instar du panafricanisme, pérennisent la violence coloniale que certains condamnent[567]. En forçant le rétablissement du fameux pacte entre les deux peuples, Isilo avait fait décapiter le chef Eyoum et un enfant dont la chair fut partagée et mangée par le clan. En considérant l'ensemble des habitants d'Eku comme un corps social homogène, il apparait selon la représentation de cette scène de mutinerie à Eku que ce dernier incarne l'imaginaire du corps-objet, c'est-à-dire « le Noir » perpétuellement soumis aux délires de toutes les puissances et leurs asservissements culturels[568].

Dans cette configuration, le corps social dont est dépositaire Eku se situe à la frontière des violences historiques et contemporaines. On y observe que l'identité d'origine est affectée

---

[566] *Id.*, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 75-77.
[567] Nous avons tenté d'en faire la démonstration dans le point 4.2. L'incorporation des « mondes oubliés » : « *L'Intérieur de la nuit* ».
[568] Il peut s'agir, selon David Le Breton, du « rapport entre les individus socialisés » et la naturalisation de leur culture en vue de donner au corps plus de significations sociales dont il est porteur, au point d'incarner son identité. Dans ce cas, le corps n'est plus seulement « un accessoire de soi », mais un accessoire collectif qui lie l'individu à la société à travers un tissu de correspondance déterminée par le contexte et l'espace qui l'ont engendré (David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 17).

et confondue avec les pratiques traditionnelles par l'incorporation des valeurs coloniales qui, à leur tour, sont remplacées par la violence meurtrière du pacte charnel. De cette manière, l'identité n'est plus une unité distinctive qui clôt l'individu sur lui-même, mais un facteur incarné par la somme des individus qui l'abritent, symbolisée ici par la chair humaine partagée entre membres du clan, tel que le précise Isilo : « Il va vous renforcer, en vous rapprochant à la fois les uns des autres et de votre terre. L'enfant dont quelques morceaux seront partagés vivra en vous, comme des graines d'avenir semées dans vos cœurs[569]. » Cette violence entre les membres d'un même corps social peut être à l'origine de plusieurs maux, dont l'auto-exclusion.

4.6. L'auto-exclusion ambivalente du corps de l'écrivaine

Dans nombre de romans francophones post-coloniaux, certains protagonistes apparaissent comme étrangers à leur environnement social immédiat ou à leurs pays, voire sont perçus comme tels par leurs proches. Le personnage de Fama dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma[570] est parmi les cas les plus démonstratifs. Étudiant les œuvres de cette période sous le prisme de l'autochtonie et de l'altérité en vue de cerner les enjeux du champ littéraire francophone, Florence Paravy constate que « l'étranger, ce n'est plus l'autre, venu de l'extérieur, c'est le fils du pays, qui se sent étranger chez lui[571] ». La situation paradoxale dans laquelle se trouvent ces personnages peut selon nous être rapportée aux conditions sociales des écrivains concernés, notamment quant à leur présence effective au sein des institutions littéraires de leurs pays respectifs. Car, vivant et évoluant dans des espaces sociaux occidentaux où les institutions sont structurées plus solidement ou différemment, certains sont perçus, reçus et traités dans leur pays natal comme des étrangers, ou se montrent comme tels[572]. Cette situation est répandue dans les espaces littéraires subsahariens et se traduit

---

[569] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit, op. cit*., p. 120.
[570] Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1968.
[571] Florence Paravy, « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », Pierre Halen et Romuald Fonkoua, *Les champs littéraires africains, op. cit*., p. 213-227.
[572] On le voit à travers les événements culturels organisés sur le continent auxquels prennent part certains écrivains sous le statut d'« invités internationaux ». Au cours du Festival international du livre gabonais et des arts (Filiga) organisé à Libreville en 2022, l'écrivaine Bessora y était invitée sous le statut d'« écrivaine internationale », au même titre que d'autres issus de pays divers. Née en Belgique d'une mère suisse et d'un père gabonais, elle est arrivée au Gabon à l'âge de sept ans et y a vécu jusqu'à ses dix-sept ans. Malgré les travaux des universitaires gabonais la présentant comme une écrivaine gabonaise (par exemple, Didier Taba Odounga et Bertrand Noël Boundzanga (dir.), *Les grands auteurs gabonais. Bessora. Signe d'une vie, vie d'un signe*, Libreville, Amaya Éditions, 2016), l'auteure n'a jamais voulu être identifiée comme telle : « [J]e ne supporte toujours pas qu'on veuille me faire représenter les écrivains gabonais. Il y en a sur place, qui y vivent, qui y travaillent, je ne veux pas être la « black » acceptable et rassurante qu'on invite à leur place »

également à travers les représentations fictionnelles, comme on peut le constater chez Miano avec le personnage d'Ayané.

Eké, le père d'Ayané, est né et a grandi à Eku, avant de quitter le clan pour la ville où il a rencontré Aama qu'il a épousée, puis de s'installer avec elle à Eku parmi les siens. À leur arrivée, le couple a été rejeté par l'ensemble de la communauté dont Io, la mère d'Eké, qui reprochait à son fils d'avoir épousé une étrangère et de contrevenir aux règles du clan. Née de cette union, Ayané ne pouvait être considérée comme membre du clan malgré son désir de revendiquer son appartenance à Eku[573]. En France, où elle était partie pour sa thèse, elle était également marginalisée du fait de ses origines africaines « attestée » par la couleur de sa peau. Lorsque les miliciens prennent en otage Eku, Ayané est retranchée, loin des autres : elle « s'était installée à califourchon sur la branche la plus haute du manguier sous lequel était le puits. C'était le point le plus élevé de la clairière et, ainsi juchée, elle espérait pouvoir apprécier la situation et se dessiner un itinéraire[574]. » De là où elle se trouve, Ayané assiste aux assassinats du chef Eyoum et du jeune Eyia dont la chair est consommée, à l'enlèvement des neuf enfants obligés de rejoindre les rangs des miliciens, mais aussi au meurtre d'Esa par Inoni, sa propre épouse[575]. Cette position d'Ayané retranchée dans l'arbre au moment où tous les autres membres de la communauté sont violentés, pourrait traduire une indifférence vis-à-vis de la communauté. Nous y voyons plutôt le choix du personnage de s'auto-exclure socialement et d'obéir en même temps à l'injonction d'exclusion qui lui a été toujours faite, tout en entretenant une distance à partir de laquelle observer ladite société :

> Ayané ne partageait pas leurs croyances dans les forces de l'au-delà, censées tout régir ici-bas. Elle y voyait la source de l'habitude qu'on avait ici de se laver les mains de soi-même. Entre le mode conquérant et le mode fataliste, il devait bien y avoir une troisième voie. Une voie qui ne voulait en imposer à personne, mais qui ne trouvait aucune séduction à la soumission[576].

Cette mise en scène apparaît comme une allégorie de la position de Léonora Miano au sein de l'espace littéraire camerounais et international. Publiée, primée et faisant l'actualité en

---

(Léo Pajon, « Entretien. Bessora : "Traité comme une chose, on peut tout de même devenir une personne" », *Jeune Afrique*, 2018, https://www.jeuneafrique.com/mag/547393/culture/sandrine-bessora-traite-comme-une-chose-on-peut-tout-de-meme-devenir-une-personne/).

[573] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 32.

[574] *Ibid.*, p. 59.

[575] *Ibid.*, p. 130.

[576] *Ibid.*, p. 60.

Europe et en France plus précisément, Miano est reconnue comme une figure importante de la littérature francophone contemporaine. Malgré son succès éditorial, elle n'est considérée comme écrivaine française qu'en des situations exceptionnelles :

> Tout le monde se fiche de ma nationalité française. Celle-ci n'acquiert un semblant de valeur que lorsque je me trouve à l'étranger, invitée par les services culturels français, qui ont à cœur de montrer que la France est ouverte sur le monde. C'est désormais indispensable pour tenter d'y maintenir sa place[577].

L'auto-exclusion sociolittéraire de Léonora Miano réside d'abord dans son renoncement à la nationalité camerounaise. De ce fait, les rapports entre l'écrivaine et le Cameroun semblent se limiter à la seule mise en texte des structures sociohistoriques camerounaises qui alimentent ses productions. Dans ses trois essais majeurs, *Habiter la frontière*, *L'Impératif transgressif* et *Afropea*, Miano n'évoque le Cameroun que pour parler des origines de ses parents et de l'influence culturelle qui afflue dans ses productions. Dans *Habiter la frontière*, le troisième chapitre intitulé « Lire enfin les écrivains subsahariens » et le deuxième chapitre de *L'Impératif transgressif*, « Littératures subsahariennes : la conquête de soi », Miano propose des analyses sur l'état des lettres africaines, les rapports entre les écrivains et les décors des espaces dont ils sont originaires, sans faire référence à l'espace littéraire camerounais. En faisant une sorte d'autopsie des lettres subsahariennes depuis Paris où elle est en quelque sorte à l'abri et jouit de ses succès littéraires, Miano apparaît comme Ayané, qui est suspendue sur les hauteurs de l'arbre et observe de façon irrésolue le chaos qui assiège les siens.

De ce fait, en se présentant comme une auteure-monde, c'est-à-dire une femme sans identité culturelle fixe, métissée au gré de ses socialisations, Miano se positionne en observatrice des différentes formes de violence qui dégradent le continent, notamment dans son pays d'origine, au risque de donner l'impression de ne s'en préoccuper que pour en tirer profit à travers les représentations fictionnelles à partir desquelles on peut observer l'entretien permanent des contextes apocalyptiques comme référents romanesques de la téléologie des violences subsahariennes. C'est ce que reproche d'une manière générale, parmi d'autres, Véronique Tadjo :

---

[577] Léonora Miano, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, *op. cit.*, p. 12.

> Les écrivains africains qui ne voient leur avenir que dans leur insertion dans la littérature occidentale et qui passent la plus grande partie de leur vie d'écrivains en Occident, finissent par fonctionner dans un espace culturel imaginaire et adopter un contre-nationalisme au nom duquel ils se déclarent « citoyens du monde ». Ils n'ont plus de territoires propres, mais seulement des souvenirs, des émotions qu'ils ont un jour partagés avec d'autres, mais qui s'inscrivent maintenant dans un présent fragmenté, celui de l'exil, loin du continent africain. Ils font désormais partie d'une communauté imaginaire[578].

Dans l'espace littéraire camerounais, Léonora Miano apparaît donc le plus souvent comme une écrivaine étrangère, regardant de loin le fonctionnement de cet espace. Par « regarder de loin », nous pensons au champ littéraire hexagonal et à son marché éditorial parisien, dont le rayonnement lui vaut d'être bien positionnée sur le marché international et dans le champ littéraire mondial de langue française à travers ses nombreuses traductions[579]. À ce sujet, Miano avance une argumentation dans laquelle elle encourage les écrivains originaires du continent à publier sur le continent, afin de rivaliser avec les espaces européens :

> Tant que la production des écrivains subsahariens sera avant tout livrée au monde et consacrée par des instances extérieures au continent, le nom même de littératures subsahariennes relèvera de l'aporie. On pourra toujours débattre du *Nouveau roman africain*, de l'ancien, du futur, cela n'aura que peu de sens. Je ne viens pas prétendre qu'il faille absolument tourner le dos aux maisons d'éditions occidentales, la chose est prématurée s'agissant de l'Afrique francophone. Néanmoins, il importe de trouver des équilibres nouveaux. Non seulement faut-il que des ouvrages soient publiés en Afrique subsaharienne, mais il doit s'agir de textes capables de rivaliser, sur le plan qualitatif, avec ceux publiés ailleurs. En Afrique subsaharienne francophone – je mesure mal la situation dans d'autres espaces -, nous manquons cruellement d'éditeurs dignes de ce nom, même si certains commencent à relever le défi[580].

Ce propos contraste objectivement avec le fait que l'écrivaine n'avait alors publié aucun livre chez un éditeur africain et ne l'a pas fait depuis. Même si elle estime que l'appareil éditorial africain est tout à fait insuffisant, il existe en Afrique des éditeurs actifs qui, à défaut de pouvoir rivaliser pour l'heure avec des éditeurs occidentaux, peuvent être aidés par des

---

[578] Véronique Tadjo, « Littérature africaine et mondialisation », *art. cit.*, p. 114.
[579] Les livres de Léonora Miano sont traduits dans plusieurs langues, notamment l'espagnol, l'anglais, l'italien et le portugais.
[580] Léonora Miano, *L'Impératif transgressif*, *op. cit*., p. 53.

écrivains consacrés comme elle. Dans le même sens, l'absence de rapport médiatique avec les agents de l'espace littéraire camerounais en dit long sur la qualité des relations qu'elle entretient avec eux. De plus, elle parle des littératures africaines comme d'une réalité homogène, alors que chaque système littéraire est en partie régi par des réalités spécifiques. En revanche, cela n'empêche pas que ses productions romanesques se nourrissent de la société camerounaise et de son histoire précoloniale, coloniale et postcoloniale, en particulier lorsqu'elles traitent des corps violentés.

4.7. Des histoires de corps violentés

Les corps violentés des personnages de Léonora Miano sont féminins et masculins, jeunes et moins jeunes et évoluant essentiellement dans deux cadres sociaux : le village d'Eku et la ville de Sombé. À l'instar des maquis et des espaces où se déroulent les guerres, nous considérons ces environnements comme des espaces controversés, dans la mesure où ils portent les stigmates des combats et des meurtres et sont impactés par la terreur, le chaos et l'entropie entretenus par des milices souvent guidées d'abord par l'instinct d'oppression et de meurtre. Dans ces espaces, les violences corporelles s'inscrivent dans deux crises historiques reposant sur deux moments. D'une part, les exactions des miliciens sont liées aux protestations politiques en vue de restaurer la démocratie dans le pays. Partis de la capitale, les rebelles se réfugient dans une forêt où ils ont installé leur maquis près d'Eku. Dans ce maquis, ils commettent des crimes, notamment en tuant des hommes dont la chair est mangée :

> Là où les miliciens avaient installé leur campement, toutes sortes de détritus s'empilaient, et dans les monticules d'immondices, on distinguait des restes humains. Dans les cendres refroidies d'un foyer qui avait été allumé là, des ossements avaient noirci sans se consumer[581].

Les restes humains découverts par Ayané près du maquis des miliciens témoignent d'exécutions en vue de potentielles pratiques anthropophagiques causées par la famine. Cette hypothèse sera d'ailleurs confirmée plus tard, à leur arrivée à Eku, lorsqu'ils organisent le rituel sanguinaire supposé rétablir les relations et les valeurs sacrées détruites par la colonisation. Ce qui en fait le deuxième moment. Sur ces deux situations se fonde dès lors une double

[581] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 143.

compréhension organique et historique de la violence représentant la mise en péril du corps de l'autre.

Telles que présentées dans le récit, les violences meurtrières qui conduisent au chaos à Eku sont imprévisibles et accentuées par le sentiment d'insécurité chez les habitants. Ce sentiment est présent dès l'incipit, lorsque les membres du clan reçoivent l'ordre de ne pas quitter le village à cause d'étrangers qui l'ont encerclé sans donner de raison. Il se prolonge à travers le rêve prémonitoire de Ié, qui prédit la mort d'un enfant de neuf ans ayant « une bouche sanguinolente et des yeux aussi rouges que les flammes intrépides du brasier[582] ». La prise en otage des populations d'Eku et le rêve de Ié sont les prémices d'une violence qui va bientôt prendre aussi la forme de la famine et de l'absence de soins. Lorsque les miliciens arrivent enfin à Eku, ils sèment le chaos redouté. Avant de procéder au sacrifice de l'enfant dont Ié a rêvé, ils ordonnent au jeune Epa de décapiter le chef Eyoum, le style continuant d'être d'un réalisme cru :

> […] le jeune homme le saisit et lui trancha la gorge. Au fond, ce n'était pas plus difficile que de tuer une chèvre. […] Le corps s'affaissa. Le sang s'échappa à gros bouillons. Le vieux émit un dernier râle puis ses yeux demeurèrent ouverts, comme pour observer la suite des événements[583].

À travers ces premières représentations, on observe que « les restes humains » issus des corps inconnus qui avaient sûrement servi de repas aux miliciens, ainsi que « la bouche sanguinolente » de l'enfant sacrifié et dont l'anatomie fut démembrée et partagée et le cerveau préparé et servi à la communauté, ou encore la gorge tranchée du chef Eyoum constituent un ensemble de références à la violence à la fois spectaculaire et rituelle infligée aux corps. Sous un certain angle, *L'Intérieur de la nuit* s'inscrit dans la longue lignée des productions africaines francophones qui évoquent l'expérience de la violence et le chaos à partir des spectacles qui explorent l'homme en disséquant sa matière corporelle.

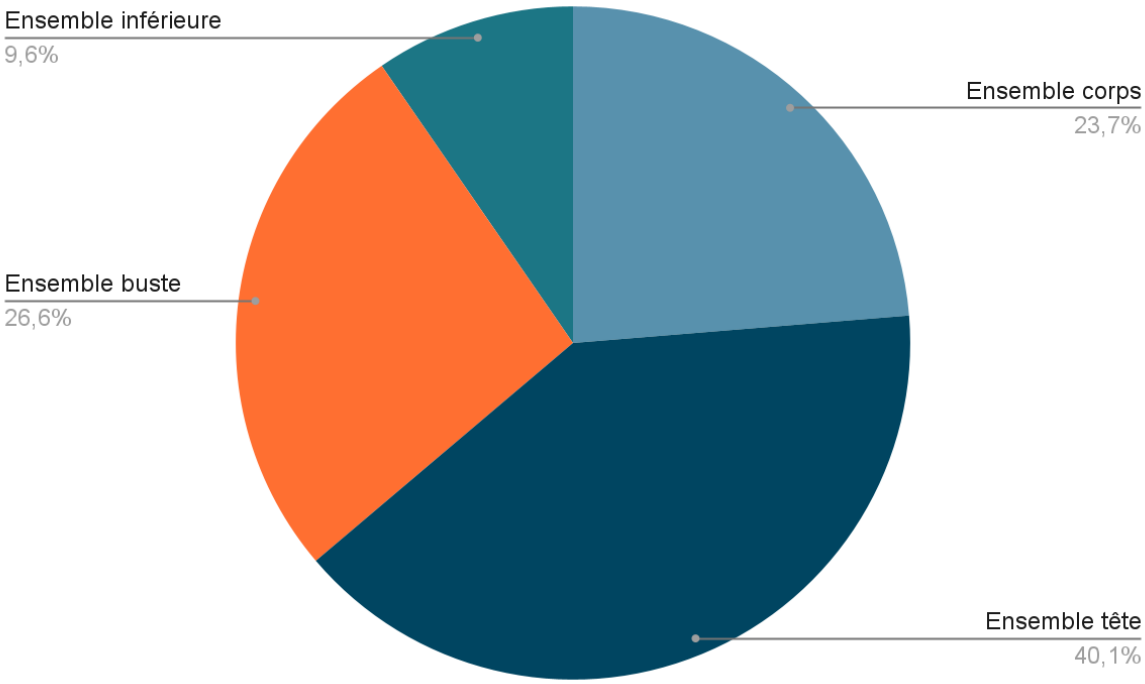
Sans pour autant se pencher sur les motivations précises des personnages-bourreaux, on voit que, dans le roman de Miano, les violences exercées sur les individus ont pour seul but la volonté d'imposer la souffrance et de détruire les corps non dociles ou non conformes à travers

---

[582] L'interprétation que Ié en fait devant le chef Eyoum a des similitudes avec la scène du meurtre du jeune Eyia : « Or, tu es mieux placé que moi pour savoir qu'une noce est synonyme de mort. En plus, comme les enfants ne prennent pas femmes, et puisque les épouses ne sont jamais plus âgées que leur homme, je ne vois qu'une seule et unique explication : les étrangers vont venir, et ils vont le sacrifier » (*ibid.*, p. 62-63).
[583] *Ibid.*, p. 85.

la psychose de la guerre civile. Il en est de même du corps sacrifié d'Eyia au prétexte de la réincarnation – la réincorporation – des valeurs ancestrales détruites par l'incorporation de la culture occidentale. Si, pour Miano, représenter la violence de ces périodes antérieures s'inscrit dans une perspective de libération, de compréhension de soi-même, et de l'acceptation de la responsabilité individuelle et collective[584], on note aussi la manifestation d'une certaine barbarie chez certains Subsahariens se focalisant sur le massacre du semblable au point d'en faire un corps-objet. Car, les occurrences de la corporalisation contenues dans le texte traitent du corps comme la « représentation incarnée et vécue[585] ». Le graphique et les chiffres ci-dessous représentent la répartition des occurrences du lexique corporel en fonction des zones du corps violenté.

4.7.1. Graphique : Les occurrences corporelles les plus utilisées dans *L'Intérieur de la nuit*



[584] Léonora Miano, *Habiter la frontière, op. cit.*, p. 6.
[585] Paul Ardenne, *Corpopoétique #1. Regarder la victime*, Bruxelles, Éditions de La Muette, 2011, p. 7.

Proportion du corpus (781 occurrences) en % par zone du corps	**Éléments corporels les plus fréquents et nombre d'apparition dans le roman**
Ensemble du corps	Corps = 99 Sang = 54 Chair / Viande = 23
Ensemble de la tête	Tête = 87 Visage / Figure = 172 Boche = 54
Ensemble du buste	Poitrine = 71 Ventre = 31 Bras = 106
Ensemble inférieur	Jambe (s) = 47 Genou (x) = 6 Pied (s) = 22

Le graphique ci-dessus comptabilise les différentes parties qui constituent la structure anatomique et indistinctement sociologique d'un être humain ou d'un animal. En regardant de près la lexicalisation et les chiffres qui composent le graphique, on observe que l'ensemble du corps a une fréquence moins importante que celui de la tête et du buste. Ce déséquilibre peut se justifier par deux raisons principales. La première s'appuie sur l'absence d'une véritable représentation descriptive liée à l'expression de la violence physique sur les corps violentés. On peut par exemple se référer au corps du chef Eyoum ou encore au cadavre du jeune Eyia pourtant démembré par les miliciens. Dans les deux cas, Miano parle de la situation de ces deux corps de façon concise sans s'attarder sur les éléments corporels. Elle choisit d'interroger la réalité sociale en faisant intervenir un éventail de formes et la présence des bourreaux face aux victimes, plutôt que de les décrire en mettant l'accent sur les parties des corps. Cette écriture nous éloigne par exemple de la représentation des corps violentés de Sony Labou Tansi dont la récurrence des références aux éléments anatomiques dans *La Vie et demie* est plus orienté sur le descriptif[586]. Chez l'écrivain congolais, le corps de Martial est représenté et décrit de façon

[586] Ceci rejoint ce que Pierre Bourdieu dit à propos du « pouvoir structurant des mots, leur capacité de prescrire sous apparence de décrire ou de dénoncer sous apparence d'énoncer » les représentations du monde

minutieuse. Les éléments extérieurs et intérieurs du corps qui se fait découper et refuse de mourir sont mis en valeur en même temps que l'écrivain évoque les gestes sanguinaires du Guide Providentiel et son couteau de table :

> La loque-père ne répondit pas, le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture éclair, les tripes pendant, saignées à blanc, toute la vie de la loque-père était venue se loger dans les yeux, jetant le visage dans une telle crue d'électricité que les paupières semblaient soumises à une silencieuse incandescence, la loque-père respirait comme l'homme qui vient de finir l'acte d'amour, le Guide Providentiel enfonça le couteau de table dans l'un puis dans l'autre œil, il en sortit une gelée noirâtre qui coula sur les joues et dont les deux larmes se rejoignirent dans la plaie de la gorge, la loque-père continuait à respirer comme l'homme qui vient de finir l'acte[587].

Quant à la seconde raison, il s'agit d'un constat général lié à la production de Léonora Miano. Dans ses romans, elle accorde peu de place à la description et au détails corporels, et ce, malgré les contextes de brutalité et de confrontation qui alimentent les rôles et positionnements des personnages, alors que raconter les contextes de violence, tel que l'indique Ayané, consiste à « mettre des mots sur des choses » pour ne les oublier[588].

Pour ce roman de 229 pages divisé en deux parties, le terme « corps » que l'on considère comme lexème global de l'ensemble apparaît 99 fois, soit un taux de 23,68% par rapport à l'ensemble des occurrences. Dans le récit, ce lexème met en évidence l'entièreté matérielle des individus des deux genres représentés dans divers états et différentes positions en fonction des scènes. Les expressions de type « traîner son vieux corps[589] », « son corps s'engourdissait[590] », « le corps s'affaissa[591] », « la tête du corps[592] », etc., évoquent la présentation du corps de l'individu. Dans d'autres formulations le lexème désigne une autre réalité immatérielle, c'est-à-dire l'ensemble des individus régis par les mêmes valeurs. Dans le récit, l'organisation du rituel sacrificiel par les miliciens et le repas de la chair humaine visent à restaurer les valeurs ancestrales et « rétablir chacun des villageois dans sa fonction de membre d'un corps

---

social (Pierre Bourdieu, « Décrire et prescrire. Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique », *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001 [1980], p. 187-198, p. 188).

[587] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 12-13.

[588] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit, op. cit.,* p. 128-129.

[589] *Ibid*., p. 22.

[590] *Ibid*., p. 32.

[591] *Ibid*., p. 85.

[592] *Ibid*., p. 117.

indivisible[593] ». Dans le même ensemble, d'autres lexèmes intérieurs et extérieurs désignent des parties spécifiques du corps. Parmi ceux-ci, le sang et la chair sont convoqués à plusieurs reprises dans le récit. Ils mettent surtout en évidence la cruauté et barbarie infligées aux villageois : « le sang s'échappa à gros bouillons[594] », le sang avait séché sur la paume de leurs mains et sur leurs vêtements de coton élimé[595] », « il perdait beaucoup de sang[596] », etc. Au-delà de cet aspect, le sang est aussi mis en relation avec la chair pour mettre en avant leur sacralité, en tant que substances et matière essentielles, dans le domaine des rituels. Symbole de la masse corporelle animale, la « chair » apparaît 23 fois et englobe aussi le lexème « viande » dont l'association avec l'ossuaire est liée à la destruction du corps humain qui sert également de nourriture : « cette chair était destinée au clan. Il n'était pas nécessaire d'en prélever plus. Quelques bouchées suffiraient pour sceller le retour aux valeurs ancestrales[597] » et « l'enfant dont la chair sera partagée vous fait le plus beau cadeau du monde : celui de vous lier par son sang. Quel amour plus fort que celui qui peut offrir son sang[598] ? »

Le graphique est marqué par une forte présence des éléments liés à l'ensemble du lexème tête. Dans cet ensemble, la partie du visage domine toutes les autres et comptabilise 172 apparitions dans le récit. Cette partie renferme des éléments extérieurs tels que les oreilles, le nez, les joues, le front, les sourcils et les yeux qui sont le lexème le plus employé de toutes les occurrences corporelles du roman, avec 85 apparitions, soit un taux de 10,88 %. C'est un organe important qui est mis en avant dans la compréhension des cas de violence, de leurs manifestations et de leur impact sur l'anatomie des personnages. C'est grâce à ses yeux qu'Ayané assiste à toute la scène de la prise d'otage des villageois et identifie Isilo, le chef de milicien avec qui elle a fréquenté à l'université. Bien que n'ayant pas entendu la conversation entre les miliciens et les villageois lors de la mise à mort de membres du clan et durant le sacrifice rituel, Ayané a tout vu, comme elle a « vu mourir Eyoum, Idum et Ison[599] ». C'est pourquoi elle se rend chez Inoni, la femme qui a tué son mari, pour que cette dernière mette « des paroles sur les images muettes qu'Ayané avait vues[600]. » Mais les yeux n'incarnent pas seulement cette fonction organique : ils sont aussi des vecteurs de connaissance et de jugement. C'est bien pour cela que, dans son étude sur *Le symbolisme du corps humain*, Annick de

[593] *Ibid*.
[594] *Ibid*., p. 85.
[595] *Ibid*., p. 129.
[596] *Ibid*., p. 135.
[597] *Ibid*., p. 117.
[598] *Ibid*., p. 120.
[599] *Ibid*., p. 136.
[600] *Ibid*., p. 188.

Souzenelle dit des yeux qu'ils « sont des portes de connaissances » attachées à l'imagination et à l'esprit critique[601]. Dans le roman, cette perception se traduit entre autres par les phrases de type : « Ayané plongea ses yeux dans ceux de l'ancienne, sans pouvoir y déchiffrer rien d'autre qu'une sorte de lassitude[602]. » Les yeux sont aussi utilisés pour exprimer des émotions ou des sentiments de haine qui peuvent être extériorisés par des actes, comme dans la phrase suivante : « ce fut Ekwé qui releva la tête le premier, qui lui brûla le visage de ses yeux pleins de foudre, qui bondit hors de la fosse et la rejoignit en une enjambée et demie, afin de lui tenir un langage clair. Il souleva sa pelle. [Ayané] l'évita de justesse[603]. »

Dans une partie du graphique, on observe une grande inégalité entre les éléments qui constituent l'ensemble du buste et ceux de l'ensemble inférieur du corps. La même inégalité est perceptible entre les mains et les pieds, deux parties essentielles dans la corporéité de l'individu. L'inégalité entre ces deux éléments s'explique par le caractère instrumental des mains à travers les gestes sociaux des paysans, dont les travaux et le mode de vie exigent le recours permanent aux mains. À Eku, les hommes bâtissent les cases, défrichent les champs et abattent des arbres avec leurs mains. Lorsque les femmes vont à la source puiser de l'eau, les mains servent à prendre de l'eau dans le puits. C'est encore cette partie de leur corps qu'elles utilisent pour tenir les calebasses en équilibre sur leur tête. Dans le récit, les pieds ne sont représentés que pour justifier la mobilité des corps. Le graphique révèle aussi la faible importance accordée aux éléments intérieurs de la corporéité. La combinaison de l'ensemble de ces éléments corporels du récit permet de saisir le rôle, les rituels et les techniques du corps[604] subsaharien représenté par Léonora Miano. Les différentes représentations montrent que le corps est une donnée socioculturelle qui rattache l'individu à l'ensemble de la société et qu'il « n'est pas isolable de l'homme ou du monde[605] ». Ce rapport peut aussi s'établir entre l'écrivain et son œuvre, notamment à travers l'inscription des corps violentés dans le récit à travers les dimensions sensorielles de sa propre corporéité.

---

[601] Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, coll. Espaces libres, 2000 [1991], p. 383-384.
[602] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit, op. cit.,* p. 137.
[603] Ibid., p. 139
[604] Marcel Mauss, *Les techniques du corps suivi de L'Expression obligatoire des sentiments, et de Effets physiques chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité. Préface de David Le Breton*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2021 [1934], p. 42.
[605] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité, op. cit.,* p. 62.

4.8. Le corps de l'écrivain face aux corps suppliciés

Reclus, affamé, battu, torturé, fusillé, démembré voire profané, tels sont les états des différents corps violentés que l'on découvre dans diverses productions francophones subsahariennes évoquant les contextes de chaos et d'entropie, de guerres et de révolutions dont certains critiques, à l'instar de Bernard Mouralis, tentent de comprendre les enjeux[606]. Les romans du corpus contiennent nombre de corps suppliciés, dont les plus frappants sont le journaliste Dazo du *Cri du crime*, qui est emprisonné et torturé dans une cellule insalubre à Moughi, les jeunes filles incarcérées, violées et assassinées par Mao et ses agents ainsi que le cul-de-jatte aux jambes brisées dans *La Chorale des mouches*, enfin l'homme aux couches Pampers dans *Verre Cassé*. Dans tous ces cas, il s'agit d'actes de barbarie perpétrés par des représentants de l'État[607]. À travers leurs représentations fictionnelles, ces méthodes consistant à administrer la souffrance et à donner la mort d'une manière aussi ordinaire que systématisée connotent une routinisation de la destruction corporelle qui met en évidence, par contraste, une barbarie à laquelle personne ne saurait s'habituer. Chez les personnages que nous venons de citer, l'enchaînement de multiples et complexes actes de violence illustrent une tranquille détermination à démolir et à éliminer des corps. À travers les représentations contemporaines des corps violentés en postcolonie, les romans suggèrent une autre perception de la destruction corporelle. Celle-ci convient avec l'observation que fait Achille Mbembe, qui considère que « l'acte de tuer ne se fait pas uniquement par le fusil, le canon, le revolver ou le coutelas. Peu importe l'arme ; celui à qui est donnée la mort et qui, ce faisant, s'effondre, non sans pousser un cri étranglé[608]. »

C'est cette dernière idée que l'on retrouve au cœur même de la fictionalisation des suppliciés chez Léonora Miano. Celle-ci se distingue à travers au moins deux éléments : le cadre social et la représentation des corps. À propos du cadre social, *L'Intérieur de la nuit* évoque essentiellement Sombé, la capitale du Mbaosu, et Eku, le village où se déroulent les actes de cruauté. Si, pour d'autres auteurs, la ville est le lieu où les individus meurent dans les guerres civiles ou sont torturés dans les prisons, chez Miano, elle n'est guère que le réservoir de phénomènes tels que les inégalités, la prostitution (enfantine) et bien d'autres transgressions qui témoignent du délabrement, voire de l'échec de l'organisation de la société. On le remarque

---

[606] Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie*, 148 (janvier-septembre 2002) [dossier « Penser la violence »], p. 12-18.
[607] Ces actes s'inscrivent dans ce qu'Achille Mbembe désigne dans *Brutalisme* par « l'enchaînement de l'ensauvagement » (Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020, p. 40).
[608] *Ibid*.

à travers l'évocation des conditions de certains personnages tels que la prostituée et tenante de bar Dubé Diamant ainsi que Wengisané, qui vivent dans les bidonvilles, ainsi que les « coyotes », ces étudiantes qui trimballent « les cadavres de leurs chimères », prostituant leurs corps afin de se nourrir et aider leurs parents[609]. Ainsi, Miano représente la ville africaine comme le lieu vers lequel courent désespérément les paysans pris au piège par la tragédie sociale : le chômage, la précarité et l'absence de confort. On le voit aussi avec certains hommes du clan Eku qui quittent leurs foyers pour se rendre à Sombé en quête de meilleures conditions, mais s'y engouffrent dans certains endroits des quartiers populaires qui sentent « la bière, le rot à l'ail et l'urine » et y sombrent dans l'ivresse[610].

Cette misère sociale est source d'agressions et de folie, comme chez Epupa, à la fin de *L'Intérieur de la nuit*, marchant nue et dont le ventre légèrement enflé témoigne d'une grossesse malgré son état mental[611]. Mais dans la plupart des récits de Miano, les violences n'ont pas lieu en milieu urbain : ils ont pour cadre principal l'espace villageois où la tribu vit entre deux mondes : celui des « traditions » ancestrales et celui de la « modernité » postcoloniale. Les malheurs qui sévissent dans les villages de la forêt tropicale de Miano, sont apportés par des individus venant de l'extérieur, c'est-à-dire de la ville. Les milices armées jusqu'aux dents face à des habitants sans défense arrivent à Eku depuis des centres de commandement urbains.

Ainsi, dans les années 1990 de tentatives de démocratisation, l'histoire des violences dans la région prend une tournure à partir de laquelle le corps des victimes est pris en otage par des sujets urbains aux pouvoirs et aux intentions en partie obscurs, c'est-à-dire en partie inspirés par une loi inconnue ou incompréhensible, comme l'indique Michel Foucault[612]. Mais les « corps suppliciés » sont aussi soumis à l'expérience de la souffrance létale ou non sans que le châtiment ne soit encadré par la loi. C'est ce que figurent les menées sauvages des miliciens, surtout une fois qu'Isilo réunit les habitants du clan pour les diviser en groupes. Devant leurs meurtriers, les habitants du clan sont désespérés comme devant l'anomie la plus totale ;

---

[609] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p, 44.

[610] *Ibid.*, p. 45. Il s'agit, comme l'évoquait Fanon en son temps, d'une image de la ville s'apparentant au cimetière des rêves des plus démunis : « Le rêve de tout citoyen est de gagner la capitale, d'avoir sa part de fromage. Les localités sont désertées, les masses rurales non encadrées, non éduquées et non soutenues se détournent d'une terre mal travaillée et se dirigent vers les bourgs périphériques, enflant démesurément le lumpenprolétariat » (Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 134-135).

[611] *Ibid.*, p. 208.

[612] « Qu'est-ce qu'un supplice ? "Peine corporelle, douloureuse, plus ou moins atroce […]. C'est un phénomène inexplicable que l'étendue de l'imagination des hommes en fait de barbarie et de cruauté". Inexplicable, peut-être, mais certainement pas irrégulière ni sauvage. Le supplice est une technique et il ne doit pas être assimilé à l'extrémité d'une rage sans loi » (Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 37).

symétriquement, le chef de la bande s'oppose à toute négociation et manifeste une colère des plus brutale qui, face au chef Eyoum dont il a envie de « bourrer les côtes [à] coups de rangers[613], se transforme en envie de meurtre.

La terreur qu'Isilo et ses hommes exercent sur les corps de leurs otages – « ils obéissaient en tremblant, et il plantait son regard dans le leur, alors qu'il leur pétrissait les chairs d'un geste vigoureux[614] » – relève des mécanismes de la torture à visée criminelle. À travers les frémissements de leurs corps que le violenteur pétrit, les personnages manifestent une certaine faiblesse suscitée par la puissance d'une terreur qui, en partie, est sans foi ni loi. Selon la position d'Ayané, qui assiste à cette scène de prise d'otage depuis sa cachette sur l'arbre, il ne s'agit pas seulement d'évoquer la peur qui saisit son corps au moment où Eyoum et l'enfant sont décapités, mais aussi la prise de conscience que la mort menace l'ensemble des membres du corps social. Comme nous l'évoquerons dans le dernier chapitre de notre travail, l'une des particularités de l'écriture de Miano réside dans la mise en avant de corps féminins à travers tous les rôles, notamment le personnage d'Inoni qui tue son propre mari devant tous les membres du clan[615]. De plus, contrairement aux romans post-indépendances qui avaient pour figure principale le dictateur, la terreur représentée dans les écritures des « enfants de la postcolonie[616] » est incarnée par des jeunes à l'instar d'Isilo censés lutter contre la dictature, mais s'en prennent aux paysans. Ainsi, en vue de parvenir à ses fins, le tortionnaire Isilo recourt à un ensemble de moyens indissociablement physiques et mentaux, qui « visent à chosifier l'être humain qui les subit dans l'intention de provoquer un état de déréliction, par cruauté, et/ou afin d'intimider ou d'obtenir des renseignements ou une action[617] ». Avant de partir, Isilo exige que soit accompli un sacrifice rituel pour unifier leurs deux clans de leurs ancêtres Ewo et Eku[618], à travers la mise à mort d'un enfant, le jeune Eyia, que les miliciens décident de faire souffrir avant de tuer :

---

[613] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 83.
[614] *Ibid.*, p. 82.
[615] *Ibid.*, p. 131-133.
[616] Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *art. cit.*
[617] Murielle Montagut, *L'être et la torture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 21.
[618] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 90-94.

> Eyia était resté là-bas. Il tenta de se lever. Un des hommes qui se tenaient derrière eux lui agrippa le bras et le lui tordit dans le dos. Il fut ramené à terre d'où il tenta à nouveau de se lever. L'homme lui encercla la gorge d'une main si forte qu'il sut qu'on pourrait le faire souffrir de maintes façons, sans pourtant le tuer[619].

Les techniques utilisées visent à maintenir le jeune supplicié le plus longtemps possible en vie avant de le tuer. En désignant ce processus par « la mort-supplice », Michel Foucault y voit « un art de retenir la vie dans la souffrance, en la subdivisant en "mille morts" et en obtenant, avant que cesse l'existence », l'agonie la plus exquise[620]. Eyia finit par céder son corps à ses bourreaux :

> Esa voulut lui couvrir la bouche de sa main pour l'empêcher de crier, pendant qu'il lui perforerait la poitrine. Isango s'approcha et lui fit signe d'ôter la main, et de prélever en premier lieu les organes génitaux de l'enfant. D'une main mal assurée, les yeux baignés de larmes, il s'exécuta. […] Ibanga sortit un bocal d'on ne savait où. Il y introduisit les parties génitales d'Eyia, tandis qu'Isango commandait à Ekwé de prendre la place d'Esa, et d'ouvrir le ventre du petit. […] On avait recueilli le cœur du garçonnet et certains de ses viscères[621].

Cette mise en pièces du corps d'Eyia renseigne aussi que la violence qui s'abat sur le corps supplicié obéit à un rituel sacrificiel et non à un rituel de la liturgie punitive, comme on le constate chez les condamnés torturés et exposés au pilori ou brûlés sur le bûcher par la justice pour servir de leçon aux autres membres de la société. Il s'agit donc, comme le montre la suite du récit, notamment la cuisson et la manducation de la viande du supplicié, d'un sacrifice cérémonial exécuté publiquement afin de ressusciter les pratiques cannibales qui avaient cours dans certaines traditions africaines. Dans le cas d'une révolution politique visant à moderniser les structures de commandement censées préserver la vie humaine et améliorer les conditions sociales, ce passage traduit une logique de destruction qui jette le sujet africain dans « un hors-monde[622] » où il entretient le poids de l'arbitraire et de sa propre crucifixion. Par « hors-monde » nous entendons le préjugé originel qui maintient l'Afrique subsaharienne dans un imaginaire barbare où la mobilité de la violence entretient le désordre et le tragique.

---

[619] *Ibid*., p. 113-117.
[620] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 43.
[621] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 115-117.
[622] Achille Mbembe, *De la postcolonie*, *op. cit.*, p. 218.

Face aux actes de barbarie et aux corps mis en péril, la position corporelle d'Ayané lorsque les miliciens attaquent Eku et prennent les habitants en otage révèle plusieurs informations. Premièrement, elle est présentée comme un corps sensible réagissant de manière souffrante au supplice d'autres corps dont elle assiste à la mise à mort. Car le fait qu'elle se trouve sur l'arbre ne lui épargne pas de vivre corporellement ce qui se passe en dessous. C'est du moins ce qu'exprime le passage suivant :

> De là où elle se trouvait, Ayané sentit son sang se glacer. Elle avait rampé jusqu'au jardin de sa mère, derrière la maison de ses parents, en se demandant où s'enfuir. Au bout d'un moment, elle se retrouverait fatalement à découvert. En attendant ce hurlement à la fois guttural et perçant, elle sut qu'elle ne pourrait aller plus loin. Son corps entier était pris de spasmes, et le souffle avait fui ses poumons. Une sueur froide lui glissait sur le front et entre les omoplates […] Lorsqu'elle se retrouvait sur les branches du manguier, à l'abri du feuillage touffu, elle voyait tout ce qui se déroulait, mais c'était un peu comme regarder un film muet, sans les sous-titres [623].

Cette description met en exergue le corps d'Ayané au moment où les miliciens décapitent et dépècent le corps du jeune Eyia ayant lancé un hurlement de désespoir avant de mourir. La première partie de cette citation évoque la peur qu'a Ayané face à la mort. Les expressions telles que « son sang se glaça » et « se demandant où s'enfuir » expriment les réactions instinctives de survie à travers le comportement corporel d'un individu en danger. Cela est renforcé par « les spasmes », l'absence de souffle dans « ses poumons », la « sueur froide » qui lui « glissait sur le front et entre les omoplates ». Ces éléments suggèrent que, en faisant face à la mort d'autres individus, le corps-témoin d'Ayané est un corps expressif ou encore un corps parlant. Face à l'expérience de la violence historique, il participe à l'expérience du témoignage à travers ces différentes réactions.

Deuxièmement, en tant que témoin oculaire (« Ayané voyait parfaitement tous les protagonistes[624] »), Ayané décide de se rapprocher des corps survivants parmi les membres du clan pour qu'ils lui racontent ce qu'elle n'a pas entendu, afin de « mettre les mots[625] » sur ce qu'elle avait vu depuis les branches de l'arbre. Ainsi c'est sous la dictée d'Inoni qu'Ayané incorpore l'ensemble du récit lié à la catastrophe qui s'est produite à Eku. Avant leur échange,

---

[623] Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, *op. cit.*, p. 115-116.
[624] *Ibid*., p. 124.
[625] *Ibid*., p. 128.

Ayané parcourt la scène de la catastrophe, là où les miliciens ont regroupé les villageois, tué quelques-uns et abandonné les corps.

> La place se vidait. Nul ne se penchait sur le corps d'Esa, pas même pour savoir s'il respirait encore. C'était bel et bien un autre monde. Ayané s'approcha d'Esa, et entendit de très faibles gémissements. Il perdait beaucoup de sang. Sa survie tiendrait du miracle. Sa main droite traînait dans la poussière, comme les cadavres d'Eyoum, d'Idun et d'Ison, une jeune fille du village. Il y avait aussi ce corps d'enfant. Fendu en son mitan, décapité, amputé d'une partie de ses membres[626].

Ce rapprochement entre le corps d'Ayané et les corps suppliciés est important en ce sens que la présence du corps de la jeune fille se présente comme un support permettant de faire découvrir les positions ou l'état des autres corps oubliés par le récit. Car en dehors d'Eyoum et du jeune Eyia, le narrateur ne dit pas, avant cette scène, comment les autres villageois ont été tués et par qui. Le fait qu'Ayané se penche sur le corps d'Esa montre qu'elle est aussi un corps social interagissant. Par ailleurs, ce rapport entre le corps-témoin d'Ayané et la nécessité d'incorporer l'histoire à travers la connaissance de ce qui s'est passé apparaît comme une démarche scripturale du corps de l'écrivaine Léonora Miano elle-même. C'est du moins ce qui se dégage de la lecture du premier chapitre intitulé « Mélancolie créatrices. Écritures subsahariennes de la catastrophe » où l'autrice se demande « si la littérature peut garder vivante le souvenir des cultures lointaines ou minoritaires, faire revivre la mémoire des « mondes oubliés » et, d'autre part, comment en mêlant enjeux politiques et approches poétiques, donner à lire la richesse des mondes en voie de disparition[627] ».

En effet, la réponse qu'elle formule à la suite de cette double interrogation s'appuie sur les fictions de plusieurs autres écrivains subsahariens pour démontrer que chaque écrivain dans sa création entretient quelque relation avec une figure capable d'assurer le lien entre le passé catastrophique (celui de la mort), et le présent qui permet au corps-témoin de donner la parole à ce passé douloureux. Bien que fictif, ce personnage serait, selon Léonora Miano, la voix de l'écrivain, « la voix que l'on entend crier en soi », en plus d'être excorporée par la mise en forme scripturale au moyen de sa sensorialité. Venant à sa propre création, l'écrivaine affirme :

---

[626] *Ibid.*, p. 135.
[627] *Id.*, *L'impératif transgressif*, *op. cit.*, p. 9-10.

Il y aura, ensuite, l'acceptation d'une existence à vivre, le devoir de vivre, de faire quelque chose des suites de la catastrophe. Ces éléments seront présents, y compris dans un type de texte non mentionné ici, où l'auteur tente de recréer l'univers ancestral. J'apporte cette précision aux lecteurs de mon roman *La saison de l'ombre*. C'est délibérément que je n'évoque pas mon propre travail, trouvant cela inapproprié. Toutefois, il est à prendre en compte comme une écriture de la catastrophe, de la vie après la mort. Le monde dans lequel évoluent les personnages est leur présent, cela a été souligné. Pour ceux qui l'abordent aujourd'hui, surtout s'ils sont Subsahariens, il n'est pas non plus disparu. […] Les vivants du présent sont des figures-palimpsestes, auxquelles l'obligation est faite de retourner en elles-mêmes pour décrypter la complexité qui les constitue. Le besoin de se confronter au visage des ancêtres, de retrouver leurs individualités, n'est pas une célébration du passé, mais un mouvement vers soi-même[628].

[628] *Ibid*., 34.

CHAPITRE 5

ALAIN MABANCKOU, UN CORPS MONDIALISE

5.1. La trajectoire corporelle d'Alain Mabanckou

Depuis 2001[629], de nombreuses études ont été consacrées à la production de l'écrivain congolais Alain Mabanckou et à son parcours (rarement considéré en termes de « trajectoire »). Malgré la fréquence de ces études à caractère scientifique (articles, livres, mémoires et thèses)[630], on note toujours l'absence d'une monographie ou d'un ouvrage biographique portant sur Mabanckou. La plupart des informations qui permettent de retracer son évolution sont issues de son site officiel[631] ainsi que de deux de ses ouvrages, *Écrivain et oiseau migrateur* et *Le Monde est mon langage*[632] qui évoquent les souvenirs, les rencontres, les lectures, les préférences esthétiques et bien d'autres sujets liés à sa socialisation primaire et secondaire. Ces données aident à cerner un double enjeu lié à la trajectoire antérieure et postérieure à son éclosion littéraire – antérieure, afin de cerner les conditions d'engendrement d'une production dont les débuts ont manifesté les marques d'une certaine rupture esthétique par rapport aux productions de ses devanciers ; postérieure, afin de représenter Alain Mabanckou comme un auteur consacré qui se distingue par la mise en scène sociolittéraire de son corps. Pour cela, il faut repartir à Pointe-Noire, là où il est né et où il a grandi, pour comprendre sa socialisation littéraire et sa « vocation » d'écrivain.

Alain Michel Mabanckou naît en 1966 à Bouenza au sud du Congo-Brazzaville. Roger Kimangou, son père, est réceptionniste à l'hôtel français Victory Palace, et sa mère, Pauline Kengué, est commerçante. Enfant unique, il grandit à Pointe-Noire, la capitale économique du pays, où il est inscrit à l'école primaire Charles-Miningou. Élève studieux, il entre au collège à l'âge de onze ans. Encouragé par son père, le jeune Alain Michel est abonné au Centre Culturel Français de Pointe-Noire, où il se passionne pour la bande dessinée : « Je me suis passionné pour Tex Willer, un *Texas ranger* dont les aventures s'étendent du western à la science-fiction

[629] Séwanou Dabla, « Alain Mabanckou, sous le signe du binaire », *Notre Librairie*, 146 (octobre-décembre 2001), p. 46-49.
[630] Servilien Ukize, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou : le mythe du créateur*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraire, 2015.
[631] http://www.alainmabanckou.com/.
[632] Alain Mabanckou, *Écrivain et oiseau migrateur*, Bruxelles, André Versaille éditeur, coll. Chemin faisant, 2011 ; *id*, *Le Monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016.

en passant par le fantastique[633]. » Sa fascination pour les œuvres dessinées le conduit à nourrir le projet de devenir un auteur du genre[634].

En 1977 survient l'assassinat par coup d'État du président congolais Marien-Ngouabi dont Mabanckou a gardé un souvenir vivant : « Tous les enfants ont porté un brassard noir en signe de deuil. Nous avons appris la phrase officielle : le camarade président est mort, les armes à la main, lâchement assassiné par les ennemis de la nation, l'impérialisme et ses valets locaux[635]. » À Brazzaville, au lycée Karl Marx, il passe du temps sur les bords de l'Océan atlantique quand il n'est pas en classe. Il y multiplie les heures de promenade sur la plage et se met à lire les classiques de la poésie française, comme il le faisait déjà à Pointe-Noire lorsqu'il était au collège :

> J'étais encore au collège quand j'avais acheté pour la première fois un livre devant le cinéma Rex de Pointe-Noire. C'était une révélation pour moi car je lisais ce livre sans savoir qu'il s'agissait de Charles Baudelaire et ses *Fleurs du Mal*. Je me laissais aller par la magie de cette poésie qui m'émerveillait, m'emportait très loin. C'est en tombant un jour sur le poème « L'Albatros », paru dans les anthologies de Lagarde et Michard, que j'ai su que le recueil que je possédais était de Baudelaire. En effet mon livre n'avait ni couverture ni pages d'introduction ! Quelques mois plus tard, j'avais acheté *Les Racines congolaises* et *Les Normes du Temps* de Tati Loutard. Encore une émotion[636]…

C'est donc par la poésie qu'Alain Mabanckou découvre la littérature. Il voue une véritable passion pour ce genre littéraire et lit notamment, outre Baudelaire et son compatriote Jean-Baptiste Tati Loutard, Rimbaud et Lamartine. Il tombe sous le charme de ce dernier. Les

---

[633] Valérie Thorin, « Alain Mabanckou. Vocation d'écrivain », *Jeune Afrique*, 2379-2380 (août 2006), p. 132-136, p. 132.

[634] Ce rêve se réalisera en partie avec la publication de deux livres de jeunesse (Alain Mabanckou, *Ma Sœur-Étoile*, illustré par Judith Guyfier, Paris, Seuil, coll. Seuil jeunesse, 2010 ; *id.*, *Le Coq solitaire*, illustré par Yuna Troel, Paris, Seuil, coll. Seuil jeunesse, 2019).

[635] Valérie Thorin, « Alain Mabanckou. Vocation d'écrivain », *art. cit.*, p. 132. L'écrivain revient largement sur les grands bouleversements politiques et militaires nés de ce drame dans son roman *Les Cigognes sont immortelles* (Paris, Seuil, 2018), où l'accent est mis sur les différentes crises sociales et ethniques qui ont secoué le Congo.

[636] Alain Mabanckou, « Rencontre : Alain Mabanckou nous parle de lui. Propos recueillis par Richard Songo et Mère Évé de Paris », *Congopage*, 15 août 2005, https://www.congopage.com/Rencontre-Alain-Mabanckou-nous.

poèmes « Le lac » et « L'isolement » tirés du recueil *Méditations poétiques*[637] le poussent à prendre des notes et à imiter le poète français.

Enfant unique, Mabanckou passe son adolescence à se culpabiliser de l'absence de nouvelles maternités de sa mère, les enfants étant souvent pointés du doigt au Congo comme dans d'autres régions d'Afrique centrale, lorsque leurs parents ne conçoivent pas d'autres enfants[638]. Pour se réconforter, le jeune Alain Michel sort tous les soirs de la maison de ses parents au toit de tôle troué pour mieux admirer le ciel. Dans cette contemplation qui deviendra une habitude, il s'attache à la présence d'« un corps astral » auquel il attribue la corporéité de sa sœur aînée morte deux ans avant sa naissance :

> J'avais dix ans en ce temps-là. Pendant la saison sèche, je quittais en douce mon lit, j'ouvrais la porte de notre maison et je sortais dans la cour. […] j'attendais parfois une demi-heure. Soudain, il y avait une étoile, une toute petite étoile qui brillait plus que les autres. J'observais avec attention. Je la voyais alors se déplacer, s'isoler, me sourire, avant de disparaître un moment entre deux nuages et de réapparaître. […] Je lui avais donné un petit nom, un joli petit nom : Ma Sœur-Étoile[639]…

Comme le révèlent la plupart de ses fictions, Alain Mabanckou a profondément incorporé son enfance passée au Congo. Il utilise généralement son deuxième prénom, Michel, pour raconter et dévoiler son intimité dans des ouvrages autobiographiques qui produisent un écho de ces moments qu'il dit chérir : « L'enfance et la jeunesse vécues au Congo sont une mine d'or. Alors, chaque fois, je n'hésite pas à revisiter mes souvenirs. Il m'arrive aussi d'aller au Congo en toute discrétion et de vivre dans un quartier très reculé[640]… » Pour tenter de combler sa solitude juvénile, Mabanckou se ruait sur les livres. Ses lectures comptent tous les ouvrages de la bibliothèque du lycée, en commençant par A comme Alphonse de Lamartine jusqu'à Z, comme Zola[641]. Cette bibliothèque intime apparaît dans plusieurs de ses productions, dont le roman *Verre Cassé*, où chaque chapitre est animé par des références intertextuelles à travers lesquelles il fait cohabiter des auteurs français avec des écrivains africains et américains.

En 1980, âgé de quatorze ans, Alain Mabanckou devient membre du cercle des « apprentis écrivains » du Plateau des Quinze-Ans, l'un des quartiers de Brazzaville qui a la

---

[637] Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques. Premières méditations. Nouvelles méditations avec une introduction pas Jean des Cognets*, Paris, Classiques Garnier, 1956 [1820].
[638] Valérie Thorin, « Alain Mabanckou. Vocation écrivain », *art. cit.*
[639] Alain Mabanckou, *Ma Sœur-Étoile, op. cit.*, p. 4.
[640] *Id.*, « Rencontre : Alain Mabanckou nous parle de lui », *art. cit.*
[641] *Ibid.*

réputation d'être celui des intellectuels à cause de sa proximité avec les résidences estudiantines de l'université Marien-Ngouabi. Ce cercle est essentiellement composé de jeunes lycéens et universitaires passionnés de littérature. Nombreux parmi eux écrivent de la poésie en imitant les classiques français qu'ils lisent à la bibliothèque. La même année, Alain Michel Mabanckou réussit à rencontrer Sony Labou Tansi au quartier Makélékélé où vivait cet auteur. Comme tous les jeunes de son âge, Mabanckou admire Sony Labou Tansi et, rêvant de devenir écrivain, tient à recevoir des conseils de celui que tout le monde célèbre.

À lire Mabanckou, les échanges de cette rencontre ont marqué le destin du poète en herbe de deux façons[642]. Premièrement, Sony lui aurait donné en main propre le manuscrit de son roman *La Vie et demie* que tous les jeunes écrivains congolais photocopiaient afin d'imiter ou de s'approprier le génie sonyen. Deuxièmement, le jeune Mabanckou aurait bénéficié ce jour-là de plusieurs conseils de son compatriote, qui l'aurait appelé « cher confrère », par humilité, pour ne pas créer une distance entre le « maître » et « l'élève », alors que Mabanckou n'avait jusqu'alors rien publié. Avant de se quitter, Sony insista pour que son jeune compatriote lise son manuscrit afin d'apprécier les différentes étapes de rédaction et sa rigueur d'écriture. « Jette un œil, tu verras comment j'ai travaillé et retravaillé *La Vie et demie* ! Tu me le rendras quand tu reviendras me voir, mais prends ton temps. […] Reviens n'importe quand, cette maison est la tienne, cher confrère[643]… »

Après l'obtention de son brevet d'études, le jeune Mabanckou est inscrit au lycée Karl Marx où il obtient son baccalauréat en littérature et philosophie en 1986. La même année, il entre à l'université Marien-Ngouabi et y entame des études de droit. Mabanckou ne retournera jamais à Makélékélé, mais au contraire gardera et emportera le manuscrit de son aîné en allant en France poursuivre ses études. Les deux compatriotes s'y rencontrent à nouveau en 1992, à Paris, lorsque Sony arrive en France pour la promotion de ses livres, soit plus de dix ans après leur première rencontre et un peu plus de deux ans avant la mort de Sony au Congo :

---

[642] Alain Mabanckou, *Le Monde est mon langage, op. cit.*, p. 99-111.
[643] *Ibid.*, p. 108.

> J'avais gardé le manuscrit avec moi […], le relisant chaque fois que l'inspiration me faisait défaut ou que je doutais de mes propres poèmes. Ayant obtenu une bourse d'études, je partis pour la France avec le cahier. […] C'était un soir. Après les informations télévisées, on annonça les rendez-vous du lendemain. J'appris alors que Sony était un des invités de Jean-Marie Cavada dans « La Marche du siècle ». Je cherchais le manuscrit de *La vie et demie*, le retrouvai. Je dormis avec la résolution d'aller le rendre à l'écrivain [644].

Ces lignes attestent une forte détermination d Mabanckou à recevoir et à intérioriser les conseils et recommandations d'un agent littéraire reconnu, en l'occurrence consacré. L'épisode semble avoir été décisif dans la littérarisation primaire du futur écrivain, soit dans son processus d'appropriation de l'écriture au gré de sa socialisation avant ses débuts dans le champ littéraire francophone[645].

Après l'obtention de sa licence en 1989, Alain Mabanckou se voit confier une bourse qui lui permet d'aller poursuivre ses études en France. Pour la première fois, il doit se séparer de sa famille, notamment de sa mère et de son cousin avec qui il partageait sa chambre d'étudiant à Brazzaville[646]. Lorsqu'il arrive en France, c'est d'abord à Amiens qu'il décide de s'installer avant d'emménager à Nantes où il s'inscrit à l'université. La licence obtenue à Brazzaville ne bénéficie pas d'une équivalence en France, ce qui le contraint de la reprendre afin de passer en maîtrise. Mabanckou ne se montrera pas rancunier. Ainsi, il adressera à son fils Boris, né de son mariage avec une Guadeloupéenne en 1992, une lettre ouverte publiée dans le recueil de textes *Le Sanglot de l'homme noir*[647] : dans cette correspondance introspective qui prête son titre à l'ensemble du recueil, il lui parle entre autres de la situation du corps noir en Europe, notamment en France, et de l'habitude qu'auraient les Africains à « expliquer les malheurs du continent noir – tous les malheurs – à travers le prisme de la rencontre avec l'Europe[648] ».

---

[644] *Ibid.*, p. 109.
[645] Paul Dirkx, « Éditorial », *Sociologie de l'Art*, 19, (2012) [dossier « Le corps de l'écrivain. I : Le corps en amont »], Paris, L'Harmattan, 2012, p. 7-13, p. 10. « [T]oute trajectoire sociale doit être comprise comme une manière singulière de parcourir l'espace social, où s'expriment les dispositions de l'habitus ; chaque déplacement vers une nouvelle position » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, coll. Essais, 1998 [1992], p. 426).
[646] Alain Mabanckou, *Le Monde est mon langage*, *op. cit.*, p. 109.
[647] *Id.*, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.
[648] *Ibid.*, p. 11.

5.2. Littérarisation secondaire et consécration parisienne

En 1993, Mabanckou déménage à Paris où il s'inscrit à l'université Paris XII-Créteil pour terminer son Diplôme d'Études Approfondies en droit des affaires. Après deux années, il abandonne une thèse de doctorat portant sur « Les dates de valeur en droit bancaire français » et il devient conseiller au service contentieux dans une filiale du groupe La Lyonnaise des Eaux devenu par la suite Groupe Suez. En 1996, il prend la nationalité française au profit de son fils né quelques années plus tôt : « Je devais m'enraciner et lui préparer un avenir[649]. » Mais cette raison n'est pas la seule, car le passeport européen facilite les voyages à travers le monde et offre aux auteurs francophones originaires d'Afrique une certaine légitimité en dehors de la France, y compris sur le continent africain. La nationalité française permet aux auteurs naturalisés d'y jouir d'un prestige plus grand encore lorsqu'ils y sont invités, par exemple lors de manifestations culturelles[650].

Car en effet, en 1993, le jeune écrivain brazza-congolais est entré en littérature en publiant *Au jour le jour*[651], un petit recueil de poésie dont il se charge lui-même de la promotion et des ventes auprès de ses amis et des libraires, alors qu'il est encore étudiant. À cette occasion, il fait l'heureuse rencontre du poète d'origine camerounaise Paul Dakeyo, qui est également directeur des éditions parisiennes Silex-Nouvelles du Sud. Mabanckou lui présente le manuscrit de *L'Usure des lendemains*, un recueil qui sera publié en 1995[652]. Cinq ans plus tard, l'ouvrage remporte le Prix Jean-Christophe de la Société des poètes français. Ces premiers contacts lui permettent de faire des rencontres, y compris marquantes, comme celle avec Ahmadou Kourouma : « J'ai rencontré pour la première fois Ahmadou Kourouma au début des années quatre-vingt-dix. À l'époque je venais de publier mon deuxième recueil de poèmes, *L'Usure des lendemains*. Kourouma était de passage à Paris pour un salon du livre.[653] » Ensuite,

---

[649] Valérie Thiron, « Alain Mabanckou. Vocation écrivain », *art. cit.*, p. 135.

[650] Une illustration parmi tant d'autres est l'accueil médiatique réservé à Mabanckou lors de son voyage au Congo en 2012. Cet accueil concerne aussi la presse française, par exemple l'hebdomadaire *L'Observateur* : « Pour la première fois depuis vingt-trois ans, en juin 2012, l'auteur de *Black Bazar* a remis les pieds dans la ville congolaise de son enfance. À l'Institut français, dans la rue, au restaurant Chez Gaspard, on l'a fêté comme un fils prodigue – et prodige. Le gamin qui rechignait devant son manioc était devenu l'écrivain qui passe à la télé, l'"Américain" qui vit près de Hollywood, le cousin que les Blancs logent gratuitement » (Grégoire Leménager, « Alain Mabanckou, retour au Congo natal », *L'Observateur*, 15 août 2010, https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20130110.OBS5069/alain-mabanckou-retour-au-congo-natal.html).

[651] Alain Mabanckou, *Au jour le jour*, Lyon, La Maison rhodanienne de poésie, 1993.

[652] *Id.*, *L'Usure des lendemains*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1995.

[653] *Id.*, *Écrivain et oiseau migrateur*, *op. cit.*, p. 75-76.

Mabanckou contacte Gérard Da Sylva qui dirige en ce temps la collection « Poètes des cinq continents » aux éditions L'Harmattan, en lui adressant le manuscrit de *La Légende de l'errance*[654]. Ce recueil est préfacé par le critique universitaire Pius Ngandu Nkashama, originaire de la République démocratique du Congo. Deux autres recueils de poèmes suivront chez le même éditeur.

Cependant, malgré la diffusion chez plusieurs libraires, la promotion des ouvrages de Mabanckou se fait péniblement, tel que le rappelle l'auteur :

> Il me fallait faire des lectures ou aller dans les salons du livre pour espérer en vendre cinq ou six. À cette époque, je n'étais pas sûr de moi. Je pensais que seule la nostalgie de mon Congo perdu me faisait écrire. Je sentais pourtant que quelque chose me portait, me poussait à continuer[655].

Ces ouvrages se distinguent par leur liberté poétique et une tonalité différente de ses premières créations romantiques sur la plage congolaise. Le témoignage de l'amour de la mère, la nostalgie de l'enfance et du pays natal, le sentiment d'exil, le devoir de mémoire ou encore la situation politique décadente de l'Afrique post-coloniale, sont quelques-uns des thèmes que l'on retrouve tour à tour dans *La Légende de l'errance*, *Les Arbres aussi versent des larmes*[656] ainsi que *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour*[657]. Malgré ces publications, Mabanckou peine à se faire une place et un nom dans les milieux littéraires légitimes. C'est à ce moment qu'il songe à ce que lui avait dit Sony Labou Tansi lors de leur rencontre à Makélékélé sur la nécessité de produire du roman au lieu de la poésie, qui n'attirait que peu de lecteurs :

---

[654] *Id.*, *La Légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. Poètes des cinq continents, 1995.
[655] Valérie Thiron, « Alain Mabanckou. Vocation écrivain », *art. cit.*, p. 135.
[656] Alain Mabanckou, *Les Arbres versent des larmes*, Paris, L'Harmattan, coll. Poètes des cinq continents, 1997.
[657] *Id.*, *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour*, Paris, L'Harmattan, coll. Poètes des cinq continents, 1999.

> J'ai toujours dit aux jeunes qui viennent ici que j'ai aussi écrit des poèmes au départ… Hélas, les éditeurs les ont refusés, alors que j'avais des préfaces des poètes les plus connus du continent et qui publient dans des grandes maisons d'édition ! […] Mais cela ne veut pas dire que tu ne serais pas plus chanceux que moi ! Il faut toujours essayer, on ne sait jamais. […] Aujourd'hui on a plus de chance d'éditer un roman qu'un recueil de poèmes. Je suis persuadé que certains éditeurs retournent les manuscrits des poètes sans même les parcourir[658].

Ce propos de son compatriote semble avoir eu de l'effet chez Alain Mabanckou. Car dès 1998, Mabanckou décide de se tourner vers le genre romanesque. Le déclic lui vient surtout de Jean Loup Pivin, le directeur français de la *Revue noire*, qui lui avait demandé de rédiger une nouvelle pour un numéro spécial consacré à « Paris Noir[659] ». Après une certaine hésitation, Mabanckou cède à la demande. Puis la nouvelle se transforme en un roman intitulé *Bleu-Blanc-Rouge*[660]. Malgré le refus de plusieurs éditeurs, le manuscrit retient l'attention de la directrice des éditions Présence africaine, Christiane Diop, qui le publie en juillet 1998. En 1999, Mabanckou reçoit le Grand Prix de l'Afrique noire pour ce premier roman et se révèle de la plus belle manière au monde des lettres dites francophones. L'ouvrage cadre avec la logique en jeu dans le sous-champ des littératures francophones du Sud. L'omniprésence de particularités identitaires africaines dans le roman est relevée par certains spécialistes[661], au même titre que l'intérêt porté à la condition sociale du sujet migrant noir à travers le personnage de Massala Massala. Décrit et représenté comme un personnage tenace et résilient, Massala Massala rêve de réussir en France comme la plupart des jeunes Congolais de sa génération, convaincu que sa consécration se trouve à Paris.

La trajectoire de ce personnage présente plusieurs similitudes physiques et intellectuelles avec Mabanckou lui-même. De plus, depuis son arrivée en France, tout porte à croire que Mabanckou tient à réussir, à être consacré en tant qu'écrivain, malgré les difficultés sociales et éditoriales liées à la pratique de la poésie, ainsi que l'en avait prévenu son compatriote Sony Labou Tansi. Massala Massala est un sujet originaire du Congo-Brazzaville

---

[658] *Id.*, *Écrivain et oiseau migrateur*, *op. cit.*, p. 84.

[659] *Id.*, « Un monde à part / A world apart », *Revue noire*, 20 (mars 1996), p. 70-71. Mabanckou a repris le contenu de cette nouvelle dans son roman *Bleu-Blanc-Rouge* paru deux ans après la publication en revue. La *Revue Noire* a été créée en mai 1991 à Paris par Pivin, Simon Njami, Pascal Martin Saint Leon et Bruno Tilliette avec pour but de faire exister l'Afrique dans le monde. Faute d'argent, le périodique cessera de paraître en novembre 2000, après trente-quatre numéros.

[660] Alain Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence africaine, 1998.

[661] Jean-Michel Devésa, « L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou. D'un continent fantôme l'autre », *Afrique contemporaine*, 241, 1 (2012), p. 93-110.

qui s'appuie sur le parcours de son compatriote Charles Moki, qui est parti vivre en France et dont les anecdotes qu'il raconte durant ses séjours de vacances au pays natal complexent les jeunes qui rêvent à leur tour d'aller vivre et de réussir dans l'Hexagone. Teint noir et élancé, Massala Massala a un accoutrement extravagant dont le style vestimentaire (chaussures, pantalons en lin casual de style pantalon éléphant, chapeau, lunettes, etc.) le rapproche de l'allure du romancier. Celui-ci, à l'instar de son protagoniste, tient aussi à son rêve français : devenir écrivain et être consacré à Paris, la capitale littéraire qui a légitimé et bâti la notoriété de ses compatriotes Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Maxime N'Débéka, Tchicaya U Tam'si et Henri Lopes, pour ne citer que ceux-là. Un autre point de similarité : Mabanckou a abandonné ses études pour réaliser son rêve littéraire, tout comme son personnage qui quitte les bancs de l'université pour immigrer en France en espérant faire carrière dans la mode.

Mais, contrairement à la désillusion de son personnage, Mabanckou a réussi son pari. La publication et l'accueil réservé à son premier roman attirent désormais l'attention sur lui en même temps qu'ils lui promettent un bel avenir. Papa Samba Diop n'avait d'ailleurs pas manqué de souligner la persévérance de l'écrivain et la qualité littéraire de son livre :

> Alain Mabanckou n'est pas un écrivain de l'échec, même si par ailleurs son univers romanesque fourmille de petites gens ou d'êtres picaresques englués dans des difficultés sociales ou économiques sans nom. Les héros africains de ses romans (*Bleu-Blanc-Rouge* en 1998, *Et Dieu seul sait comment je dors* en 2001), souvent en quête de repères et de modèles, tentent toujours de se tirer du marasme qui rend leur quotidien si invivable[662].

Ces particularités notées par Papa Samba Diop traversent l'ensemble de la production romanesque d'Alain Mabanckou et renvoient à la coexistence de plusieurs univers sociaux dans lesquels l'écrivain a lui-même été socialisé, comme nous le verrons plus loin. Dès lors, depuis la parution de ce premier roman, Alain Mabanckou a enchaîné le rythme de publication avec une moyenne d'au moins un livre par an, tous genres confondus.

En 2001, Alain Mabanckou est invité pour une année de résidence d'écriture à l'université du Michigan où il écrira son roman *African psycho*[663]. Cette première expérience américaine lui vaudra par la suite un poste de professeur de littératures francophones à l'Université du Michigan à Ann Arbor. Revenu en France, il démissionne du Groupe Suez.

---

[662] Papa Samba Diop, « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », *Notre Librairie*, 166 (juillet-septembre, 2007), p.12-17, p. 16.
[663] Alain Mabanckou, *African psycho*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003.

Divorcé, il emménage seul aux États-Unis où il enseigne les nouveaux auteurs africains ainsi que des Black American comme James Baldwin[664], Claude McKay, Richard Wright et le Harlem Movement. Les succès de librairie générés par les précédents ouvrages lui ont très vite permis d'intégrer des festivals, tel Étonnants voyageurs où il s'est fait remarquer à partir de 2002[665] et dont il est devenu l'un des habitués. Si le prix obtenu avec son ouvrage poétique *L'Usure des lendemains* en 1995 était « une surprise », Mabanckou considère que le succès de ses premiers romans, notamment celui d'African psycho, a accéléré la vulgarisation de sa production ainsi que sa reconnaissance littéraire :

> Cela a été une surprise pour moi. Je suis donc resté aux éditions Présence africaine. Par la suite, quand j'ai été publié aux éditions du Serpent à plumes, j'ai commencé à recueillir quelques petits articles à gauche et à droite. Mais ça restait toujours dans les limites d'un lectorat africaniste. C'est avec *African psycho* que le succès a commencé à prendre de l'ampleur.[…] L'accueil de la critique m'a ouvert des portes. J'ai pu connaître Salman Rushdie, Don DeLillo, Nadine Gordimer… Cela a également permis de faire traduire plus tard *Verre Cassé* et *Mémoire de porc-épic*[666].

Le succès que connaît Mabanckou est aussi en partie lié au fait qu'il a décidé d'aller s'installer aux États-Unis, là où ses livres bénéficient désormais de traductions en anglais. Mais c'est la publication des romans *Verre Cassé* et *Mémoire de porc-épic*[667] qui ont participé de manière significative à sa consécration dans le champ littéraire francophone. Les deux ouvrages ont été primés à plusieurs reprises et ont été plébiscités à diverses occasions dans divers médias[668]. Depuis sa parution, *Verre Cassé* est l'un des romans les plus lus et commentés de l'écrivain. Les deux font de Mabanckou l'un des auteurs africains les plus primés de sa génération. Depuis ces deux succès, Mabanckou a publié une vingtaine d'ouvrages de genres différents. Son roman autobiographique *Demain j'aurai vingt ans*[669] lui a ouvert les portes des

---

[664] *Id.*, *Lettre à Jimmy*, Paris, Seuil, coll. Points, 2009.
[665] Michel Le Bris (dir.), *Étonnants voyageurs. Nouvelles voix d'Afrique : anthologie*, Paris, Hoëbeke, 2002, p. 15.
[666] Alain Mabanckou, « Entretien avec Alain Mabanckou. Rencontre sur fond de musique africaine, entre deux bières, pour respecter l'esprit de son dernier livre *Black Bazar*… Propos recueillis par Philippe Delaroche et Baptiste Liger », *L'Express*, 1er février 2009, https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html.
[667] *Id.*, *Mémoire de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006 ; *id.*, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005.
[668] Lors de sa parution en 2005, *Verre Cassé* a obtenu les prix suivants : le Prix Ouest-France / Étonnants voyageurs, le Prix des Cinq Continents et le Prix RFO. Pour *Mémoire de porc-épic*, il s'agit notamment du Prix Renaudot, du Prix de la rentrée littéraire, du Prix Aliénor-d'Aquitaine et du Prix Artistes du monde du ministère français des Affaires étrangères.
[669] *Id.*, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2010.

éditions Gallimard et a obtenu le prix Georges Brassens en 2010. Ses livres se classent désormais parmi les meilleures ventes en France et dans l'ensemble de l'espace francophone. En 2015, il est finaliste du Man Booker International Prize et du prestigieux prix italien Premio Strega Europeo, après avoir obtenu en 2012 le Grand prix de littérature Henri-Gal de l'Académie française et, en 2013, le Prix littéraire Prince Pierre de Monaco pour l'ensemble de son œuvre.

Comme écrivain de stature internationale et en tant qu'enseignant de littérature francophone à l'Université de Californie-Los Angeles (UCLA), Mabanckou est constamment entre deux avions. Il demeure très présent en France et en Afrique où il est constamment invité lors de manifestations culturelles. Ce qui a achevé de consacrer son parcours français, francophone et mondial est son entrée au Collège de France en 2015. La même année, il est élu professeur invité et occupe la chair annuelle de Création artistique, pour laquelle il prononce sa leçon inaugurale en mars 2016 :

> Je tenais à ce que [la leçon inaugurale] reflétât ma personnalité – le *je* était donc nécessaire –, et je la considérais comme le prolongement de ma carte d'identité. […] Je me répétais sans relâche que je me garderais d'être un écrivain englué dans une sorte d'africanisme grégaire et qui arriverait au Collège avec une arme de destruction massive et une liste des atrocités que l'Occident avait perpétrées dans mon continent. Au contraire, je serais aussi reconnaissant à l'égard des imaginaires venus d'autres lieux et qui m'avaient permis de m'ouvrir au monde, ce monde que je considère comme un langage, tout en ne perdant pas de vue le recours à la critique objective[670]…

Mabanckou est ainsi devenu le premier écrivain à occuper la chaire de Création artistique depuis sa création en 2004. Sa leçon inaugurale fut suivie notamment par un grand nombre de personnes d'origine africaine qui, pour l'écrivain[671], étaient présentes à la fois pour célébrer la réussite de « leur frère noir » et pour saluer la reconnaissance que le Collège de France témoignait envers les lettres africaines : « Pour eux, c'est l'Afrique qui entrait au Collège de France par la grande porte[672]. » À ce parcours se sont ajoutées entre temps d'autres responsabilités littéraires, dont celle-ci : depuis 2021, Alain Mabanckou dirige la collection

[670] *Id.*, *Huit leçons sur l'Afrique*, Paris, Grasset, coll. Essais, 2020, p. 13-14.
[671] *Id.*, *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 7-13, p. 9.
[672] *Ibid.*, p. 15.

Points Poésie aux éditions du Seuil, ce qui constitue une sorte de revanche sur l'indifférence relative de la critique parisienne envers ses écrits poétiques du début.

À ce stade de notre analyse, on peut faire observer que le capital symbolique dont bénéficie l'écrivain dans le champ est proportionnel à son investissement dans la construction de sa trajectoire littéraire et de son œuvre, qu'il arrive en outre à mettre en valeur avec efficacité. Dans le champ littéraire francophone, il s'agit d'autant plus d'une « trajectoire ascendante[673] » que Mabanckou est non seulement issu des classes populaires artisanales, mais d'une littérature subsaharienne dont la légitimité reste faible. N'ayant aucun héritage et ne correspondant à aucune catégorie (aristocratie, bourgeoisie, etc.) du champ du pouvoir national et international, il a dû se construire tout seul au gré de ses diverses socialisations. Les éléments qui composent sa littérarisation montrent que sa trajectoire sociale est un parcours singulier qui concrétise les dispositions d'un habitus singulier. De la condition du jeune élève issu d'une famille modeste de Pointe-Noire aux universités américaines, en passant par les grands salons parisiens jusqu'au Collège de France, Alain Mabanckou a « une trajectoire constructive[674] » marquée par la valorisation de sa production littéraire. Car, depuis au moins les numéros 135 de 1998 et 146 de 2001 de la revue *Notre Librairie* qui le présentent comme un acteur important parmi les figures de la nouvelle génération d'écrivains africains[675], Alain Mabanckou n'a pas cessé d'engranger et d'accroître du capital spécifique de reconnaissance[676].

5.3. Le corps de l'écrivain comme nœud fictionnel

Depuis au moins *Bleu-Blanc-Rouge* jusqu'au *Commerce des allongés*[677], l'écriture de Mabanckou ne cesse de mettre en avant des réalités qui impliquent et inscrivent dans ses fictions les logiques de sa propre corporéité. Il peut par exemple s'agir de références aux différents

---

[673] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 426.
[674] *Ibid.*, p. 425.
[675] Lire, dans le numéro 135, Papa Samba Diop, « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », *art. cit.* ; Abdourahamane Waberi, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, 135 (1998), p. 8-15 ; Jean Jacques Sewanou Dabla, « Alain Mabanckou, sous le signe du binaire », *Notre Librairie*, 146 (2001), p. 44-46.
[676] Par « reconnaissance », nous entendons un processus de mise en valeur ou, si l'on veut, « une identification valorisante de l'agent par d'autres agents habilités (légitimés) », (Paul Dirkx, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeu de reconnaissance », *art. cit.*, p. 2. Dans le cas de Mabanckou, cela correspond par exemple à son élection au Collège de France ou encore à ses responsabilités aux éditions du Seuil.
[677] Alain Mabanckou, *Le Commerce des allongés*, Paris, Seuil, 2022.

espaces des villes de Brazzaville et de Pointe-Noire, à des arrondissements parisiens ou à tout autre environnement dans lequel l'écrivain a lui-même évolué, mais aussi de ses lectures, de la culture de la Sape[678], des noms de ses parents ou d'autres proches, de souvenirs familiaux et d'autres indices liés à son corps socialisé. L'écrivain est d'abord « un corps inscrit dans un corps social[679] ». Les récits qu'il génère dévoilent sans cesse des expériences individuelles ou collectives dont les facettes sociales et historiques problématisent ses interactions avec le milieu dans lequel il évolue. On le remarque par exemple dans les récits autobiographiques *Demain j'aurai vingt ans*, *Lumières de Pointe-Noire* ou encore *Les Cigognes sont immortelles*, où le « je » du personnage-narrateur Michel qui scrute la société et l'histoire congolaise en même temps qu'il évoque le quotidien familial fait bien écho au « je » assumé de l'écrivain, dont Michel est le second prénom.

Cette démarche qui ne prive en rien les textes de leurs dimensions fictives et idiosyncratiques atteste néanmoins l'inscription explicite du corps de l'auteur dans ses récits. En d'autres termes, il importe à Mabanckou de construire, tantôt sur le mode autobiographique, tantôt sur le mode fictionnel et toujours sur le mode autographique des personnages qui incarnent des sujets sociaux agissants[680]. Ainsi, l'inscription de ses géniteurs Pauline Kengué et Roger Kimangou en tant que personnages dans ses romans obéit à cette disposition. On y observe, d'une part, l'implication du corps socialisé de l'écrivain dans la création littéraire et, d'autre part, sa mise en scène à travers la mise en texte du social et de ses corps individuels et collectifs.

Penchons-nous plus précisément sur le roman de Mabanckou qui fait partie de notre corpus : *Verre cassé*. Ce livre est divisé en deux parties couvrant un total de 201 pages. Dans ce roman, Mabanckou nous présente un personnage éponyme, le narrateur du récit, qui est un écrivain dont le corps joue un rôle aussi important que passé souvent inaperçu. Tout le roman a pour cadre diégétique Le Crédit a voyagé, un bar congolais situé à Pointe-Noire dans lequel grouillent et se retrouvent les « éclopés », des marginaux de la société qui sont autant de corps violentés qui viennent à tour de rôle raconter leurs déboires à Verre Cassé. Celui-ci les transcrit

---

[678] La SAPE ou Société des Ambianceurs et Personnes Élégantes est une culture à la fois vestimentaire et culturelle incarnée par les corps Congolais. Voir, Alain Mabanckou, Hector Mediavilla et Stephano Bianci, *S.A.P.E*, Paris, Éditions Intervalles, 2013.

[679] Paul Dirkx, « Éditorial », *Sociologie de l'Art*, 19, (2012) [dossier « Le corps de l'écrivain. I : Le corps en amont »], op. cit., p. 11.

[680] Dans la mesure où toute écriture, peut-être surtout littéraire, est une écriture (*graphein*) de soi (*autos*), dans la mesure où elle constitue la trace complexe d'un corps d'écrivain situé dans un système littéraire. Lire Paul Dirkx, *Le corps de l'écrivain. Écritures et antinomie dans les littératures de langue française (1940-2000)* (livre à paraître chez Peter Lang en 2024).

dans un cahier destiné à préserver l'histoire du bar. En dehors des brèves du bar, l'écrivain évoque également l'histoire du pays marquée par la dictature, la décadence culturelle, les injustices sociales ainsi que les violences militaires et policières.

Nous formulons l'hypothèse selon laquelle, à travers le personnage de Verre Cassé, le romancier se représente en tant que citoyen issu d'un environnement qu'il a connu, dont il a gardé la mémoire et auquel il continue de s'identifier, et aussi, de manière réflexive, en tant qu'écrivain écrivant, comme Verre Cassé, cette mémoire, c'est-à-dire cet héritage incorporé[681]. Alain Mabanckou semble ainsi céder son rôle d'écrivain au personnage de Verre Cassé qui peint le quotidien des ivrognes congolais autour d'un bar, en plus de représenter certaines réalités sociales et historiques auxquelles ces derniers sont confrontés. En outre, Verre Cassé dévoile à son tour que la narration relève d'un projet que lui a confié son meilleur ami l'Escargot entêté, le tenancier, dans le but d'immortaliser l'histoire du bar Le Crédit a voyagé dans un cahier qu'il lui a offert à cet effet. Pour l'écrivain Verre Cassé, immortaliser cette histoire consiste aussi à parler des gens vivant au ban de la société, dont les aventures sociales se résument à l'expérience de la violence sous toutes ses formes. Il s'agit entre autres du « type aux couches Pampers », un sujet cocufié qui a été injustement emprisonné, torturé et violé, et de l'Imprimeur, qui avait réussi sa vie en France mais dont la femme française avait forniqué avec son propre fils avant de le battre, de le jeter hors de la maison et de le faire rapatrier au Congo. Tout en évoquant ses propres expériences, l'écrivain y parle aussi des conditions physiques des prostituées du quartier Trois-Cents, de Mama Mfoa, la commerçante qui vend la viande au pain aux ivrognes du bar dans un endroit poussiéreux, d'un faux marabout et enfin de sa propre déchéance sociale.

À travers ces divers profils, le roman met en lumière, d'une part, les conditions corporelles des marginaux dans un environnement où certains tentent de vivre en supportant le poids de leurs drames quotidiens, et, d'autre part, la difficulté corporelle d'écrire ces conditions corporelles. On se retrouve ainsi avec deux écrivains : Alain Mabanckou, qui est l'auteur de l'ouvrage dont le nom figure sur la couverture, et Verre Cassé, qui est l'auteur du cahier-livre rédigé autour du bar. Mais l'écrivain Verre Cassé apparaît d'autant plus comme le prolongement fictionnel d'Alain Mabanckou que les deux ont en commun d'effacer leurs corps devant ceux de leurs personnages. De même que le romancier cède sa place à Verre Cassé, de

[681] Voir Benicien Bouchedi Nzouanga, « Le corps social de l'écrivain dans la fiction africaine. Le cas de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou », Urbain Ndoukou-Ndoukou et Nicolas Piedade (dir.), *Le corps matrice de sens. Penser et interpréter la corporalité en art et en sciences humaines*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Espaces Humains, 2022, p. 165-177.

même celui-ci est en retrait par rapport à ses personnages. Mabanckou ira jusqu'à la fascination pour les personnages secondaires et leurs vies « cabossées » qui peuplent le roman :

> Je pense que la vraie vie n'est pas celle des personnages principaux. J'aime les existences cabossées. J'ai plus de choses à dire sur quelqu'un qui est à la marge. Je sais que, derrière la marginalité, se cache la joie de vivre. C'est ce que je cherche en eux : l'étincelle de joie[682].

Au-delà de ce qui ressort du texte lui-même en tant que matériau écrit, l'implication de la corporéité de l'écrivain dans la construction du roman est en partie explicitée dans *Le Monde est mon langage*[683]. Dans cet essai publié plus de onze ans après la parution du roman, Mabanckou justifie la transposition des « objets réels » en « signifiants scripturaux » à partir de ses propres sens corporels, ce qui peut conduire à penser que, malgré son statut de fiction, ce roman est le résultat d'un processus d'« intériorisation d'un ensemble de réalités vérifiables[684] ». En effet, dans le chapitre intitulé « Douala », l'écrivain révèle comment un voyage effectué au Cameroun en 2003 a influencé la rédaction du roman[685]. Après son installation dans sa chambre d'hôtel, Mabanckou avait décidé d'aller prendre un verre au bar Le Cabaret en compagnie de la journaliste camerounaise Suzanne Kala-Lobè. Dans l'établissement, il fera plusieurs découvertes, dont celle de l'inscription « Le Crédit a voyagé » derrière le comptoir qu'il enregistra :

> Une fois dans ma chambre d'hôtel, je songeai plus que jamais à cette formule. « Le Crédit a voyagé » devint le nom du bar de mon *Verre Cassé,* et ce bar sera central dans tout le roman. Cela ne m'étonnait pas du tout car j'ai écrit la plupart de mes romans dans trois ou quatre continents, et je dois l'existence de mes personnages à l'incertitude et à la variété de leurs lieux de naissance[686].

---

[682] Alain Mabanckou, « Entretien avec Alain Mabanckou. Rencontre sur fond de musique africaine, entre deux bières, pour respecter l'esprit de son dernier livre *Black Bazar*… Propos recueillis par Philippe Delaroche et Baptiste Liger », *art. cit*.

[683] *Id., Le Monde est mon langage, op. cit.*

[684] Peter Berger et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité, présenté par Danilo Martucelli et François de Singly,* Paris, Armand Colin, 2014 [2012], p. 13.

[685] En 2003, Alain Mabanckou faisait partie d'une douzaine d'acteurs (écrivains, photographes, journalistes et illustrateurs) dont Jean Rolin, Erik Orsenna, Ken Bugul, J.-M. G. Le Clézio et Abdourahman Waberi, tous réunis autour du projet « Portes d'Afrique » organisé par le quotidien parisien *Le Figaro* et l'entreprise CFAO Technologies. Le but de ce projet qui dura huit mois était de parcourir l'Afrique en reliant en bateau douze grands ports en vue d'écrire douze nouvelles sur le visage d'un continent que l'actualité médiatique internationale réduisait à la famine, à la guerre, à la maladie, etc. Une série de textes fut publiée à cet effet la même année chez Gallimard sous le titre *Nouvelles d'Afrique. À la rencontre de l'Afrique par ses grands ports*.

[686] *Id., Le monde est mon langage, op, cit.,* p. 178-179.

Ce propos révèle la manifestation de la sensorialité de l'écrivain comme vecteur scriptural. Il indique entre autres que le roman n'aurait pas eu pour cadre Le Crédit a voyagé si l'auteur n'avait pas rempli les deux conditions corporelles suivantes : d'une part, effectuer le voyage pour Douala, suivi du déplacement pour Le Cabaret et, d'autre part, utiliser sa vue en tant que « sens corporel » pour remarquer et incorporer la pancarte derrière le comptoir. Au-delà du mouvement somatique exprimé par l'usage des pieds, nous pouvons dire de la vue qu'elle a servi d'« opérateur scriptural » situé entre l'observation et l'engendrement du roman[687].

À propos de la représentation du corps de l'écrivain Verre Cassé, Mabanckou révèle sa préexistence à partir de la discussion qu'il eut à Paris quelques années plus tard avec la même Suzanne Kala-Lobè. Celle-ci lui formulait un reproche rhétorique sur l'absence d'hommage au vieil artiste qui jouait du piano au Cabaret, le soir où ils y étaient :

> – Tu avais l'occasion de lui faire jouer du piano avec des vraies notes dans ton roman, hélas, je constate que ce n'est pas du tout le cas… […] Remarque, tu lui as quand même rendu hommage, je suis la seule au monde, avec toi, à le savoir : ton personnage principal que tu as nommé Verre Cassé, c'est ce pianiste-là[688] !

En décidant de transformer le corps du pianiste en corps d'écrivain, Mabanckou intègre la valeur sociale du corps de l'artiste à l'ouvrage. Qu'il s'agisse du pianiste quotidiennement entouré de spectateurs durant ses prestations au Cabaret ou de l'écrivain discutant avec les clients du bar Le Crédit a voyagé tout en transcrivant leurs mésaventures dans son cahier, les corps des deux personnages sont représentés dans des environnements où ils interagissent en les incorporant avec les réalités de leurs expériences. On retrouve la même démarche pour le personnage de Mama Mfoa alias « la Cantatrice chauve », qui joue le rôle de restauratrice face au bar Le Crédit a voyagé, de l'autre côté de l'avenue de l'Indépendance. Ce personnage et son rôle ne lui ont pas été soufflés au Cameroun, mais au Bénin, où Mabanckou s'était rendu pour la suite de l'opération « Portes d'Afrique » :

---

[687] Paul Dirkx (dir.), *Les cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, Nancy, PUN – Presses Universitaires de Lorraine, coll. Épistémologie du corps, 2017.
[688] Alain Mabanckou, *Le Monde est mon langage*, *op. cit.*, p. 181.

> Pendant les quatre jours de cette halte [l'écrivain béninois Florent Couao-Zotti] et moi mangions dans un restaurant « en plein air » tenu par une dame de corpulence massive appelée « Maman Benin », toujours assise devant une marmite gigantesque, une grosse cuillère à la main gauche et qui portera dans Verre Cassé le nom de « Madame Mfoa » alias « la Cantatrice chauve »[689].

Dans le roman, le personnage de la restauratrice serait donc une sorte d'avatar utilisé pour rendre hommage à une femme béninoise avec qui l'écrivain a sympathisé à Cotonou après son départ de Douala. Verre Cassé et cette dernière, pour ne citer qu'eux, sont ainsi inspirés des rencontres et des interactions de l'auteur avec des personnes réelles issues de pays différents – « inspirés », c'est-à-dire que, en les inscrivant dans son œuvre, l'écrivain procède à une transposition de cadres sociogéographiques et d'identités de personnages dans un objet littéraire ayant ses logiques propres, participant d'un champ littéraire précis. On constate que le célèbre quartier camerounais New Bell dans lequel est situé le bar le Cabaret devient, pour ainsi dire, le quartier congolais Trois-Cents et que le bar à son tour change de nom. L'inscription « Le Crédit a voyagé » derrière le comptoir du Cabaret, indiquant l'impossibilité de consommer à crédit, donne son nom à un bar similaire au Congo. Pour ce qui est des personnages, le pianiste camerounais qui jouait au Cabaret depuis la création du bar « devient » l'écrivain congolais Verre Cassé chargé d'immortaliser l'histoire du bar dont il a assisté à la création. Quant à la restauratrice béninoise, Mabanckou a préféré garder son rôle et son nom, tout en changeant sa nationalité.

Cette attention portée à la corporéité du « personnage réaliste » dans le roman d'Alain Mabanckou permet de dévoiler une étroite relation concernant l'expérience sociale du vécu de l'écrivain marqué par ses socialisations ainsi que le désir d'en faire des sujets de fiction. l'inscription du « personnage-personne[690] ». Car non seulement le récit tourne autour des sujets ordinaires, mais il permet aussi de saisir leurs trajectoires sociales et leurs appartenances clairement identifiées. On connaît chaque fois leur nom, leur situation et leur histoire personnelle. Dès lors, la prise en compte de leur corporalité dans le texte dévoile une perspective sur leur référentialité qui va au-delà de leur figuration et exige qu'on les considère comme plus que de simples « êtres sémantiques[691] ». C'est ce que suppose aussi Isaac Bazié lorsqu'il

---

[689] *Ibid.*, p. 179-180.
[690] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communication*, 8, 1966, p. 1-27, p. 25. Selon l'explication de Barthes, les individus, que l'on appelle « personnes » dans la vie réelle, deviennent des « personnages » dans la fiction. Contrairement à la personne, un personnage de fiction est une symbolisation grâce à laquelle on peut cerner une personne.
[691] Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, p. 15.

explique que la prise en compte préalable de la corporalité du personnage dans le cadre de l'œuvre littéraire entraîne une considération explicite où figurent la configuration sociale et culturelle ainsi que des pratiques et des conceptions diverses qui renvoient à la réalité[692].

En insistant sur le fait que cette construction découle d'un voyage réel, l'écrivain montre que sa sensorialité est le lieu par lequel transitent les réalités intériorisées et auxquelles il peut décider de donner un autre sens que celui de leur nature de départ. Dans le cas de Mabanckou, la manipulation des identités des personnages et la transformation des environnements sociohistoriques obéissent à une forte propension à concevoir une expérience cohérente et perméable à la compréhension de sa propre corporéité. En inscrivant certaines réalités issues de l'expérience « Portes d'Afrique », Mabanckou donne raison à David Le Breton qui affirme qu'« à travers sa corporéité, l'homme fait du monde la mesure de son expérience[693] ». À propos de ce rapport entre le social, l'écrivain et l'œuvre, Alain Mabanckou en vient parfois à paraphraser la jonction entre l'incorporation de l'expérience sociale et son inscription dans l'œuvre : « Je suis une sorte de passe-muraille entre les frontières et les barrières. Mais je me souviens de ce que je dois à tel territoire, et pourquoi je me trouve dans tel autre[694]. » Cette perspective signifie que l'inscription du corps de l'écrivain dans l'œuvre n'est pas uniquement liée à ses marqueurs sémiotiques actés par l'écriture en tant que travail sensoriel ou corporel tel que nous l'avons évoqué précédemment (mouvement de la main tenant un stylo sur une feuille ou tapant sur les touches de l'ordinateur). Outre ce que nous venons d'évoquer, la portée de la corporéité à travers les réalités sociohistoriques présente l'auteur comme « un corps qui témoigne dans son histoire même[695] », c'est-à-dire un corps dont l'expérience scripturale révèle l'histoire et le vécu à travers les réalités qu'elle représente.

---

[692] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », Isaac Bazié (dir.), « Le corps dans les littératures francophones », *Études françaises*, 41, 2 (2005), p. 11.
[693] David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 4.
[694] Alain Mabanckou, « Entretien avec Alain Mabanckou. Rencontre sur fond de musique africaine, entre deux bières, pour respecter l'esprit de son dernier livre *Black Bazar*… Propos recueillis par Philippe Delaroche et Baptiste Liger », *art. cit.*
[695] Odile Quéran et Denis Trarieux (dir.), *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, coll. Agora, 1993, p. 8.

5.4. Corporéité et réflexivité

Verre Cassé se distingue, on l'a vu, par la mise en abyme[696] de la corporéité de l'écrivain, c'est-à-dire que le personnage éponyme incarne le rôle et exprime certaines caractéristiques sociohistoriques de l'écrivain Alain Mabanckou dans le récit. Comme nous l'avons évoqué précédemment à propos de son origine, le roman *Verre Cassé* est né d'un projet visant à raconter la diversité des réalités africaines, chaque écrivain et artiste invités devant prendre des notes et écrire sur ce voyage qui dura huit mois. Cela signifie que Mabanckou avait une mission, à l'instar du narrateur et écrivain Verre Cassé dans le roman. De plus, en dehors de la petite histoire sur l'origine camerounaise du bar Le Crédit a voyagé, le reste de l'intrigue montre que l'écrivain écrit à partir de sa propre incorporation et exprime son autonomie vis-à-vis de la mission qui lui confiée d'écrire l'histoire du bar. La même démarche s'observe chez l'écrivain fictif Verre Cassé : si celui-ci a reçu du tenancier la mission d'écrire l'histoire du bar et des clients qui le fréquentent, il imagine déjà, dès réception du cahier, dès l'incipit donc, ce qui se déroulera à la fin :

> [J]'écris aussi pour moi-même, c'est pour cette raison que je n'aimerais pas être à sa place au moment où il parcourra ces pages dans lesquelles je ne tiens à ménager personne, mais quand il lira tout ça je ne serai plus un client de son bar, j'irai traîner mon corps squelettique ailleurs, je lui aurai remis le document à la dérobée en lui disant « mission terminée »[697].

Cet extrait met explicitement en lumière l'implication du corps de l'écrivain ou plutôt du corps de l'auteur (Verre Cassé n'ayant justement pas encore le statut d'écrivain) dans la narration de son récit. Celle-ci se révèle par l'usage du pronom personnel « je » qui affirme la présence de l'auteur, mais aussi par la phrase « j'irai traîner mon corps squelettique ailleurs ». Ces traces ne sont pas les seules. Lors des transcriptions des échanges avec les clients du bar, notamment « le type aux couches Pampers » et l'Imprimeur, on peut identifier le corps de l'écrivain à l'ouvrage, assis à une table dans un coin du bar avec son cahier :

---

[696] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977, p. 70-71.
[697] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 12.

> [L'Imprimeur] s'est mis à réfléchir, le regard vers le ciel, « il paraît même que tu écris quelque chose sur les types bien de ce bar, tu écris ça dans un cahier, ça doit être ce cahier-là qui est à côté de toi, n'est-ce pas », je n'ai pas répondu, j'ai posé une main sur la page du cahier parce que le type tentait de lire mes gribouillis, j'aime pas ça, et je me suis servi un autre verre de rouge après avoir bien secoué la bouteille[698].

Ces lignes montrent l'écrivain en présence de ses interlocuteurs autour du bar au moment même où il écrit ou, mieux, au moment même où il cache son écrit de sa main. Il en est de même lorsqu'il évoque la scène du concours de la pisse entre les personnages de Robinette et de Casimir : l'écrivain se décrit dans la foule des supporters de Robinette lorsque celle-ci dévoile sa nudité. Le « nous » et le « on » inclusif qu'il utilisait au début se sont très vite transformés en « je », à mesure que Verre Cassé évoque sa position et son corps : « et nous on était-là, plus qu'amusés », « nous étions tous fans de Robinette, nous l'encouragions, nous l'applaudissions, donc derrière *Le Crédit a voyagé* », « et puis on a vu son sexe lorsqu'elle a écarté les tours jumelles qui lui servent de fesses, tout le monde a applaudi, et curieusement j'ai même bandé à mort comme les autres témoins[699] ». En parlant de soi tout en parlant de ceux qui l'entourent, l'écrivain Verre Cassé permet que l'on saisisse son corps (jusqu'à ses parties) comme un facteur dominant à travers l'histoire. Car en s'inscrivant au centre de sa propre narration, la considération du corps de l'écrivain féconde une matérialité du vécu, comme l'explique le philologue Alfonso De Toro à propos du rapport « corps-écriture » :

> Le corps fonctionne ici comme chiffre, comme trace, histoire et mémoire, car il s'y inscrit tout ce qui est vécu. Avec cela, le corps devient à la fois et le point de départ, et le lieu de production des processus pour donner et pour répandre du sens, et enfin le medium de soi-même. Il peut être perçu dans sa propre matérialité / médialité, ainsi qu'il est utilisé comme action et comme langage ; autrement dit, le corps n'est plus compris que comme moyen pour quelque chose d'autre. L'acte d'écrire devient le corps ainsi que le corps devient l'acte d'écrire, encore plus précisément : le corps est l'écriture, il est action, représentation, et vice-versa[700].

---

[698] *Ibid.*, p. 53-54.
[699] *Ibid.*, p. 79-83.
[700] Alfonso De Toro, « Nicole Brossard et Abdelkebir Khatibi : Corps-Écriture ou écrire comme la circulation infinie du désir », Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éd.), *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace - l'autobiographie postcoloniale - l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 64.

Ce propos s'accorde avec notre vision du corps de l'écrivain, qui est toutefois plus précise dans le sens où elle révèle Verre Cassé noyé dans les logiques scripturales de ses interactions socio*littéraires*. À travers son autoreprésentation, on voit que ce dernier évolue dans un contexte travaillé par des préoccupations qui invitent à analyser ses rapports sociaux et notamment littéraires aux autres personnages et à son propre vécu. Plus précisément, à partir de sa position et de son activité autour du Crédit a voyagé ainsi que dans le quartier Trois-Cents, l'écrivain incarne le personnage qui « fait corps » avec son espace social à travers l'incorporation des réalités qui, néanmoins, sont tellement violentes qu'elles empêchent ce personnage d'accéder à une reconnaissance spécifique, à savoir littéraire. De fait, même lorsqu'il prend ses distances avec son environnement immédiat, c'est pour mieux apprécier ce qui se passe aux alentours : « [J]e suis assis dans mon coin depuis 5 heures du matin, j'observe avec un peu plus de distance les faits, ce n'est qu'ainsi que je pourrai mieux les relater[701]. » Cette attitude renforce l'affirmation des rapports d'influence entre l'écrivain, la société et son secteur littéraire dont il incarne le discours et les valeurs. Tel que l'affirme par exemple Maryse Condé, « le roman, s'il est le monde intime qu'un écrivain entrouvre, est aussi un témoignage social[702] » – social et en particulier littéraire.

Dans la première partie du roman, Verre Cassé use de sa position de témoin des événements pour évoquer tour à tour l'origine du bar ainsi que la violente polémique sociale et politique qui a suivi sa création. En relatant ces événements, notamment ceux concernant la destruction du bar par les casseurs, l'écrivain ne manque pas d'argumenter certaines scènes de violence en se référant à la grande histoire de l'humanité pour justifier sa culture :

> [E]t alors ces gens de bonne réputation ont tendu un piège sans fin au patron avec leurs casseurs cagoulés qui sont venus au milieu de la nuit, au cœur des ténèbres, ils sont venus avec des barres de fer de Zanzibar, des massues et des gourdins du Moyen-Âge chrétien, des sagaies empoisonnées de l'ère de Chaka Zulu, des fauciles et des marteaux communistes, des catapultes de la guerre de Cent Ans, des serpes gauloises, des houes pygmées, des cocktails Molotov de Mai 68, des coupe-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda[703]…

[701] *Ibid*, p. 39.
[702] Maryse Condé, *La Parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 113.
[703] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 14-15.

Verre Cassé atteste ici à quel point la violence incorporée anime son écriture, en condensant dans une liste métonymique hétéroclite et comique toute l'histoire des conflits humains. Mais la corporéité de l'écrivain s'exprime aussi à travers son attitude autour du bar, c'est-à-dire « la façon dont il use de son existence corporelle et dont il l'a intégrée dans son être-là[704] ». Dans le récit, sa « manière-d'être corporellement » se manifeste dans les passages où il s'auto-décrit en présence des autres clients du bar. Face au type aux couches Pampers, par exemple, il rappelle que leur contact s'était établi par les yeux avant de l'écouter lui raconter les mésaventures :

> [J]e n'avais fait que le regarder droit dans les yeux, puis il m'a dit d'un air de déclaration de guerre, « pourquoi tu me regardes, Verre Cassé, tu veux ma photo ou quoi […], j'ai gardé mon calme, ma sérénité […] mais j'ai quand même dit « mon gars, je te regarde comme je regarde tout le monde, c'est tout »[705]

Si sa manière de regarder les autres clients varie au cours du récit en fonction des personnages qui s'approchent de lui, il ne s'en tient pas moins à leur disposition pour écouter et consigner leurs histoires dans son cahier. Lorsque l'Imprimeur l'aborde, Verre Cassé préfère regarder son verre de vin rouge pour jouer la distance, afin de susciter de l'intérêt chez son interlocuteur qui le flatte en le considérant comme le doyen le plus intelligence du bar : « [E]t j'ai ri, j'ai ensuite soulevé mon verre de rouge et avalé une gorgée[706]. »

Après avoir évoqué les situations des autres clients du bar, Verre Cassé réserve des pages du cahier pour évoquer ses expériences personnelles. Il s'agit du deuxième feuillet du roman qui présente un récit enchâssé, à savoir un récit autobiographique combinant les aventures qui se greffent sur le récit du bar en tant que récit-cadre. Il y évoque pêle-mêle ses déboires conjugaux avec son ancienne épouse Angélique, la mort de sa mère dans la rivière Tchinouka et la façon dont il est passé d'enseignant à ivrogne veillant au bar Le Crédit a voyagé :

---

[704] Frans Veldman, « 4. La corporalité-de-représentation », Frans Veldman (dir.), *Haptonomie. Science de l'affectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Hors collection, 2017, p. 173-217, p. 173.
[705] Alain Mabanckou, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 36.
[706] *Ibid.*, p. 52-54.

> [D]onc il faut bien que je parle de moi aussi, il faut que le lecteur indiscret sache un peu pourquoi je suis tombé si bas sans parachute, il faut qu'il sache pourquoi je passe maintenant mon temps ici, que ça ne soit plus un vide dans son esprit, lui à qui je ne cesse de répéter que je suis un fossile de ces lieux[707].

Ainsi, dans ce second feuillet du livre-cahier, l'écrivain affiche une volonté d'assumer sa présence dans le récit. Cette mise en abyme revendiquée est à l'image de la transcription de sa corporéité à travers tous les détails qui se rapportent à sa vie privée. Cette représentation minutieuse de l'implication du corps de l'écrivain participe à le situer au centre de sa création. Qu'il s'agisse de l'écrivain fictif Verre Cassé ou de l'écrivain réel Alain Mabanckou, le roman contient deux fois tous les éléments qui permettent de saisir ce que Pierre Halen désigne par « traces de l'écrivain » et qui a une dimension inséparablement somatique et symbolique[708].

5.5. Le Congo par corps

Dans ce qui suit, nous voudrions insister sur le fait que le roman *Verre Cassé* comme l'ensemble de la production littéraire d'Alain Mabanckou se distinguent par un foisonnement de corps congolais. Cette incorporation du pays natal de l'écrivain se manifeste par diverses interactions des corps avec le monde social. Le premier constat est que le Congo est le creuset de la fiction d'Alain Mabanckou : la majorité de ses romans, si ce n'est la totalité, ont pour cadre narratif le Congo dont les dynamiques ont été diversement internalisées par les personnages, comme en témoignent les sujets des récits, les différentes trajectoires des protagonistes et les cadres dans lesquels ils évoluent.

---

[707] *Ibid.*, p. 127.

[708] « Le mot "œuvre", au sens le plus large, comporte une part de ce rêve et de cette contradiction. On occupe un emploi, on réalise un travail, mais on laisse une œuvre, la sienne : ainsi ne s'en va-t-on pas tout à fait. Les écrivains, bien entendu, ne sont pas les derniers à briguer ainsi la faveur de laisser d'eux-mêmes une trace sensible et, pour l'époque moderne, d'y lier leur nom singulier, un nom qu'ils se sont parfois créé tout exprès pour passer à la postérité. Il n'y va pas d'une simple trace de soi : du rêve, des valeurs, des peurs se mélangent, dans l'œuvre et non seulement dans l'œuvre d'art, à l'empreinte que l'humain, l'individu ou le groupe, s'impose d'inscrire à travers le temps, et contre lui. L'écrivain, quoi qu'il en soit des succès plus immédiats auxquels il aspire, n'est pas davantage exempt que n'importe qui de cette folle rêverie contre la mort ; le lecteur, grand consommateur de traces à décrypter pour, peut-être, vivre la même illusion que quelque chose demeure, lui en sait gré » (Pierre Halen, « L'œuvre comme trace. Notes à propos de Paul Nougé », Pierre-Marie Beaude, Jacques Fantino et Marie-Anne Vannier (éd.), *La trace. Entre présence et absence. Actes du colloque international de Metz*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004, p. 85-99, p. 85-86).

Dans certains cas, notamment dans des récits autobiographiques tels que *Demain j'aurai vingt ans* ou *Les Cigognes sont immortelles*[709], la barrière entre la fiction et la réalité est presque infime. Dans le second titre, le narrateur Michel s'imprègne des grands et petits événements de l'histoire du pays et des différentes structures sociales du Congo postcolonial. Présenté comme « le grand roman du Congo postcolonial » du fait de son ancrage aux témoignages historiques[710], *Les Cigognes sont immortelles* évoque par exemple les trois jours tragiques du mois de mars 1977 qui ont suivi l'assassinat du président Marien Ngouabi ainsi que les soubresauts militaires orchestrés par le colonel et actuel président Denis Sassou Nguesso pour son arrivée au pouvoir. L'évocation de ce genre d'expériences suppose bien plus qu'un effort de mémoire : une longue et rigoureuse expérience de socialisation de l'écrivain au cours de certaines périodes de sa vie, qui continue de produire ses effets, en l'occurrence littéraires, en marge ou en dehors de l'environnement social d'origine.

Pour David Le Breton, le corps de l'enfant développe une expérience interactive avec le monde et avec la communauté sociale dans lesquels il évolue : en grandissant, « les faits et gestes de l'enfant sont enveloppés de cet ethos qui suscite les formes de sa sensibilité, de ses gestuelles, de ses activités perceptives et dessine ainsi le style de sa relation au monde[711] ». Chez Mabanckou, les différentes modalités d'intériorisation des réalités congolaises ont été mises en place depuis son enfance. Au-delà des savoirs dispensés à l'école, le jeune Alain Michel Mabanckou passait beaucoup de temps avec son père Roger Kimangou sous le manguier de leur concession où les deux écoutaient la radio nationale La Voix de la Révolution Congolaise et la fréquence internationale La Voix de l'Amérique, tout en discutant sur l'actualité du pays et sur les préoccupations mondiales :

> Je ne rigole pas avec cette affaire de l'école sous le manguier. C'est bien ici que mon père m'avait dévoilé par exemple plein de secrets sur la guerre du Biafra parce que La Voix de la Révolution Congolaise n'arrêtait pas d'en parler. Notre radio nous avait informés qu'Olusegum Obasanjo, le président du Nigeria où s'était passée cette guerre, avait été félicité cette année par le pape Paul VI pour avoir organisé une grande réunion des Noirs du monde entier[712].

---

[709] Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans, op. cit.* ; *Les Cigognes sont immortelles op. cit.*
[710] Alix Florian, « Alain Mabanckou, *Les Cigognes sont immortelles* », *Afrique contemporaine*, 269-270, 1-2 (2019), p. 361-362. Le terme « ancrage » est lié à la dimension testimoniale du récit, notamment à travers l'inscription des expériences sociales liées à un évènement historique. Dans le cas présent, le récit romanesque d'Alain Mabanckou intègre les évènements liés à l'histoire politique de son pays natal.
[711] David Le Breton, *La sociologie du corps, op. cit.*, p. 5.
[712] Alain Mabanckou, *Les Cigognes sont immortelles, op. cit.*, p. 43.

Le fait d'intégrer ce type d'épisode factuel dans un roman après plusieurs décennies montre que le Congo n'est jamais totalement exclu ou extérieur à la corporéité de l'écrivain, bien au contraire. Car dans leur expression, les interactions entre le sujet social Mabanckou et le Congo reposent autant sur les effets mémoriels de l'incorporation que sur l'actualité des crises sociales et les différentes réalités incarnées par les personnages romanesques. Cette mise en texte le distingue d'autres écrivains francophones du continent dont les œuvres sont souvent perçues à partir de la récurrente question du « réalisme[713] ». À l'instar de Jean Divassa Nyama ou de Tierno Monenembo, ces auteurs travaillent à entrecroiser la mémoire historique de leur pays respectif avec la fiction[714]. Paul Ricœur, désigne ce mécanisme par « fictionnalisation du discours historique[715] ». Le cas de Mabanckou montre plutôt que l'écriture découle des représentations incorporées plus ou moins exagérées, à partir de ses propres aventures et de ses propres relations au monde. Dans cette perspective, parlant du « monde corporel », Bernard Andrieu développe l'idée suivante en s'appuyant sur Maurice Merleau-Ponty :

> Le monde n'est jamais entièrement extérieur au corps. L'extérieur n'est pas indépendant dans un monde corporel : il appartient à un système corporel dont le monde est l'environnement du corps. L'interaction avec le monde fonde une interactivité des fonctions neurocognitives avec nos possibilités d'action[716].

L'incorporation du Congo à travers les diverses formes de socialisation, notamment littéraires, produit une certaine homogénéité entre le corps noyé dans les logiques socioculturelles et historiques du pays et l'expression – l'excorporation – de ses expériences quotidiennes. Dans *Verre Cassé*, on se rend compte de l'effectivité de ce constat à travers la position du protagoniste et son inscription dans la société et dans la littérature congolaises, liées à la position de Mabanckou. Sur le plan sociogéographique, l'écrivain Verre Cassé fait notamment référence à l'Avenue de l'Indépendance, un quartier populaire situé dans le sixième arrondissement Talangaï de Brazzaville, au quartier Trois-Cents au cœur duquel est implanté le

---

[713] Claire Dehon, *Le réalisme africain : le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 12.
[714] Cf. Bernard De Meyer et Papa Samba Diop (éd.), *Tierno Monenembo et le roman. Histoire, exil et écriture*, Berlin – Munster – Vienne – Zurich – Londres, Lit Verlag, coll. Frankophone Literaturen und Kulturen außerhalb Europas / Littératures et cultures francophones hors d'Europe, 2014.
[715] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 341.
[716] Bernard Andrieu, *Le monde corporel. De la constitution interactive du soi, Préface d'Alain Berthoz, professeur au Collège de France, membre de l'Institut*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, coll. Être et devenir, 2010, p. 12.

bar Le Crédit a voyagé et à d'autres endroits tels que Tié-Tié, Fouks, Rex, Roy ou encore Voungou, tous situés à Pointe-Noire. L'écrivain le répète sans cesse dans ses entretiens : c'est dans ces quartiers qu'il a passé son adolescence auprès de sa mère, avant d'aller en France[717], et cette insistance correspond à l'insistance avec laquelle ils apparaissent sans cesse et structurent ses fictions.

Autant l'écrivain fictif Verre Cassé qui énumère et représente ces espaces sociaux dans le récit est lui-même Congolais et fréquente ces environnements qu'il connaît bien, autant on observe que ces espaces sont liés à l'expérience sociale de l'écrivain réel Alain Mbanckou. Car lorsqu'il écrit et publie *Verre Cassé*, Alain Mabanckou vit entre la France et les États-Unis, mais la distance ne l'empêche pas de les inscrire au cœur de son pays qu'il a quitté à l'âge de vingt ans. Il a suffisamment absorbé le pays pour qu'aucun détail n'échappe à sa pratique d'écrire. C'est aussi pourquoi, dans les différents récits, on a l'impression de retrouver les mêmes dimensions sociologiques liées aux réalités d'appartenance ou aux conditions sociales des personnages.

Aux différents noms de quartiers, l'on peut ajouter les divers dialectes et langues utilisés par le gérant du bar Le Crédit a voyagé pour se faire entendre des populations à propos de la polémique née autour de l'établissement : « [E]t notre barman est passé du jour au lendemain dans toutes les émissions, il a parlé en lingala du nord du pays, en munukutuba de la forêt du Mayombe, en bembé des habitants du pont de Moukoukoulou qui ont la manie de régler leurs différends au couteau[718]. » On retrouve les mêmes références géographiques et les mêmes langages dans d'autres romans. Alain Mabanckou a passé toute son enfance dans la ville de Pointe-Noire et parle plus de six langues locales, dont le bembé, la langue de ses parents[719]. La figuration de ces références socioculturelles et géographiques n'est pas anodine : elles font partie du « creuset des processus de socialisation » de l'écrivain[720], qui n'hésite pas à les revendiquer. Dans *Écrivain et oiseau migrateur*, Alain Mabanckou dresse une liste de vingt préoccupations sous forme de présentation de la situation dramatique du Congo ; sur les plans historique, politique et culturel, par exemple, certains points sont récurrents dans ses livres :

---

[717] Alain Mabanckou, *Le Monde est mon langage*, *op. cit.*, p. 281.
[718] *Id.*, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 17-18.
[719] Voir https://www.facebook.com/MABANCKOU/videos/718503269633887.
[720] Paul Dirkx, « Éditorial », *art. cit.*, p. 9.

> Pays où tout ou presque est arrivé. Coup d'État en 1963. Coup d'État en 1968. Coup d'État en 1977. Coup d'État en 1979. Guerres civiles de 1993 à 2002. […] Pays qui a eu pour premier président un Abbé, Fulbert Youlou. On l'a assassiné, parce que l'abbé ne fait pas le moine. […] Pays où est née la SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes)[721].

En mars 2022, lors de son séjour en Afrique, l'écrivain avait passé près d'une semaine sur l'autre rive du fleuve Congo, invité par l'Institut français de la République démocratique du Congo. La chronique publiée dans le journal *L'Observateur*[722] pour évoquer sa « nostalgie congolaise » dévoile les maux d'un pays dévasté par la gabegie et la guerre civile, mais surtout un pays où la violence est omniprésente et latente. En faisant le rapprochement, il s'agit des maux listés, à la virgule près, dans *Écrivain et oiseau migrateur*. Derrière cette récurrence tend à s'exprimer un corps ayant fait siennes, à sa façon irremplaçable, les préoccupations d'une société avec laquelle il lui est corporellement, c'est-à-dire somatiquement et socioculturellement, impossible de rompre. Mais ce corps se compare aussi à un « oiseau migrateur ». Dès les premières pages du *Monde est mon langage*, il se définit comme un corps cosmopolite dans lequel se sont embourbées plusieurs autres réalités transcontinentales issues de sa socialisation. Dans cet essai, il dit précisément être au cœur de diverses socialisations, individu façonné par trois territoires dont il a intégré les marques et dans lesquels il a construit sa réussite, le Congo, la France et les États-Unis :

> Le Congo est le lieu du cordon ombilical, la France la patrie d'adoption de mes rêves, et l'Amérique un coin depuis lequel je regarde les empreintes de mon errance. Ces trois espaces géographiques sont si soudés qu'il m'arrive d'oublier dans quel continent je me couche et dans lequel j'écris mes livres[723].

En présentant ses rapports à ces géographies de la sorte, Mabanckou s'envisage comme incarnant la jonction qui les réunit et se place comme « l'axe de sa relation au monde », pour reprendre la formule de David Le Breton[724]. De plus, il considère ces pays comme des « espaces géographiques » ayant considérablement impacté ses expériences en tant qu'agent

---

[721] Alain Mabanckou, *Écrivain et oiseau migrateur, op. cit.*, p. 46-48.
[722] *Id.*, « Nostalgie congolaise », *L'Observateur*, (3 mars 2022,) https://www.nouvelobs.com/chroniques/20220310.OBS55491/nostalgie-congolaise.html.
[723] Alain Mabanckou, *Le Monde est mon langage, op. cit.*, p. 12.
[724] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 19.

social et en tant qu'écrivain. Il s'agit donc plus exactement d'espaces sociogéographiques, et, des trois, celui dont le corps a incorporé les structures et les imaginaires par l'apprentissage au point de s'africaniser par habitus dans ses romans et ses modes de représentation, c'est le Congo. C'est d'ailleurs la métaphore corporelle du « cordon ombilical » qui traduit le trope de l'enracinement et du retour au pays natal lorsque survient la désillusion migratoire. C'est ce qui se lit chez certains personnages tels que l'Imprimeur présenté par l'écrivain Verre Cassé comme un sujet congolais ayant vécu en France et renvoyé au pays après sa déchéance. Avant de sombrer dans l'alcool, l'Imprimeur était un sapeur[725] bien payé auquel le travail à *Paris-Match* conférait un certain niveau de vie qui le distinguait des autres noirs immigrés de France[726]. Sa chute intervient du fait de sa femme, Céline, qui, l'ayant cocufié avec son propre beau-fils (cf. *supra*), l'a fait bastonner avant de le faire passer pour un fou violent auprès de la justice française qui l'a renvoyé au Congo. Dans son cas, l'incorporation du Congo s'extériorise par la culture de la Sape. Car, où qu'ils soient, les corps immigrés congolais d'Alain Mabanckou sont souvent représentés comme des promoteurs de la culture Sape tel que se décrit lui-même l'Imprimeur le jour où il fit la rencontre de Céline :

> [J']'étais bien habillé, je portais une chemise de cérémonie Christian Dior que j'avais achetée à la rue du Faubourg-Saint-Honoré, un blazer Yves Saint-Laurent que j'avais acheté à la rue Matignon, des chaussures Weston en lézard que j'avais achetées vers la place de la Madeleine, et j'étais bien parfumé avec Le Mâle de Jean-Paul Gautier que j'avais mélangé avec du Lolita Lempicka pour homme, et je ne te dis pas comment était ma coupe de cheveux, on aurait cru un acteur noir américain dans ses beaux jours, du genre Sidney Poitier[727]

Cette présentation de soi vestimentaire est une forme d'expression d'une corporéité « congolaise », dont les figures varient d'un roman à un autre, par exemple avec le personnage de Massala Massala dans *Bleu-Blanc-Rouge* et dans *Black Bazar*[728]. La récurrence de la mise en scène des personnages en sapeurs conduit à valoriser la corporéité congolaise dont la culture vestimentaire est l'un des vecteurs d'identification. C'est ce que révèlent certaines études sur

[725] Un Sapeur est un membre de la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes. L'expression est généralement revendiquée par des individus issus des deux rives du fleuve Congo évoluant sur le continent ou dans la diaspora.
[726] Alain Mabanckou, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 52-74.
[727] *Ibid.*, p. 58.
[728] Alain Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge, op. cit.*, p. 69 ; *id.*, *Black Bazar, op. cit.*, p. 41-43.

l'anthropologie de la Sape[729] en tant que pratique intégrant le corps congolais dans un réseau de rapports interactifs au monde. Cette incorporation du Congo à travers les différentes modalités de socialisation est homologue de celle de l'écrivain lui-même, souvent présenté comme un sapeur par les médias et, surtout, apparaissant comme tel au cours des manifestations culturelles et spécialement littéraires[730].

5.6. Le corps-monde de Mabanckou

Ce souci du corps ne se limite pas seulement à une pratique culturelle dont l'enjeu pourrait évoquer un certain repli identitaire, ainsi que cela sera évoqué dans le point suivant, qui n'implique pas directement *Verre Cassé* dont nous poursuivrons l'analyse un peu plus tard. La position transcontinentale d'Alain Mabanckou et la circulation de ses imaginaires transfrontaliers suggèrent aussi que ce corps qui a incorporé le monde depuis sont point de vue soit saisi comme un corps-monde.

Dans une analyse consacrée aux identités transatlantiques contemporaines dans les espaces francophones, Jean-Marc Moura développe l'idée que certaines productions sont influencées par les multiples appartenances culturelles et les pratiques diversifiées de leurs auteurs. Pour les écrivains d'origine africaine vivant aux États-Unis comme Alain Mabanckou et Abdourahman Waberi, il démontre dans un premier temps que leurs doubles cultures africaine et américaine transparaissent dans les récits au point de justifier l'appartenance à plusieurs territorialités littéraires : « Les auteurs francophones, nourris de facto de deux cultures, sont sans doute mieux à même de tisser des liens entre des scènes littéraires différentes[731]. » Dans un second temps, il s'intéresse aux différents cadres des intrigues et aux

---

[729] Jada Miconi, « Un "rêve *Bleu-Blanc-Rouge*" : les sapeurs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou », Marco Modenesie, Maria Benedetta Collini et Francesca Paraboschi (éd.), *« La grâce de montrer son âme dans le vêtement ». Scrivere di tessuti, abiti, accessori, Studi in onore di Liana Nissim, Tomo III - Dal Novecento alla Contemporaneità*, Milan, Ledizioni, 2015, p. 345-355.

[730] Alain Mabanckou, « Rencontre. Alain Mabanckou, sapé comme jamais », *L'Express*, 28 août 2016, https://www.lexpress.fr/culture/livre/alain-mabanckou-sape-comme-jamais_1822439.html. De façon générale, le recours aux marques et à la mode françaises révèle que cette identification vestimentaire des corps congolais se fait par des codes (vestimentaires) parisiens interposés sur un mode auto-ironique.

[731] Jean-Marc Moura, « Migrations littéraires transatlantiques contemporaines. Des littératures de langue française et de leurs relations à l'Amérique du Nord », *Contemporary French and Francophone Studies*, 23, 1 (2019), p. 7-22.

itinéraires sociogéographiques des personnages pour établir des liens d'influence entre les espaces africains et occidentaux. L'analyse de Jean-Marc Moura se propose ainsi de montrer que les imaginaires littéraires francophones sont également embarqués dans le grand ensemble de « la mondialisation culturelle en tant que phénomène culturel historique[732] ». Car, dans certains romans, on voit les personnages traverser les frontières, passer d'un environnement à un autre, d'un territoire géographique connu du lecteur à un autre, du contexte africain au contexte américain ou français, baladant ainsi leurs corps dans le mouvement transatlantique, en quête du mieux-être ou d'aventures. Nous préciserons ici que, au cours de cette transhumance, les sujets incorporent de nouvelles réalités, interagissent avec le monde en reposant sur leur capacité à se familiariser avec leurs nouveaux environnements. Certaines interactions du corps migrant s'accompagnent des découvertes, des expériences, des rencontres et des échanges à partir desquels l'imaginaire romanesque excorpore la polyphonie mondiale incarnée par le corps de l'écrivain et ses stratégies littéraires.

Dès lors, cette réflexion au sujet de la condition sociale du protagoniste du roman postcolonial entre en résonance avec l'expérience corporelle de l'écrivain lui-même considéré dans son interaction avec le monde. La problématique postcoloniale de la corporéité d'un écrivain tel qu'Alain Mabanckou renvoie à une stratégie littéraire qui s'appuie sur une double, voire une triple appartenance littéraire dans l'aire francophone visant un capital symbolique plus important dans le champ littéraire mondial[733]. En effet, depuis au moins 2002, date de sa première participation au festival Étonnants voyageurs de Saint-Malo, l'écrivain ne cesse de clamer son identité multiculturelle et son inscription dans la « littérature-monde[734] ». Pour Mabanckou, ce type d'événement culturel favorise les opportunités à travers les interactions avec d'autres écrivains de renom avec lesquels on a en partage une vision comparable de la littérature. C'est ce qu'il fait remarquer à propos de sa première participation : « Il est d'ailleurs à constater que certains écrivains africains ou des Antilles françaises ne se seraient jamais

[732] Geneviève Vinsonneau, « La mondialisation, condition actuelle des identités », Geneviève Vinsonneau (dir.), *Mondialisation et identité culturelle*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012, p. 11-21.

[733] Ainsi qu'une part plus grande du marché académique, au sens où en parle Jean-François Bayard : « La postcolonialité est la condition de ce que nous pourrions appeler un peu méchamment une intelligentsia compadrore : un groupe relativement restreint d'écrivains et de penseurs de style occidental et formés à l'occidentale, qui servent d'intermédiaires dans le négoce des produits culturels du capitalisme mondial avec la périphérie » (Jean-François Bayard, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2012, p. 37).

[734] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

rencontrés sans ce festival. L'Afrique et les autres aires géographiques d'expression française y ont toujours occupé une place d'honneur[735]. »

On pourrait soutenir l'idée que, avant ces rencontres, le corps d'Alain Mabanckou baignait déjà dans les réseaux d'interactions littéraires mondiales, à la faveur de sa mobilité accrue par sa position transatlantique. C'est d'ailleurs ce que supposait l'écrivain lui-même lorsqu'il s'identifiait à un oiseau migrateur dont la corporéité est façonnée par de nouveaux horizons et la quête permanente de territoires inconnus :

> Lorsqu'on me demande si l'émigration influe sur mon écriture, il m'est impossible de donner une réponse précise et définitive. Sans doute parce que je suis de plus en plus persuadé que le déplacement, le franchissement des frontières nourrissent mes angoisses, contribuent à façonner un pays imaginaire qui, finalement, ressemble à ma terre d'origine. Il y va de ma propre quête intérieure, de mon identité et de ma façon de concevoir l'univers. J'ai choisi de ne pas m'enfermer, de prêter l'oreille au bruit et à la fureur du monde, de ne jamais considérer les choses de manière figée[736].

Dans sa position et conception du monde, « le déplacement » est en même temps physique à cause de ses nombreux voyages à travers le monde et symbolique au sens où « prêter l'oreille » aux bruits du monde – la métaphore somatique est révélatrice – suggère sa capacité à se cultiver et rencontrer les auteurs et les cultures d'autres espaces par la lecture. Le phénomène de littérarisation secondaire que Mabanckou décrit participe à la construction d'un vaste réseau de camaraderie et de distinctions qui ont contribué à faire de lui un écrivain parmi les plus importants de sa génération en Afrique francophone.

Seul écrivain africain originaire d'Afrique centrale francophone lors du festival malouin, Alain Mabanckou profitera de cet honneur pour attirer l'attention de la critique et tisser des relations dans le champ. En 2005, il reçoit le prix Ouest-France – Étonnants voyageurs pour *Verre Cassé*. Durant la même période, il se lie d'amitié et s'affiche aux côtés de Michel Le Bris, Dany Laferrière, Louis-Philippe Dalembert et Abdourahman Waberi, entre beaucoup d'autres. En mars 2006, il publie un article dans le journal *Le Monde* intitulé « La francophonie, oui, le

[735] Alain Mabanckou, *Écrivain et oiseau migrateur*, *op. cit.*, p. 55.
[736] *Ibid.*, p. 116.

ghetto, non ![737] ». Dans cet article aux accents polémiques, il fustige la place que les institutions françaises réservent à la littérature d'expression française produite hors du territoire français, considérée comme mineure et dépendante du champ hexagonal :

> Pendant longtemps, ingénu, j'ai rêvé de l'intégration de la littérature francophone dans la littérature française. Avec le temps, je me suis aperçu que je me trompais d'analyse. La littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. Son histoire se précise, son autonomie éclate désormais au grand jour, surtout dans les universités anglophones[738].

Au-delà du débat spécifiquement théorique que cette prise de position ne manquera pas de susciter, la stratégie de Mabanckou consiste à obtenir le même statut et traitement qu'un écrivain franco-français dans l'espace francophone mondial, ayant assimilé « la culture française » au cours de ses différentes socialisations (langue, lectures, cuisine, références culturelles, etc.) et ayant obtenu la nationalité française. En mars 2007, son nom apparaît dans *Le Monde des Livres* accompagné de quarante-deux autres auteurs de langue française de nationalités différentes, tous signataires d'un manifeste intitulé « Pour une "littérature-monde" en français[739] ». Ce manifeste propose un changement de dénomination et de paradigme dans le monde des lettres « françaises ». Celui-ci doit commencer par la transformation de « la littérature francophone » en « littérature-monde en français », considérant que « la littérature française est une littérature nationale » qu'il faut intégrer au sein de la littérature francophone[740]. Le texte donne un poids considérable à l'idée plus ancienne selon laquelle la notion de « francophonie » reposerait sur une arrière-pensée coloniale, alors que celle de « littérature-monde en français » militerait en faveur d'une vision de la langue française libérée de son pacte exclusif avec la nation et ouvert à la globalisation de tous les usagers de la langue française. La publication de ce manifeste a suscité de nombreux commentaires et débats au sein

---

[737] Alain Mabanckou, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! La littérature francophone n'appartient pas aux lettres françaises », *Le Monde*, 18 mars 2006, https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html.
[738] *Ibid.*
[739] « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007. Cf. Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
[740] Alain Mabanckou, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! La littérature francophone n'appartient pas aux lettres françaises », *art. cit.*

des institutions littéraires à travers le monde francophone, comme dans la patrie de Mabanckou, au Congo-Brazzaville[741]. Claire Ducournau en a analysé les enjeux :

> Les enjeux de cette polémique sont culturels et territoriaux en ce qu'ils articulent un territoire imaginaire, soit la littérature africaine en tant que catégorie, en particulier éditoriale, signifiante dans différents endroits du monde, et plusieurs territoires bien réels où interagissent des agents culturels et des auteurs : Paris, où se situent les grands éditeurs français, mais aussi Saint-Malo, Bamako, jusqu'aux maisons d'édition et campus universitaires américains[742].

En analysant sa trajectoire à partir du champ des possibles que constituent les « voies de la reconnaissance littéraire réservées aux écrivains originaires des pays francophones d'Afrique subsaharienne[743] », on remarque une grande cohérence dans son positionnement littéraire, qui se confirme par sa participation au livre-manifeste *Je est un autre. Pour une identité-monde*[744], publié trois ans après la parution du manifeste traité ci-dessus. L'ouvrage défend l'idée que l'identité d'un individu ne peut plus être réduite au territoire national de naissance du fait de la mondialisation et de la porosité des frontières culturelles.

Cette appétence identitaire culturelle chez les écrivains francophones incite au bouleversement des frontières est à rapporter aux rapports entre les écrivains originaires de différents espaces sociogéographiques francophones et l'incorporation de nouvelles formes de relations multiculturelles dans le cadre de la mondialisation. On le perçoit par exemple dans la représentation du corps de l'écrivain Verre Cassé. Celui-ci se montre tout disposé à intégrer dans son récit les réalités issues d'autres horizons et frontières. Parmi les personnages qui se rapprochent de lui pour qu'il insère leurs histoires dans le cahier-livre de l'histoire du bar, certains ont vécu en France, d'autres aux États-Unis, au Cameroun et au Congo. Tout en racontant leurs mésaventures à l'écrivain, certains protagonistes en profitent pour lui parler des spécificités de ces pays lointains dans lesquels ils ont vécu. C'est par exemple le cas de Holden, un Congolais qui a vécu en Amérique et qui s'inquiète du sort des canards des pays froids

---

[741] Claire Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Les écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 42.
[742] *Ibid.*, p. 32.
[743] *Ibid.*, p. 87.
[744] Alain Mabanckou, « Le sang, le sol, la souche », Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Je est un autre. Pour une identité-monde*, Paris, Gallimard, 2010, p. 39-44.

lorsqu'arrive l'hiver[745]. L'écrivain a lui-même une grande culture mondiale qui ne se limite pas à l'histoire politique africaine. L'œuvre contient des références aussi bien littéraires qu'artistiques, musicales et historiques à travers de grandes figures qui les ont incarnées dans le temps. Ce capital culturel incorporé dont le récit est le lieu où il orchestre les multiples univers et les expériences qui le caractérisent est homologue de celui d'Alain Mabanckou et correspond à l'approche soutenue par le manifeste *Pour une identité-monde* :

> Parce que chaque être est un composé de vies et de rencontres multiples, un fourmillement avec ses tensions, ses aspirations contraires, une mémoire mouvante et sélective, un shaker ambulant qui tente d'amalgamer toutes ces influences pour en tirer les saveurs propres à son existence. Chaque être est un mille-feuille, autrement dit un livre composite, qui ne peut se réduire à cette fiction identitaire nationale[746].

Le fait de se présenter et se représenter socialement à travers diverses cultures incorporées participe ainsi à l'extension de son identité-monde, c'est-à-dire à l'affirmation d'un sujet toujours plus ouvert à la diversité, dont les possibilités de mobilité permettent le brassage culturel et notamment littéraire. Le corps-monde de l'écrivain se distingue ainsi par une socialité fondée sur l'établissement et l'entretien des habitudes et les imaginaires de la relation nouée avec des êtres et des choses qui l'environnent. Comme un nombre croissant d'autres écrivains, Alain Mabanckou s'inscrit dans ce que le politologue Felwine Sarr perçoit comme une nouvelle façon d'habiter le monde ou de « faire corps avec le monde[747] ». Par cette aventure, l'écrivain déploie diverses facettes qui le composent à tel point que dans ses discours ou représentations se révèle ce qu'Amin Maalouf appelle « le sentiment d'appartenir au monde » : le corps-monde n'a pas d'identité figée et ne peut plus distinguer les particularités des composantes incorporées au cours de ses socialisations :

> L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre[748].

---

[745] *Id.*, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 186-187.
[746] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Je est un autre. Pour une identité-monde*, *op. cit.*, p. 8.
[747] Felwine Sarr, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017, p. 24.
[748] Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 10.

L'année où paraît *Les Identités meurtrières* est aussi celle où Alain Mabanckou, dans son essai *Le Monde est mon langage*, explique comment il s'est construit à travers l'imbrication de cultures et des relations plurielles. Sur le plan sociogéographique, il dit déjà être le produit de trois pays distincts (le Congo, la France et les États-Unis) et ne pouvoir déterminer lequel des trois serait plus important que les autres. Il y compare son parcours à une sorte de « halte » des voyages dans plusieurs pays, au gré des manifestations culturelles et littéraires au cours desquelles il s'est bâti des relations :

> Je considère les rencontres insolites, les lieux, les voyages, les auteurs et l'écriture comme un moyen de féconder un humanisme où l'imaginaire serait aussi bariolé que l'arc-en-ciel et nous pousserait à nous remettre en question. Le défi consiste à rapporter de nos différentes « appartenances » ce qui pourrait édifier positivement un destin commun et assumé[749].

Comme dit plus haut, l'écrivain Verre Cassé offre un panel de références culturelles, de noms de personnalités historiques et contemporaines (politiques, écrivains, intellectuels, artistes, etc.), de titres d'ouvrages ou de citations d'autres écrivains qui signe son ouverture au monde. La justification qu'il en donne repose sur une structure argumentative homologue de celle que développe Alain Mabanckou dans son essai :

> Le monde est ainsi mon langage. Ce monde je l'ai découvert par le biais de la langue française grâce à ceux qui la magnifient, quels que soient leurs origines, leur patrie, leur accent ou leur accoutrement. Il m'est arrivé de connaître personnellement ces « ambassadeurs » en dehors de leurs œuvres ou, pour certains, de ne les aborder qu'à travers celles-ci avant qu'ils ne deviennent enfin des confidents, des compagnons, des guides, des amis, des collègues ou des créateurs pour qui mon estime n'aura plus de limites. Et même s'ils parlent ou créent dans une langue différente de la mienne, un jour ou l'autre, ils sont tombés amoureux de celle que j'utilise comme écrivain, et cela a suffi pour que naisse entre nous un véritable lien de parenté[750].

---

[749] Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage, op. cit.*, p. 12-13.
[750] *Ibid.*

Certaines mises au point critiques et théoriques analysent cette hybridation culturelle comme une stratégie littéraire permettant aux écrivains et autres agents culturels de se fondre dans un espace mondial, afin d'échapper au localisme afrocentrique. Ainsi, selon Bernard Mouralis, la relation entre les écrivains africains et la mondialisation peut être envisagée sous l'angle de leur circulation de la « périphérie » vers les « centres » : « [N]ous avons ainsi affaire à un trajet qui conduit les écrivains de l'Afrique vers le monde et qui est motivé par une volonté d'échapper au localisme et à l'africocentrisme[751]. » Mais c'est perdre de vue que, pour Mabanckou, il s'agit plutôt de déterritorialiser et de dépolitiser la littérature grâce à la libre circulation des corps des écrivains : il s'agit de renforcer l'autonomie spécifiquement littéraire. Pour s'en convaincre, on peut encore lire l'anthologie *L'Afrique qui vient* présentée par Alain Mabanckou et Michel Le Bris. La plupart des contributeurs originaires d'Afrique ne vivent pas dans leurs pays de naissance. Et pour ceux qui vivent sur le continent africain, comme Alaa Al-Aswany (Égypte) et Florent Couao-Zotti (Togo), ils sont publiés, reconnus et consacrés en Europe, ce qui leur donne une légitimité certaine dans leur pays d'origine. Ainsi, signée par une trentaine d'écrivains et d'artistes francophones et anglophones originaires d'Afrique, cette anthologie se présente comme la carte littéraire d'une Afrique multiculturelle dessinée et incarnée par l'élan « afropolitain » des écrivains incarnant l'identité-monde[752]. Selon les présentateurs, cette anthologie a pour enjeu d'inciter à déterritorialiser et à dépolitiser la création africaine et ses discours d'escorte hors des « lieux-matrices[753] » et des contextes habituels, « car l'art n'est pas une question de géographie mais de rencontre d'univers, loin des frontières et des cartes d'identité ou des passeports[754] ».

En dirigeant la publication de *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*[755], Alain Mabanckou s'affirme comme le point de jonction autour duquel se réunissent d'autres écrivains et intellectuels africanistes engagés par une même vision culturelle et spécialement littéraire. Il s'agit d'un recueil de textes issus du colloque sur l'Afrique que Mabanckou avait organisé le 2 mai 2016 à Paris, au Collège de France. Les communicants y dissertent sur les problèmes qui

---

[751] Bernard Mouralis, « Les littératures africaines : entre romantisme et mondialisation », *Études littéraires en mondialisation*, Saint-Denis, 2015, https://hal.science/hal-01132036.

[752] L'anthologie compte aussi des écrivains et artistes américains et européens dont le rapport à la culture africaine s'inscrit dans la vision contemporaine sur la narration historique des individus nostalgiques de leur identité d'« origine ». Il s'agit principalement d'écrivains et artistes noirs. À l'inverse, on trouve aussi des auteurs d'origine européenne, telle la Belge Lieven Joris, dont le rapport à l'Afrique se traduit par des voyages et des excursions.

[753] Felwine Sarr, *Habiter le monde*, *op. cit.*, p. 42.

[754] Michel Le Bris et Alain Mabanckou, « Préface : Cette Afrique qui vient… », Michel Le Bris et Alain Mabanckou (dir.), *L'Afrique qui vient. Anthologie*, *op. cit.*, p. 7-15, p. 9.

[755] Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op. cit.*

minent le continent africain, sur son histoire et sur les conditions de possibilité de son ouverture au monde. Mais ce qui retient notre attention, c'est la position d'Alain Mabanckou. Dans cet essai, il manifeste un certain besoin de se positionner comme une figure centrale entourée d'hommes et de femmes jouissant d'une légitimité comparable dans le champ hexagonal et au-delà. Cette position est différente des précédentes, notamment auprès de Michel Le Bris et de Jean Rouaud ou lors de ses premières participations au festival Étonnants voyageurs.

5.7. Inscription et description des corps fictionnels

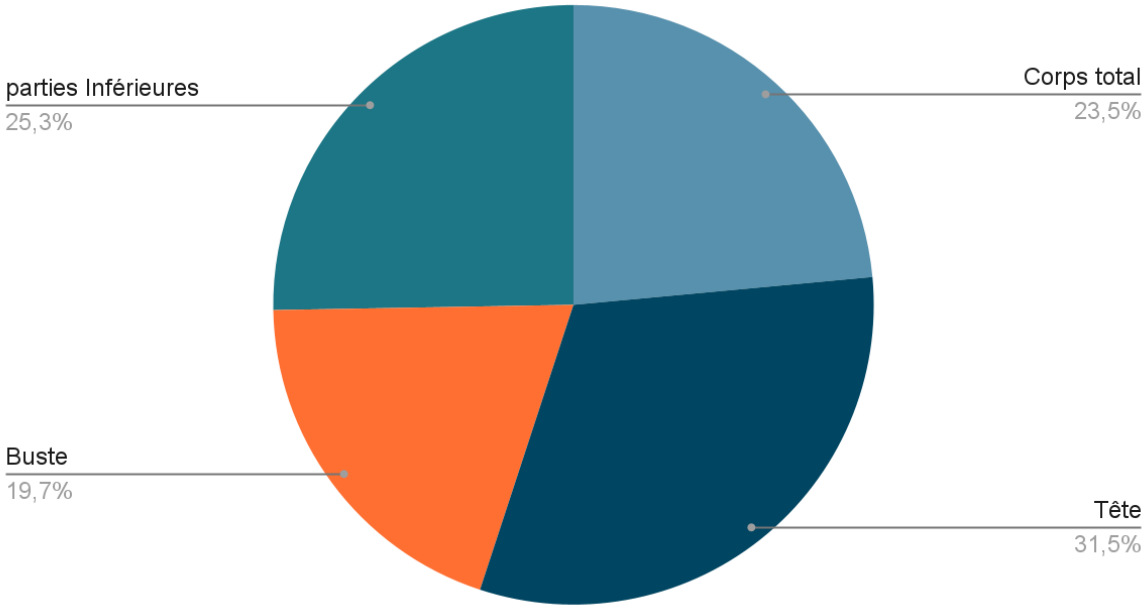
On comprend que « la prédication identitaire » qui alimente les discours culturels de certains écrivains africains puisse apparaître comme une « supercherie[756] », dans la mesure où elle leur permet de jouir des avantages des grands centres littéraires en leur permettant d'avoir une influence sur les centres périphériques. Au-delà de l'incorporation du français comme facteur identitaire transnational ainsi que de l'écologie de la corporéité de l'identité-monde, Mabanckou demeure un corps attaché aux différentes problématiques du continent africain en général et du Congo-Brazzaville en particulier. L'appartenance à la « littérature-monde » s'enracine dans l'espace littéraire congolais dont il est issu et dont il porte les marques. Même s'il affirme qu'il incarne les éléments les plus disparates de l'humanité, la production romanesque d'Alain Mabanckou est d'abord reliée aux structures sociales congolaises. On peut le percevoir en examinant l'inscription et la description des corps violentés dans le roman *Verre Cassé*.

Ce roman met l'accent sur l'organicité de ces corps, qui apparaissent dans plusieurs états. Tantôt violés, tantôt battus, tantôt disloqués, les corps des femmes, des hommes, des vieux et des jeunes renseignent sur les zones brutalisées et abîmées. En représentant à tour de rôle les expériences des clients du bar Le Crédit a voyagé, les différents cas de violence se présentent comme un « spectacle des corps[757] » dont la composition peut être saisie à travers l'étude du lexique corporel. Ainsi, on dénombre 625 expressions réparties sur les 202 pages que compte

[756] Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, 37, 2 (2001), p. 13-31. p. 26.
[757] Gilles Boëtsch et Frédéric Chauvaud, « Présentation : regards anthropologiques sur l'apparence et la construction des corps entre intégrité, altérité et atteinte », Gilles Boëtsch et Frédéric Chauvaud (dir.), *Le corps dans tous ses états : regards anthropologiques*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 7-12, p. 12.

le roman, soit une moyenne de 3,09 occurrences par page. Ce pourcentage atteste que nous avons affaire à un roman qui favorise une écriture axée sur la corporéité et sur la sensorialité, ainsi que le confirment les deux graphiques ci-dessous.

Graphique 1 : occurrences corporelles les plus utilisées dans *Verre Cassé*



Proportion du corpus (625 occurrences) en % par zone du corps	**Éléments corporels les plus fréquents et nombre d'apparition dans le roman**
Ensemble du corps	Âme = 8 Corps = 82 Excréments / urine = 57
Ensemble de la tête	Tête = 73 Visage / Figure = 61 Yeux = 63
Ensemble du buste	Poitrine = 34 Ventre = 16 Main (s) = 73

Ensemble inférieur		Fesse (s) = 56 Jambe (s) = 56 Sexe (s) = 46

Comme dans les chapitres précédents, les différentes occurrences lexicales répertoriées dans le graphique permettent de dégager du texte un schéma corporel qui fait apparaître les significations des divers composantes et leurs relations. Notons d'abord la présence de l'item « âme », qui apparaît 8 fois dans l'ensemble du roman. En effet, dans la doxa congolaise, l'individu comporte un esprit / âme logé dans l'enveloppe charnelle et souvent localisé dans la tête. Il s'agit d'une entité double inséparable de la matière charnelle, qui quitte le corps de l'individu à sa mort et continue de vivre. Mabanckou en fait un protagoniste à part entière dans le roman *Mémoires de porc-épic* : la journée, le personnage Kibandi a une physionomie humaine, mais une fois la nuit tombée, son âme / esprit quitte son corps endormi près de sa femme et s'incarne dans le corps animal du porc-épic qui devient son double, comme l'affirme le narrateur-animal : « [À] vrai dire, je n'ai rien à envier aux hommes, je me moque de leur prétendue intelligence puisque j'ai moi-même été pendant longtemps le *double* de l'homme qu'on appelait Kibandi et qui est mort avant-hier[758]. » Dans *Verre Cassé*, l'écrivain Mabanckou évoque l'âme ou l'esprit pour signaler l'omniprésence des disparus parmi les individus, notamment sa mère Pauline Kengué, qu'il est impatient de retrouver dans « l'autre monde », lieu imaginaire où il donne d'ailleurs rendez-vous à Holden à la fin du roman[759] .

Dans le roman, la fréquence du lexème « corps » est réduite à 16 apparitions[760], ce qui correspond aussi à la faible lexicalisation de l'ossature qui n'apparaît que 6 fois dans l'ensemble du roman. Les expressions nominales les plus citées telles que le sang (10 fois) et les larmes (11) font partie du lexème relatif au corps dans son ensemble et sont utilisées par le narrateur-écrivain à propos des clients du bar Le Crédit a voyagé ou pour se référer à sa propre corporéité, comme on peut le lire dans la phrase « j'irai traîner mon corps squelettique ailleurs[761] ». Si le sang est souvent considéré comme une substance animale sacrée que l'on fait jaillir dans le cadre de rituels, dans *Verre Cassé,* il est lié à la violence entre humains et symbolise la torture

[758] Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006, p. 11-12. Son dernier roman, *Le Commerce des allongés* (*op. cit.*), renouvelle cette inscription du personnage-esprit à travers le revenant Liwa Ekimakingaï, qui se réveille de sa mort, assiste à ses propres funérailles et passe en revue tous les souvenirs de son vivant. Il voit et entend tout le monde, mais personne ne remarque sa présence.
[759] *Id*., *Verre Cassé*, *op. cit*., p. 202.
[760] Pour mémoire, ce nombre est largement inférieur à celui relevé pour les deux romans déjà étudiés, soit 38 pour *Le Cri du crime* et 54 pour *La Chorale des mouches*.
[761] *Ibid*., p. 12.

subie par certains personnages, tel le type aux couches Pampers : « [D]onc j'ai commencé à vomir des pétales de sang, des pétales de sang gros comme des patates de Bobo Dioulasso, des pétales de sang gros comme le caca d'un dinosaure[762]. » Toujours dans cet ensemble, on vient de le voir, le couple « excrément » / « urine » attire aussi l'attention. Ces éléments relèvent d'un langage en phase avec l'état généralement délabré des corps alcoolisés, y compris celui du narrateur. On peut le lire à travers des formules telles que « la parole c'est la fumée noire, du pipi de chat noir », « et dire que parmi vous il y a des énarques et des polytechniciens, mon cul, oui » ou encore « la rue des Cacas[763] ». Ce vocabulaire scatologique est constamment utilisé en rapport avec l'état d'ébriété des clients qui, pour s'amuser et évaluer la résistance de leurs vessies, se lancent des défis tels que le concours de pisse entre Robinette et Casimir[764], épisode qui marque le sommet de l'absence d'hygiène et de pudeur chez les personnages, notamment à travers l'exposition de leurs parties génitales « derrière Le Crédit a voyagé, à cet endroit crasseux qui puait la pisse de chat sauvage et la buse de vache folle[765] ».

Ces expressions nominales attirent l'attention sur les conditions non seulement hygiéniques, mais sociales des corps. Autant ce lexique fait référence aux odeurs pestilentielles qui règnent dans les quartiers sous-intégrés des villes postmodernes où grouillent les éclopés, les indigents et leurs déchets[766], autant il renvoie également à l'incapacité que peut avoir un corps individuel à se reconstituer en tant que membre du corps social. Cette situation peut être associée à la condition corporelle de l'écrivain Verre Cassé qui, après avoir déféqué sous le manguier de la rivière Tchinouka, ramasse ses excréments avec les mains et en inhale l'odeur, ce qui donne une résonance particulière à l'expression « se prendre pour une merde », pour reformuler le « tu t'es assis sur de la merde » employé par Mama Mfoa en s'adressant à Verre Cassé[767].

À travers ce geste de son corps, l'écrivain Verre Cassé semble exprimer son manque de considération de soi et de reconnaissance sociale (pour ne pas parler de reconnaissance spécifiquement littéraire) envers son travail scriptural. En tant qu'alcoolique, il n'accorde pas assez d'importance à son hygiène corporelle et à sa présentation publique au bar Le Crédit a voyagé ; en dépit de quelques clients qui le harcèlent pour qu'il insère leurs mésaventures dans le cahier-livre, Verre Cassé n'est pas un écrivain reconnu. Ainsi, il n'y a pas d'homologie de

---

[762] *Ibid.*, p. 48.
[763] *Ibid.*, p. 11, 21 et 30.
[764] *Ibid.*, p. 78-91.
[765] *Ibid.*, p. 82.
[766] Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017, p. 28.
[767] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 125.

position entre son corps et celui d'Alain Mabanckou. Par ailleurs, que Verre Cassé présente un corps d'écrivain évoluant dans de telles conditions n'est pas sans rappeler la situation marginale de maint écrivain africain que, à défaut d'en être, le champ du pouvoir et en particulier les institutions liées à l'État ne sont pas près de reconnaître. À travers cette écriture d'un soi marginal, l'écrivain représente « la merde » comme un ensemble de difficultés auxquelles est soumis son corps, en l'absence de biens symboliques gratifiants, et qui l'empêchent de jouir pleinement du statut d'écrivain.

L'ensemble des éléments céphaliques est aussi important que ses constituants. En effet, les trois parties les plus représentatives renferment des éléments corporels en lien avec les miséreux du bar Le Crédit a voyagé. En tant que dispositif sensoriel de réception de la partie supérieure du corps autour duquel gravitent d'autres lexèmes, la tête est évoquée 73 fois. Il renferme notamment le cerveau, organe qui gouverne tous les autres éléments du corps humain. Il est suivi du visage et des yeux. Sous la plume d'Alain Mabanckou, les yeux sont le principal centre de perception du corps. Dans le texte, le lexème « yeux » est le plus cité de toutes les expressions corporelles, avec 63 apparitions. C'est une partie déterminante pour l'identification des corps ainsi que pour la communication entre les personnages et l'observation de leur environnement. Comme nous l'avons relevé précédemment, l'œil est un organe central dans le travail du corps de l'écrivain Verre Cassé, qui n'hésite pas à s'y référer pour décrire le désarroi des clients du bar : « [I]ls m'ont regardé avec les gros yeux[768]. » Liés aux yeux, les larmes apparaissent dans le texte pour évoquer le désarroi des personnages face à leurs tragédies. Des phrases telles que « je l'écoutais sans broncher, il avait les larmes aux yeux », « ils ne sortent de je ne sais où, les voilà devant moi, les larmes aux yeux, la voix tremblotante[769] », etc., confirment que la substance lacrymale figure dans le texte pour exprimer les émotions des corps souffrants.

Les zones qui lui sont proches, notamment les oreilles et la bouche reliées au visage, ne bénéficient pas de la même considération dans le récit, bien que la disposition du corps de l'écrivain face aux autres clients relève de l'écoute attentive. Malgré l'absence référentielle du nez et de la langue, le roman offre une importance considérable à la bouche, aux dents, à la salive et aux lèvres en tant que parties actives du corps dont le rôle est d'organiser en même temps le discours et la relation sociale entre l'écrivain et la clientèle du bar. L'omniprésence

[768] *Ibid.*, p. 136.
[769] *Ibid.*, p. 49 et 52.

des verbes parler, regarder, écouter qui accompagnent certaines mimiques et positions corporelles des personnages enrichit cette interactivité entre les corps.

Les deux autres zones du corps les plus citées sont les mains et les pieds, qui permettent les mouvements corporels de mobilité, d'exécution et d'interaction. À ces éléments s'ajoute la zone située au niveau du bassin et des jambes que nous identifions sur le graphique par « zone inférieure ». Celle-ci se signale par une forte prédominance de l'expression nominale « fesse » et « cul », qui apparaissent 56 fois. Dans cette partie corporelle, les zones génitales sont également très présentes et apparaissent 46 fois et, qui plus est, de manières diverses en fonction du genre. Cette présence exceptionnelle des parties génitales est liée à la mise en scène du bas corporel, notamment des corps féminins, en rapport avec l'activité sexuelle des filles du quartier Rex qui pratiquent la prostitution. D'une manière générale, elle suggère des formes de violence sexuelle, notamment à travers le cas de l'homme aux couches Pampers lors de son incarcération.

Ainsi, l'ensemble des lexèmes inscrits et décrits dans le cahier-livre de Verre Cassé renvoie aux conditions tragiques des corps illustrées par les témoignages des expériences des clients du bar Le Crédit a voyagé. Les signifiants corporels entretiennent « un foyer d'expérience sensorielle[770] » à partir duquel le corps écrivant Verre Cassé et le corps de l'écrivain Alain Mabanckou structurent les représentations liées à leurs conditions sociales. Ainsi, l'écriture fait du corps la passerelle entre les individus évoluant dans un même environnement et incorporant les mêmes réalités violentes, d'un côté, et, de l'autre, le corps de l'écrivain qui les unit dans la violence fictionnelle inspirée de ses propres expériences. Il le fait en conciliant le comique et le tragique, donnant à l'œuvre une dimension tragicomique[771] à travers laquelle les corps des personnages peuvent faire pleurer de rire sans plaire en même temps qu'on s'apitoie sur leurs parcours dramatiques sans être accablé. À travers les différentes mésaventures des personnages, Verre Cassé démontre que les corps éprouvés sont des facteurs d'expression des diverses formes de violence véhiculées par les outrages et les transgressions sociales engendrés par les situations auxquelles il demeure attentif en tant qu'écrivain. Il s'agit souvent de corps incarcérés et torturés.

[770] Michel Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*, Paris, Seuil / Gallimard, 2008, p. 5.
[771] Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 189.

5.8. Corps incarcérés et torturés

Alain Mabanckou, inquiet des violences qui font l'actualité du continent, affirme que, depuis le génocide du Rwanda, un nombre croissant d'écrivains se montrent de plus en plus préoccupés par le sort de leur pays et par les rapports entre citoyens[772]. Même s'il estime que ce génocide est la « conséquence d'un certain héritage colonial », il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un conflit au cours duquel les corps noirs profanaient et détruisaient d'autres corps noirs. Mabanckou souscrit à l'idée que penser l'Afrique de nos jours ne peut exclure la notion d'autodestruction, car « ces exterminations de masse perpétrées par des Africains sur des Africains[773] » ont suscité une prise de conscience sur le poids de l'imaginaire dans les turbulences de l'histoire sociale et politique africaine. Au-delà des violences du génocide, il s'agit aussi « de prendre conscience que le présent est également une urgence, et peut-être l'urgence la plus immédiate, sans quoi l'impression de l'écrivain reclus dans son île nous collera sans cesse à la peau[774] ».

La production de Mabanckou, notamment le roman *Verre Cassé*, représente le phénomène de la violence à travers le paradigme des corps violentés et reclus de protagonistes dont les outrages subis directement ou indirectement trouvent sens dans les pratiques des déchus et autres victimes du bar Le Crédit a voyagé. Avant de continuer l'analyse de ce roman, il faut préciser que, si le corps occupe une place importante dans les œuvres de Mabanckou, l'horreur charnelle inspirée directement des circonstances socio-historiques se limite aux *Petits-Fils nègres de Vercingétorix*[775]. Dans les productions qui s'inspirent de la violence instituée en Afrique, la représentation de la violence passe le plus souvent, on l'a vu, par la description détaillée des corps. Certaines se referment sur des cadavres, tel le roman du génocide, alors que d'autres mettent l'accent sur l'état du corps capturé et torturé. Or *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* demeure jusqu'à ce jour le seul roman d'Alain Mabanckou dans lequel la guerre civile cristallise la maltraitance des corps.

---

[772] Alain Mabanckou, *Huit leçons sur l'Afrique*, *op. cit.*, p. 180.
[773] Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. L'un et l'autre en français, 2017, p. 29.
[774] Alain Mabanckou, *Huit leçons sur l'Afrique*, *op. cit.*, p. 190.
[775] *Id.*, *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.

Tout donne à penser qu'écrire ce roman quelques années après la longue guerre civile qui s'est déroulée au Congo et a détruit des milliers de corps a conduit l'auteur à prendre conscience des enjeux de l'incorporation des situations réelles et de leur traitement dans la fiction. Le récit de la guerre est fait par Hortense Iloki dans une correspondance adressée à son frère Léopold Mpassi-Mpassi qui réside en France. La narratrice explique comment les miliciens dénommés « Petits-fils de Vercingétorix » se sont emparés du pouvoir en renversant le président Kabouya à Pointe-Rouge, capitale du Viétongo. Ces derniers allaient de ville en ville et de maison en maison chercher les sujets de la même tribu que le président déchu pour les voler, les « mater », violer les femmes et tuer les hommes. Comme dans tout univers d'horreur, la narratrice précise que « l'agressivité se traduisait sur chacun de ces hommes. Derrière les cagoules, on devinait la haine et l'acharnement qui les enflammaient.[776] » L'évocation des corps de ces hommes est en phase avec la description de leurs rapts et autres actes violents. La narratrice poursuit d'ailleurs en parlant du viol de sa meilleure amie Christiane :

> Son corps appartenait à une bande d'hyènes pestilentielles.[…] La langue pâteuse du supérieur frôla ses lèvres, et Christiane crut qu'un mille-pattes glacé fouillait sa bouche. […] Et l'homme la désacralisa en répétant « traîtresse » jusqu'au moment où il libéra un râle de jouissance, se releva, gai et soulagé, le pantalon kaki au niveau des chevilles. Il donna l'ordre à un autre homme, puis à un autre encore de répéter la même besogne[777]…

Cette forme de représentation du corps violenté en contexte de guerre n'accorde pas assez de place à la description de la corporéité de la victime. L'une des raisons données par l'écrivain pour justifier ce détachement est le rapport à la réalité, son positionnement face aux horreurs de l'histoire réelle et leur inscription dans le récit :

---

[776] *Ibid*., p. 50.
[777] *Ibid.*

> On se demande si ces récits de la réalité, bénéficiant du traitement poétique de la création, ne contribueraient pas à banaliser cette horreur qu'est la guerre civile. Faut-il écrire pour dénoncer, enseigner, alerter, tirer la sonnette d'alarme ou laisser cours aux caprices de son art sans pour autant être comptable de ce qui se déroule sous ses yeux[778]…

Les « yeux », métonymie du corps de l'écrivain, doivent-ils se régler sur le nomos « écrire » ou plutôt sur le nomos « enseigner » ou « critiquer » ? Le fait de se poser la question atteste une préoccupation d'abord littéraire et, par conséquent, un sens de l'autonomie littéraire poussé au-delà duquel Alain Mabanckou n'est pas prêt d'aller au risque de tomber dans des « caprices » littéraires. Le corps de l'écrivain en tant qu'écrivain montre ici ses limites.

Dans *Verre Cassé*, on constate que l'écrivain expérimente une autre façon de représenter les corps violentés en situation de captivité. C'est par exemple le cas de l'homme aux couches Pampers. Lorsque ce dernier se rapproche de l'écrivain Verre Cassé pour lui raconter son histoire, les détails retranscrits par ce dernier dévoilent une corporéité atteinte et détruite par les coups des policiers, lorsque sa femme, pourtant infidèle, l'accuse d'être irresponsable, d'abuser de leur fille et d'avoir contracté le sida chez les prostituées :

> [E]t donc il y avait parmi ces gens en uniforme un policier de nationalité féminine avec des muscles de pêcheur et les cheveux coupés court comme un policier normal, je veux dire comme un policier homme, […] et c'est elle qui m'a mis les menottes, et ses collègues m'ont donné des coups de pied de l'âne, des savates dans les couilles tandis que j'agonisais devant les intrus, et je peux même te montrer les cicatrices, les traces qui ne sont plus parties depuis ce temps, donc j'ai commencé à vomir des pétales de sang, des pétales de sang gros comme des patates de Bobo Dioulasso, des pétales de sang gros comme le caca d'un dinosaure, et ces gens m'ont traîné jusqu'au commissariat principal du quartier[779]

Cette description de sa propre physionomie par la victime met en exergue les marqueurs d'une violence presque purement physique, qui se distingue du cas de viol évoqué précédemment. Ici, la représentation du corps violenté ne se nourrit presque plus que de détails anatomiques. Les menottes traduisent l'immobilisation du corps : elles supposent que la victime

---

[778] Alain Mabanckou, *Huit leçons sur l'Afrique*, *op. cit.*, p. 164.
[779] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 48.

a les mains liées et ne peut se protéger, encore moins se défendre contre ses bourreaux. De plus, l'expression « coup de pied de l'âne » suggère que les agents le battaient à l'aveuglette, c'est-à-dire le frappaient sur toute l'étendue du corps sans viser une zone en particulier. Ce qui a pour conséquence d'affecter toute l'organicité, l'hémorragie buccale témoignant de la gravité des violences portées à l'estomac ou à toute autre partie intérieure de l'organisme. Les coups reçus par l'accusé n'ont pas pour but de le punir, mais de détruire son corps.

Le narrateur-écrivain rapporte la même précision sur la condition corporelle de l'homme aux couches Pampers, lorsqu'il fut enfermé à la prison de Makala où il était constamment violé par des agents pénitenciers et par d'autres prisonniers :

> [I]magine alors ces gardiens de prison qui laissent les caïds des autres cellules me bourrer le derrière comme ça, me faire ce qu'ils appellent la traversée du milieu, je te dis que c'est ce qui se passait, je te jure, et j'étais leur objet, leur jouet, leur poupée gonflable, je leur abandonnais mon petit corps que tu vois là devant toi […], ils étaient nombreux, se disputaient leur tour, et quand je criais à cause de la fréquence de ces traversées du milieu les gardiens de Makala ricanaient […], je ne fermais plus l'œil, y avait sans cesse quelqu'un derrière moi, à me cravacher, à me traiter de sale pute, de chienne, d'ordure ménagère non taxée […], et parfois même les gardiens de Makala prenaient en personne la direction de la traversée du milieu[780]

La représentation de la scène de « traversée du milieu » qui caractérise la pratique homosexuelle rend compte de l'appropriation totale et de la destruction du corps du détenu, y compris comme sujet symbolique sexué et désirant. Sa chosification s'exprime ainsi par les comparants « leur objet, leur jouet, leur poupée gonflable ». Le corps incarcéré, pris au piège, est forcé de subir les exigences de ses tortionnaires au point d'être transformé en corps-objet. Comme un condamné à mort, le corps de l'homme aux Pampers se présente dès lors comme un réceptacle de souffrances infligées par les geôliers et les autres détenus contre qui il ne peut manifester la moindre résistance. Le cadre carcéral apparaît comme un lieu où le corps du détenu est prédestiné à sa perte, par les coups et la détermination de celui qui le soumet. Le prisonnier n'est pas isolé pour être simplement puni ou dressé, comme le disait Foucault : il est

[780] *Ibid.*, p. 49-50.

abandonné comme un morceau de viande qui attend patiemment sa consommation entre les mains des agents[781].

Face aux sévices que subit le corps reclus du détenu toute résistance paraît inutile. Car s'il échappe aux détenus encouragés par les geôliers, ce sont les gardes eux-mêmes, ceux-là qui ont tous les droits, qui le soumettront au point de le défigurer. Cependant, la non-résistance du prisonnier face aux autres détenus peut paraître comme un aveu de faiblesse qui les encouragera à poursuivre leur œuvre de destruction. C'est ce que suggère la description corporelle de l'homme aux Pampers, qui dorénavant porte les couches, symbole d'une infantilisation mortifère et littéralement destructrice : « [J]'ai alors pu voir de près son derrière bombé par mes quatre couches épaisses de Pampers qui se superposaient, un derrière humide, il y avait des mouches qui bourdonnaient autour[782]. »

Cette représentation du corps incarcéré et torturé en prison chez Alain Mabanckou s'apparente à d'autres récits francophones tels que *Toiles d'araignées* de l'écrivain malien Ibrahima Ly, qui dépeint la prison comme un lieu où le corps du prisonnier ne lui appartient plus, mais est devenue la propriété des gardes, « ceux-là qui ont tous les droits sur le corps et qui les appliquent effectivement[783] ». C'est dans ce même registre que Verre Cassé dépeint la prison comme un lieu de dépossession de l'autre. Michel Foucault l'a montré : la prison n'est pas un lieu qui se limite à priver le sujet de sa liberté, c'est un endroit qui mutile, brise, détruit et dénature le corps du détenu dont l'existence humaine semble niée par son semblable[784]. Dans ce lieu de réclusion, le corps socialisé se trouve désocialisé, humilié, maltraité et abusé, mis à la disposition des geôliers et même d'autres prisonniers qui le soumettent et le torturent gratuitement jusqu'à sa défiguration. C'est cette déshumanisation, cette décorporalisation que le roman d'Alain Mabanckou parvient à évoquer avec une efficacité littéraire rarement atteinte jusque-là.

---

[781] C'est ce que fait remarquer le généticien Frédéric Baillette à propos du corps incarcéré : « Le corps emprisonné est un corps soumis au bon vouloir de ses geôliers, de ses supérieurs hiérarchiques, de ses employeurs. C'est un corps en position de dépendance […], qu'ils peuvent maltraiter, rabaisser […], dont ils peuvent disposer à volonté, user et abuser […], mais qu'ils peuvent aussi volontairement ignorer. […] Le corps ne devient plus alors qu'une chair meurtrie, un corps de souffrance sur lequel s'éprouve la lutte entre la résistance du torturé (sa conviction rivée au corps) et l'inventivité sadique du bourreau » (Frédéric Baillette, « Corps reclus. Corps torturés », *Quasimodo*, 2 (janvier 1997), http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/2%20-%20Baillette%20Prison%20Corps%20Sante.pdf.
[782] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 50-51.
[783] Ibrahima Ly, *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 88.
[784] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993 [1975].

5.9. Corps-déchets

Aussi pouvons-nous à présent concevoir l'imaginaire de la violence en postcolonie à travers la représentation romanesque de certaines pratiques incarnées par les agents affectés aux différentes structures administratives et militaires qui obéissent à la vision officielle d'oppression, de démolition et d'écrasement des corps individuels. En regardant le corps en état de décomposition de l'ancien détenu (du fait des mouches), *Verre Cassé* suggère que, même en l'absence de guerre civile ou de génocide, penser en Afrique suppose qu'on tienne compte des corps en lambeaux qui jonchent les rues et que les épreuves de violence ont transformés en corps-déchets.

Certaines recherches rangent dans la catégorie de « déchet social » les malades mentaux parqués dans les asiles, les prisonniers, les handicapés ainsi que les pauvres vivant dans les bidonvilles[785]. Ces individus sont en effet considérés comme des invalides, rejetés ou abandonnés, donc inutiles au progrès de leur environnement. Plus d'un « roman des détritus[786] » présente la ville africaine postcoloniale comme un endroit où s'expriment le chaos et le tragique des sujets condamnés à y vivre misérablement. Individus délabrés et répugnants, cabossés, siphonnés par la consommation d'alcool et rejetés par la société, ce sont autant d'incarnations de ce que nous entendons par « corps-déchets ». Notre corpus met en scène de tels « corps déchets », en particulier le roman *Verre Cassé* à travers les habitués du bar Le Crédit a voyagé. Ceux-ci ne sont pas rares à se considérer comme tels, à commencer par Verre Cassé lui-même, lorsqu'il imagine sa rencontre avec sa mère morte depuis des années :

> [E]t je souris déjà à l'idée que ce soir personne ne sait que je vais voyager avec un saumon, que je vais marcher le long de la rivière Tchinouka, que j'irai rejoindre ma mère afin de boire, de boire encore ces eaux qui ont emporté la seule femme de ma vie qui pouvait me dire « mon fils Verre Cassé, je t'aime et t'aimerai même si tu es devenu aujourd'hui un déchet[787] »

---

[785] Axelle Brodiez-Dolino, « L'être humain comme "déchet social" ? L'irrécupérabilité dans la France des Trente Glorieuses », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 37 (2019), https://journals.openedition.org/traces/9913#quotation.
[786] Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, *op. cit.*, p. 177.
[787] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 196.

Ces hommes et femmes aux vies tragiques sont majoritairement des ivrognes aux visages ridés, des êtres abusés, émotionnellement et sentimentalement brisés. Leurs corps dégradés, affaiblis par l'alcool, la crasse, la laideur et la vieillesse répugnent le reste de la société qui les tient à l'écart. Tout au long de la narration, l'écrivain Verre Cassé met en avant l'expression inséparablement physique et morale des clients du bar, qui lui apparaissent sous la forme de « loques humaines », c'est-à-dire d'individus ruinés, rejetés de la société, mais dont les expressions corporelles font sens, voire suscitent l'empathie. L'homme aux couches Pampers, la vieille prostituée Alice du quartier Rex, l'écrivain lui-même, tous ont un langage physico-symbolique.

Pour ce qui est de l'homme aux couches Pampers, on constate que les suintements par l'anus à l'origine de l'humidité perceptible à travers l'épaisseur des couches signifient la dégradation corporelle, somatique et sociale. L'omniprésence des mouches indique que les bactéries ont développé de fortes odeurs qui les attirent comme s'il s'agissait d'une viande en pleine décomposition. Ce corps pourri semble dès lors se présenter comme un objet dans sa relation avec le sujet qui l'incarne et dont la subjectivité, la symbolicité s'en trouve profondément affectée et altérée. C'est d'ailleurs ce que sous-entend la victime quand l'écrivain Verre Cassé le regarde s'éloigner avec inquiétude, alors que les mouches le suivent sans que cela ne le gêne :

> [N]e t'en fais pas pour les mouches, c'est toujours comme ça, Verre Cassé, les mouches sont devenues mes amies les plus fidèles, je ne les chasse même plus parce qu'elles finissent par me retrouver où que je sois, j'ai l'impression que ce sont les mêmes mouches qui me traquent[788]

L'humidité qui attire sans cesse les insectes volatiles qui suivent le sujet partout où il passe malgré les couches supposées étouffer les odeurs et le liquide qui échappe de son postérieur donne une certaine idée de l'état de désagrégation de la chair du personnage. Mais l'amitié « fidèle » des mouches montre que cette désagrégation va simultanément de pair avec une modification, une déshumanisation de son humanité[789]. C'est à ce titre que nous saisissons la dégradation corporelle comme un processus de décomposition de la matière et de la socialité

[788] *Ibid*., p. 50-51.

[789] Ce corps en état de dégénérescence rejoint la perception qu'en a Bernard Andrieu, pour qui le corps est une matière organique vouée à la décomposition du fait de « l'incorporation des immerseurs liés à l'écosystème » (Bernard Andrieu, « Les fondateurs de l'écologie corporelle : immerseurs-naturiens-émerseurs », *Société*, 125, 3 (2014), p. 23-34, p. 23).

qui transforme le corps-sujet en corps-déchet. Dans le cas de l'homme aux couches Pampers, son corps est soumis à la putréfaction du fait que les cellules d'une zone précise sont mortes faute d'irrigation sanguine et d'oxygène, bien qu'il mange, boive et marche ; mais, dans le même temps, à mesure que ce pourrissement rebute les autres, le sujet lui-même s'accommode de ses odeurs qui lui valent de nouvelles formes, certes horrifiantes, de liens immatériels, sociaux.

Mais cette représentation de la dégradation corporelle n'est pas la seule forme que revêt la valeur sociale du corps-déchet. En effet, l'écrivain Verre Cassé se présente et se représente lui-même comme un sujet dont l'intégrité corporelle est indésirable. Entre l'addiction alcoolique et l'insalubrité, les mauvaises odeurs qu'il dégage le rapprochent plus d'un corps en putréfaction que d'un homme près duquel voudraient évoluer certains personnages qui ne lui sont pas familiers. L'image est renforcée par différentes prostituées du quartier Rex au moment où il tente de les séduire pour avoir avec elle un rapport sexuel :

> Elles m'ont toutes dit « tu es trop vieux, tu peux plus bander, tu vas me faire perdre mon temps, va te faire voir ailleurs, va regarder les films du cul, va dans une maison de retraite, tu es un bateau ivre, tu pues, tu parles seul dans la rue, tu te rases pas, tu prends pas de douche, tu tiens pas debout »[790].

Les raisons qui justifient le refus des prostituées concernent l'état corporel de l'écrivain. L'expression « va dans une maison de retraite » rend compte de ce que Verre Cassé est désormais un homme fini, incapable de s'occuper de lui-même, c'est-à-dire de prendre soin de son corps. Cette image apparemment caricaturale du corps vieux est saisie par plusieurs chercheurs qui montrent comment les personnes âgées résidant dans des maisons de retraite sont traitées comme des « déchets-sociaux[791] ». Cette représentation s'inscrit dans la vision de l'après-guerre que nous avons évoquée à l'entame de notre développement. Dès lors, les maisons de retraite seraient perçues par les prostituées comme des lieux d'isolement, des dépotoirs où l'on entasserait des hommes et des femmes en fin de vie. Les expressions « tu es un bateau ivre », « tu pues », « tu te rases pas », « tu prends pas de douche » ou encore « tu tiens pas debout » s'inscrivent dans la représentation d'une corporéité moisie d'un sujet à l'abandon et en état de faisandage.

---

[790] Alain Mabanckou, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 105.
[791] Paulette Guinchard Kunstler et Marie-Thérèse Renaud, *Mieux vivre sa vieillesse*, Paris, Éditions de l'Atélier, 2006, p. 41.

Il n'est pas interdit de penser que l'intertexte rimbaldien relie cette corporéité au corps de « bateau ivre » de Verre Cassé. D'ailleurs, l'écrivain reconnaît qu'en écoutant les prostituées, il s'est « senti comme une épave ballotée par la mer[792] ». Ce corps-épave, qui semble s'accrocher à ses pulsions sexuelles, est également évoqué par Alice, la vieille prostituée qui semblait être l'ultime recours de Verre Cassé : « [P]auvre petit-vieux, j'espère que tu ne vas tomber demi-mort sur moi[793]. » Les jeunes prostituées manifestent elles aussi leur rejet de Verre Cassé en s'appuyant sur les aspects de son corps sale, ridé et dépourvu de forces dans sa chair. En cela, il est un objet répugnant qui mériterait d'être isolé parmi d'autres corps vieux dans un espace où ils sont irrécupérables. Les prostituées ne sont pas les seules à constater les odeurs repoussantes de Verre Cassé : même quand il était instituteur, Angélique, son ancienne épouse devenue Diabolique, ne voulait pas avoir de rapports sexuels avec lui et avait divorcé à cause de son alcoolisme et de son manque de toilette : « Diabolique ne voulait plus de moi, il paraît que je puais », confie l'écrivain[794].

À travers ces différentes représentations, la corporéité de Verre Cassé est révélatrice d'une certaine défaillance dans ses rapports à lui-même. Elle conforte les prostituées dans l'idée qu'il devrait aller dans une maison de retraite où la société entasse d'autres « corps-déchets ». Car, malgré un minimum d'existence sociale, Verre Cassé apparaît comme un corps indésirable, au sens où l'entend David Le Breton à propos des stigmates de la vieillesse, c'est-à-dire un corps défait par le temps qui devient presque intolérable : « La personne âgée porte parfois son corps à la manière d'un stigmate dont la résonance est plus ou moins vive selon la classe sociale à laquelle elle appartient et selon la qualité d'accueil de l'entourage familier[795]. »

5.10. Le corps-poubelle ou les usages sexuels du corps féminin

Derrière la représentation des corps-déchets, Mabanckou nous livre aussi une description de ce qui peut s'apparenter à des corps-poubelles à partir de la représentation des corps des prostituées. Par corps-poubelle, nous entendons un corps sous les attributs d'un réservoir d'insalubrité ou d'impureté. Plus précisément, il s'agit de la corporéité féminine dont

---

[792] Alain Mabanckou, *Verre Cassé, op. cit.*, p. 106.
[793] *Ibid.*, p. 107. Cette déclaration d'Alice rappelle la mort de certains hommes dans les bras de prostituées, le cas le plus illustre étant celui du président de la République française Félix Faure, le 16 février 1899.
[794] *Ibid.*, p. 140. Verre Cassé ne se débarrassera jamais des odeurs pestilentielles, ce qu'illustre avec force la scène, analysée plus haut, où il n'hésite pas à plonger les mains dans ses propres excréments.
[795] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité, op. cit.*, p. 209.

l'organe vaginal est représenté comme une chose sale ou comme une blessure qui, selon Michel Leiris, représente une chose « moins attirante que dangereuse par elle-même comme tout ce qui est sanglant, muqueux et contaminé[796] ». Il s'agit d'un corps pris dans les logiques de l'expérience de l'indésirabilité sexuelle du fait de son état ou de son statut de « dépotoir public » : c'est ainsi que le critique Bernard Ekome Ossouma perçoit les corps des prostituées dans certains romans d'écrivaines africaines où, selon lui, « la métaphore identifiant le corps féminin à la poubelle est un tremplin qui sert à dénoncer l'immoralité du comportement sexuel de l'homme qui se révèle comme un oblitérateur de la femme[797] ». Voyons dans quelle mesure, dans le roman *Verre Cassé*, la prostituée confirme ce sens plus que dépréciatif.

Dans le point précédent, nous avons vu en quoi Verre Cassé peut être perçu comme un corps-déchet. Or, malgré son délabrement et ses odeurs, il est quand même accepté par la prostituée Alice. Contrairement aux autres prostituées du quartier Trois-Cents, le cadre dans lequel vit Alice et sa présentation physique ne manquent pas d'attirer l'attention du client sollicitant ses services. Verre Cassé la présente comme une « vieille bique » avec des « traits de fée de Carabosse » qui n'attirerait plus de client dans sa vieille « cabane préhistorique » : « [E]t je suis entré à mon tour dans la cabane préhistorique, non sans cacher mes tergiversations […], elle s'est raclé la gorge avant de s'étendre sur un matelas qui sentait à la fois la transpiration des aisselles d'un pousse-pousseur et l'odeur des champignons pourris[798]. » La demeure de la prostituée est similaire à une porcherie ou, du moins, à une décharge dans laquelle vivent des sujets désespérés et exclus par l'ensemble de la société. Les logements du quartier Trois-Cents de *Verre Cassé* sont comme ces « poubelles sociales » dans lesquelles vivent de nombreux êtres humains à travers le monde[799].

D'autres romanciers africains se font l'écho de ce type d'habitation souvent occupé par des prostituées. Nous pensons par exemple au Gabonais Hubert Freddy Ndong-Mbeng dont la description des « matitis » qui abritent les prostituées du quartier Nkembo de Libreville s'apparente à l'abri d'Alice[800]. Le rapport entre les matitis de l'écrivain gabonais et la couchette

---

[796] Michel Leiris cité par Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspéro, 1980, p. 93.
[797] Bernard Ekome Ossouma, *Le corps des Africaines décrit par des romancières africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. Femmes Africaines, 2012, p. 137.
[798] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 93.
[799] Samuel Delphine, *Quartiers Tsiganes. L'habitat et le logement des Roms de Roumanie en question*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29.

[800] « En clair, il faut sans doute dire que les matitis sont des végétations de maisons en vieux contre-plaqué, en vieilles planches et en vieilles tôles. Ce sont des végétations de bicoques, de gourbis et de taudis qui se cachent derrière des maisons aux apparences quelque peu soignées qui se trouvent en bordure des rues

de la prostituée de *Verre Cassé* réside dans le fait que les corps des prostituées africaines évoluent dans des taudis en putréfaction infestées par des bestioles et des bactéries en tout genre. L'insensibilité de leurs sens aux mauvaises conditions repose sur le fait que leurs organismes incorporent les conditions des lieux et leurs significations sociales : « Habiter, c'est vivre sa demeure comme le prolongement de soi, c'est posséder un espace et le maîtriser, c'est remplir toutes les fonctions de l'habiter[801]. » La prostituée incorpore le lieu comme une structure intime qui participe à la construction de son individualité ou, pour le dire plus précisément, de sa corporéité. Habiter un lieu signifie s'approprier ce lieu et faire corps avec tout ce qu'il comporte[802]. Puisque le sujet et l'habitat ne font plus qu'un, on peut aussi voir le corps comme l'incarnation de son habitat. Ce n'est donc pas un hasard si *Verre Cassé* établit un lien entre « la cabane préhistorique » et le « matelas qui sentait à la fois la transpiration des aisselles d'un pousse-pousseur et l'odeur des champignons pourris ». Car la qualité du lieu et ce qui le compose sont incarnés par la prostituée qui les incorpore volontairement ou involontairement par l'expérience du temps et de l'espace.

Concernant sa physionomie, Alice se caractérise par l'insalubrité et les odeurs répugnantes. L'écrivain la présente comme une chose dégoûtante dont les conditions de vie, outre son apparence, annulent le désir sexuel qui l'y aurait conduit :

> [L]es clients ne devaient pas se bousculer sur le trottoir, au contraire ils devaient changer de trottoir en l'apercevant avec sa perruque qui ne couvrait que le tiers de son crâne, son maquillage exagéré, son odeur de grand-mère, son dentier qui tenait à peine dans sa bouche comme un vampire […], elle sentait la poudre qu'on utilise lors des veillées mortuaires pour repousser la putréfaction d'un cadavre, et les veines de son cou ressemblaient à des nervures d'un arbre séculaire sous lequel pissaient les hyènes[803].

Cette description d'Alice la réduit à un corps moisi dont l'existence consiste à échapper ou à étouffer sa propre dégradation. La comparaison avec un cadavre obéit à cette idée, c'est-à-dire à la réalité d'un corps sur lequel on applique des produits chimiques afin de retarder sa

---

populaires » (Hubert Freddy Ndong-Mbeng, *Les Matitis. Mes pauvres univers en contre-plaqué, en planche et en tôle*, Paris, Sepia, 1992, p. 23).

[801] Nadège Leroux, « Qu'est-ce qu'habiter ? Les enjeux de l'habiter pour la réinsertion », *Vie sociale et traitement*, 1, 97 (2008), p. 14-25, p. 17.

[802] Carine Maraquin, « Se sentir "chez soi" en institution… ? », *Vie sociale et traitements*, 103, 3 (2009), p. 36-39, p. 37.

[803] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 109.

désintégration et non pour l'empêcher, « la perte ou la transformation de la substance du cadavre étant perçue comme la dissipation de ce principe » de pourrissement[804]. Dans le cas de la prostituée, l'usage de la poudre fait partie des éléments de séduction supposés transformer l'apparence corporelle, en colmatant les imperfections physiques, les rides et autres impuretés faciales capables de repousser les potentiels clients. Or, malgré les produits cosmétiques censés dissiper les odeurs corporelles, le vocabulaire olfactif demeure dépréciatif : Alice pue et dégage une odeur pénible et reconnaissable qui n'échappe pas au jugement sensoriel de l'écrivain qui occupe « une posture olfactive inconfortable[805] ».

La dépréciation de l'intimité de la vieille prostituée est également présente dans le texte, bien que Verre Cassé utilise une métaphore de la pudeur africaine consistant à juger le bas-ventre de la femme en critiquant ses jambes : « [J]'ai vu les jambes d'Alice, maigres, et arquées[806]. » Cette observation intervient au moment où la prostituée soulève sa jupe et invite Verre Cassé à passer à l'acte. Le dégoût causé par les odeurs et la vue du corps de la femme ne favorisent toutefois aucune érection. Le corps putride d'Alice n'exprime que la dégénérescence et même la mort, contrairement à la représentation relativement valorisante et sexuellement plus attirante qui est faite de la physionomie des jeunes prostituées vivant dans la rue d'en face :

> [C]'est vrai que j'aime les filles chaudes du quartier Rex, oui, j'aime le goût des jeunes filles, surtout les jeunes filles du quartier Rex, de vraies belles du Seigneur, elles savent manier la chose en soi, elles sont nées avec ça autour des reins […] c'est des volcans, ces petites, elles te promettent le ciel et te l'offrent enroulé dans du papier cadeau […] c'est tout chaud, c'est à la fois du caoutchouc et de l'élastique, c'est du piquant, tout sucré, c'est fiévreux, elles te parlent à l'oreille, elles accompagnent ton érection au millimètre près, elles savent où te toucher pour éveiller l'alternateur endormi[807]

En opposant les deux catégories de corps de prostituées, Mabanckou fait apparaître le corps d'une prostituée vieillie comme un symbole de la mort, malgré les soins. Mais, même si l'entretien et l'énergie du corps sont des critères érotiques qui jouent un rôle important dans

---

[804] Joël Candau, « Le cadavre en substance : perte d'odeurs et principe vital », *Techniques & Culture*, 60 (2016), https://journals.openedition.org/tc/6895#quotation.
[805] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 174.
[806] *Ibid*., p. 109.
[807] *Ibid*., p. 41.

« l'économie de la sexualité[808] », le corps de la prostituée, qu'il soit frais ou flétri, est « un corps public » qui ne choisit pas à qui se livrer tant que le client paie. Sous cet aspect, la prostituée apparaît dans le texte comme « une poubelle à sperme[809] », c'est-à-dire le lieu où les clients déversent leurs semences, un objet à posséder pour être sali par « la profanation sexuelle[810] ».

Dans le roman francophone subsaharien, la mise en valeur du corps par la sexualité participe à une certaine transgression des valeurs sociales et morales établies[811]. Dans le contexte de violence et d'oppression post-indépendances, les corps féminins sont régulièrement représentés comme des instruments qui attirent, subjuguent et détruisent les dictatures. L'un des premiers exemples est le « corps infernal » de Chaïdana, dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi[812], dont « l'écrasante beauté » affole toute la république. Elle s'emploie à séduire et à tuer tous les hauts cadres du pays dans la chambre de l'hôtel La Vie et demie. Le dictateur local qui s'auto-proclame « Guide suprême » fait tout pour neutraliser ce corps fantasmatique en le transformant notamment en corps-poubelle du fait de l'intempérance sexuelle de ses miliciens. Ainsi, d'un roman à l'autre, le corps de la femme est érotisé, d'abord perçu et évalué à l'aune des formes de son anatomie[813].

En somme, dans la division du travail sexuel postcoloniale, la femme est réifiée et choisie pour ses atouts corporels. L'économie de la prostitution en est la version paroxystique : en payant, le client dispose du corps et se l'approprie totalement afin de satisfaire ses pulsions[814]. La chosification du corps en dépotoir rejoint la vision qu'en donne l'historien Ivan Jablonka dans son analyse sur la dimension excrémentielle du *Corps des autres*, c'est-à-dire un

---

[808] Elisa Camiscioli et Christelle Taraud, « Économie politique de la sexualité coloniale et raciale », Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Christelle Taraud et Dominic Thomas (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 168.
[809] Max Chaleil, *Le corps prostitué. Le sexe dévorant*, Paris, Galilée, 1981, p. 28.
[810] Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 160.
[811] Urbain Ndoukou-Ndoukou, *Enjeux et figuration du corps chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak*, Limoges, Université de Limoges, 2021, thèse de doctorat.
[812] Sony Labou Tansi, *La Vie et Demie*, *op. cit*., p. 22.
[813] Loin d'être une simple perception scripturale, l'étalage du corps féminin dévoile un ordre de la volupté morbide. C'est ce que fait observer Sami Tchak dans son essai sur la sexualité féminine en Afrique et l'appétit bestial que peuvent provoquer ses caractéristiques charnelles : « Les premières qualités ou les premiers défauts qui les frappent : le visage, les seins, les jambes, le postérieur, les cheveux, etc., et vérifient s'il y a une harmonie entre tous ces détails. Ils évaluent les femmes en fonction de leurs goûts sexuels, à eux. Celles qui ne répondent pas à leurs critères de beauté sont moins intéressantes, quelles que soient leurs autres qualités profondes » (Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique. Domination masculine et libération féminine*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 172).
[814] Emmanuel Jovelin, « De la prostitution aux clients de la prostitution », *Pensée plurielle*, 27, 2 (2011), p. 75-92. Cette idée est soutenue par l'étude de Paulette Songue à propos de la prostitution dans le milieu universitaire camerounais (Paulette Songue, *La prostitution en Afrique noire. L'exemple de Yaoundé*, Paris, L'Harmattan, coll. Points de vue concrets Afrique Subsaharienne Développement, 2009, p. 79).

« corps-machine, corps sale au service de corps sales, chose parmi d'autres choses[815] ». Sa présentation de la « souillure infligée[816] » au corps par les poncifs de la sexualité fait largement écho au corpus romanesque francophone postcolonial traitant du corps dégradé, surtout féminin. On le voit aussi chez les personnages féminins de *Tram 83* du Congolais Fiston Mwanza Mujila, chez qui les corps de tout âge servent d'appât pour séduire, escroquer et s'enrichir[817]. Au contraire, sous la plume d'Alain Mabanckou, le corps surtout féminin [cf. thème du paragraphe] se présente comme un prétexte d'affirmation d'une « liberté d'actes et de pensées[818] » par lequel les personnages peuvent s'affirmer socialement.

Les exemples de Sony Labou Tansi et de Mwanza Mujila illustrent ce que la critique de la littérature francophone africaine identifie comme une poétique fondée sur des « orgies gargantuesques donnant lieu à des naissances carnavalesques[819] ». Dans *Verre Cassé*, le traitement de la corporéité des éclopés du bar s'inscrit dans ce rapport à l'écriture « carnavalesque », et même deux fois, car, au fil des récits relatant le vécu des personnages du bar, l'écrivain-narrateur Verre Cassé accorde une place importante au travestissement, à la désacralisation, à l'ivresse et au dédoublement des formes de violence en exposant les corps dans tous leurs états. Cette mise en scène, à travers la mise en abyme de son corps d'écrivain, de la tradition poétique « carnavalisante » relève de la forte disposition à la réflexivité qui caractérise Mabanckou et qui, indice modeste mais important, atteste un renforcement de l'autonomie littéraire en Afrique subsaharienne[820].

5.11. La rhétorique du corps : difformité et laideur risibles

Ce dernier point mérite d'être développé en étudiant les corps de *Verre Cassé* au prisme de l'écriture « carnavalesque » du romancier. Ces corps, qui pour l'essentiel vivotent autour du bar Le Crédit a voyagé, sont pour la plupart frappés de laideur, voire de difformités. Le

---

[815] Ivan Jablonka, *Le corps des autres*, Paris, Seuil, coll. Raconter la vie, 2015, p. 41.
[816] *Ibid.*
[817] Fiston Mwanza Mujila, *Tram 83*, Paris, Anne-Marie Métailié, 2014.
[818] Eloïse Brezault, « Sami Tchak ou la philosophie dans le boudoir », *Culture Sud*, 166 (2007), p. 67-71, p. 69.
[819] Boniface Mongo Mboussa, « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », *Africultures*, 2019, http://africultures.com/sony-labou-tansi-et-lecriture-du-corps-la-subversion-par-le-bas-880/.
[820] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89 (1991), p. 3-46, p. 25.

« vocabulaire ordurier et grossier » qu'on peut qualifier de « cynique[821] » utilisé par l'écrivain pour commenter notamment les apparences des personnages entraîne un enchevêtrement grotesque, antinomique et caricatural qui suscite de l'empathie ou provoque le rire.

Les corps et leurs apparences physiques constituent une sorte de dialectique sur laquelle s'appuie la description d'une société absurde organisée par des dirigeants loufoques. On le voit dans le roman à travers la gesticulation politique et les propos du président Adrien Lokouta Eliki Mingi dont la traduction littérale du nom en langue kikongo du Congo-Brazzaville signifie « Adrien le plus grand menteur[822] ». Dans l'affaire du Crédit a voyagé, le ministre Zou Loukia prononce une longue tirade marquée par l'anaphore « J'accuse », en référence à la lettre ouverte d'Émile Zola dans l'Affaire Dreyfus. La popularité de la formule de Zou Loukia auprès des populations suscite la jalousie et la colère du président Adrien qui, se sentant nargué, menace ses conseillers de mort si ces derniers ne lui trouvent pas une formule à la hauteur de celle de son ministre. Durant des jours, « les nègres du président » ont passé en revue toutes les grandes déclarations politiques et les citations des savants du monde entier, fouillant livres et journaux, sans jamais s'accorder, jusqu'à ce qu'ils retiennent la formule « Je vous ai compris » tirée du discours de Charles de Gaulle à Alger en 1958. Dans cette partie du récit, Verre Cassé met surtout en avant le caractère bouffon, grossier et vulgaire du micro-monde politique africain. Le discours qui apparaît risible et teinté d'humour à travers la naïveté de l'écrivain voile en réalité une satire politique qui conduit à penser que ce type d'« écriture n'est pas tout à fait exempt d'ambition, ainsi qu'il convient à des bouts d'homme, c'est-à-dire à des Satans en herbe[823] ».

L'écriture d'Alain Mabanckou doit en outre se lire à l'aune de travaux tels que *Le grotesque en littérature africaine* et *Écritures francophones : ironie, humour et critique sociale*[824], qui montrent que le grotesque, l'humour, l'ironie et le rire occupent une place spécifique dans les littératures africaines. Dans les productions romanesques africaines contemporaines, l'ironie serait la forme la plus utilisée par les écrivains :

---

[821] Christian Moncelet, *Les mots du comique et de l'humour*, Paris, Belin, 2006, p. 257.

[822] Le kikongo, dont Mabanckou est un locuteur, est l'une des langues parlées par plus de 50% de la population du Congo-Brazzaville. C'est une sorte de créole dérivée du kituba (munukutuba) que l'on retrouve dans le sud du pays.

[823] Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Sillage, 2008, p. 27.

[824] Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), *Le grotesque en littérature africaine*, Metz, Centre de recherches Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, 2012 ; Valeria Liljesthröm et Yasmina Sévigny-Côté, *Écritures francophones : ironie, humour et critique sociale*, Québec / Paris, Presses Universitaires de Laval / Hermann, 2019.

> Néanmoins, il fait peu de doute qu'il y a une véritable actualité récente du grotesque dans les littératures africaines, actualité visible dans une surenchère de grossièreté et d'outrance dans les textes, une présence envahissante de la sexualité et de la violence dans les œuvres, et ce, au moins depuis les années 80. Le phénomène se prolonge jusqu'à aujourd'hui, dans les romans remarqués de Sami Tchak par exemple, ou même d'Alain Mabanckou : se fait jour ainsi toute une écriture que l'on peut qualifier (sans jugement) d'ordurière, comprenant beaucoup de romans que Nganang considère comme des romans « de la décomposition »[825].

Selon l'hypothèse développés par Patrice Nganang le recours au discours humoristique ou grotesque chez les écrivains africains a un rapport avec les contextes sociohistoriques des pays dont les écrivains sont issus. En lisant des œuvres telles que *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes (2003), *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma (2005) ou encore *Temps de chien* de Patrice Nganang (2013), pour ne citer que celles-là, on observe un jeu de langue à la fois ironique et sarcastique impliquant une volonté d'inventer un style pour dire la tragédie du continent et celle de créer une « écriture qui rende celle-ci dorénavant impossible[826] ». Ce postulat est partagé par plusieurs critiques depuis au moins Jacques Chevrier[827] et Lilyan Kesteloot[828]. C'est le cas de Justin Bisanswa qui fait observer que chez certains romanciers africains, la tendance du désenchantement débouche généralement sur « une puissante satire de la société » dont la violence descriptive des réalités et des corps est enveloppée par une « rhétorique d'humour » ou d'ironie[829].

Qu'il s'agisse de l'homme qui porte les couches Pampers à cause des viols vécus en prison ou de l'Imprimeur qui, après avoir surpris sa femme en plein ébat sexuel avec son propre fils, fut battu, interné dans un hôpital psychiatrique en France avant d'être renvoyé au Congo, les personnages se caractérisent par un anéantissement de leurs corporéités. Leurs récits mettent principalement l'accent sur les significations tragiques, et catastrophiques de leurs corps en rapport avec les différentes expériences vécues. Outre cet écrasement suscité par leurs conditions tragiques, désespérées et marginales, l'extravagance, la vision obscène et

---

[825] Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), *Le grotesque en littérature africaine*, Metz, Centre de recherches Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, Série Afriques, 7, 2012, p. 7.
[826] Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, *op. cit*., p. 193.
[827] Jacques Chevrier, *La littérature nègre, op. cit.*
[828] Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine, op. cit.*
[829] Justin Bisanswa, « Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain », *Revue de l'Université de Moncton*, 2006, 37, 1, p. 1-13.

scatologique de leurs discours caractérisés par l'hyperbolisme, la profusion et l'excès, prête à pleurer ou, dans certains cas, à rire, alors que leurs situations demeurent dramatiques.

L'extravagance s'illustre par le grotesque concours de pisse organisé entre Robinette et Casimir derrière le bar Le Crédit a voyagé. L'évènement est ponctué par une argumentation orientée sur les corps des protagonistes, notamment leurs parties génitales dont les comparaisons suscitent des rires et des applaudissements exubérants dans l'assistance. Ce tableau loufoque est suivi du récit de l'Imprimeur dont la déchéance sociale est causée par l'infidélité de sa femme. À l'origine, il y a un énorme préservatif découvert flottant dans les toilettes de la maison conjugale, dont l'image incongrue tracassait le père de famille :

> [U]ne grosse capote d'au moins deux fois la taille de mon sexe qui est quand-même énorme […] alors que je réfléchissais avec dans la tête l'image de cette énorme capote, c'était comme une image de peinture surréaliste, d'autres idées bizarres ont commencé à me hanter, à m'empêcher de fermer l'œil la nuit, je me suis dit que quelqu'un d'autre était peut-être venu à la maison[830].

Dans la suite du récit, il découvre qu'il s'agit de son fils âgé de dix-huit ans qu'il surprend ensuite en plein acte sexuel avec sa femme Céline. Tombé en syncope après avoir affronté les deux amants, l'Imprimeur s'était réveillé le lendemain dans un asile où, dit-il, on le « promenait dans un fauteuil roulant comme un australopithèque[831] ». Une telle disposition narrative des « images du corps et la vie corporelle[832] » nous conduit à nous intéresser à la place du discours obscène et des exagérations scripturales de Mabanckou parmi les productions francophones d'Afrique centrale. Au-delà des corps souffrants de ses interlocuteurs, Verre Cassé prête exclusivement attention aux parties qui renvoient au bas. Il s'agit notamment des orifices liés à tout ce qui est excrémentiel, des jurons, des insultes et autres grossièretés voilés derrière une expression décousue teintée d'ironie et d'humour. Tous les personnages du roman sont tributaires de ces expressions tragi-comiques en rapport avec leurs conditions corporelles.

C'est à son corps défendant, mais ivre, que Verre Cassé engage la corporéité de l'homme qui porte les couches Pampers dans une représentation sombre à travers diverses épreuves attendues comme des catalyseurs de sa difformité. On relève entre autres les coups sanglants

---

[830] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit*., p. 66.
[831] *Ibid*., p. 70.
[832] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1970, p. 302.

infligés par les policiers lors de son arrestation, mais surtout les viols à répétition connus en prison. Cette dernière épreuve est perçue, on l'a vu, comme l'origine de la défiguration de son postérieur et de sa distorsion physique. L'apparence du personnage prête à rire en même temps qu'elle suscite la compassion, comme le fait remarquer son interlocuteur : « disons que c'est un pauvre gars qui est réduit aujourd'hui à porter des couches Pampers comme un nourrisson, je ne voudrais surtout pas rire de sa condition, mais c'est la triste réalité[833] ». Soucieux du caractère confidentiel des propos de la victime, le rire de l'écrivain se transforme en une sorte d'empathie mêlée à une tonalité ironique. En se levant après la conversation, Verre Cassé découvre les meurtrissures du corps de son confident sous toutes les latitudes : « j'ai alors pu voir de près son derrière bombé par les quatre couches épaisses de Pampers qui se superposaient, un derrière humide, y avait des mouches qui le bourdonnaient autour[834] ». Cette phrase atténue l'empathie, marquant une certaine insensibilité du rieur par rapport à la condition du corps violenté.

La difformité des corps violentés des personnages d'Alain Mabanckou est étroitement liée aux ordonnances macabres d'une société « saisie par le pathos de la démolition[835] » perpétrée par diverses formes d'atteintes physiques. Qu'il s'agisse d'un contexte de guerre civile, de celui d'un coup d'État ou de viols, les personnages survivants sont toujours saisis par ce que Patrice Nganang appelle « la détresse de l'horreur après la catastrophe[836] ». Plus précisément, il s'agit de voir chez le sujet violenté, c'est-à-dire le « survivant » ou le « rescapé », la difficulté de se définir une subjectivité qui fasse sens et s'harmonise avec son intégrité physique ou avec l'environnement dans lequel il évolue. Les phrases du type « je ne sais pas comment j'ai fait pour tenir » (p. 49) confessées par la victime témoigne du fait que, ayant échappé à la mort, elle se perçoit comme un rescapé essayant désormais de s'accrocher à une nouvelle vie. On trouve ce même principe dans le roman *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, où Hortense Iloki évoque l'impossibilité de s'adapter à la société post-guerre toujours habitée par la violence et la mort, comme si elle se reprochait d'avoir survécu[837].

La constance de ces affres suppose une absence de processus d'apaisement et de réinsertion des corps violentés dans le champ humain. Le cas de l'homme aux couches Pampers,

---

[833] Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit*., p. 36. L'attitude de Verre Cassé illustre l'affirmation de Bergson selon laquelle « il est incontestable que certaines difformités ont sur les autres le triste privilège de pouvoir, dans certains cas, provoquer le rire (Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1997, p. 17).
[834] *Ibid.*, p. 51.
[835] Achille Mbembe, *Brutalisme*, *op. cit*., p. 8.
[836] Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine, op. cit.*, p. 36.
[837] Alain Mabanckou, *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, *op. cit*., p. 10.

témoigne littéralement d'une corporéité démolie et tragique faisant un corps étranger à lui-même et à la société, à l'instar des survivants des grandes catastrophes[838]. L'ivresse, l'excentricité, voire la folie deviennent ainsi les refuges de ces personnages qui tentent désespérément d'échapper à la lucidité de leur condition, tel que l'affirme l'Imprimeur dans sa confession lorsqu'il revient au Congo après son échec en France :

> [E]t elle a obtenu surtout qu'on me rapatrie […] en fait j'ai retrouvé mes esprits seulement le jour où l'avion a atterri, quand j'ai vu tous mes parents au complet, leurs regards de tristesse, de honte aussi, ils avaient de la peine, crois-moi, alors j'ai commencé à boire pour chasser les ombres qui me couraient après, j'ai refusé de vivre chez mes parents, j'ai refusé cette humiliation, j'ai marché nuit et jour, c'est comme ça que tu me vois ici[839].

Ceci explique d'ailleurs que le bar Le Crédit a voyagé n'abrite que des êtres brisés sortant des abîmes sociaux au fond desquels ils vivent dissimulés, tel que le fait remarquer Verre Cassé : « ils sortent de je ne sais où, et les voilà devant moi, les larmes aux yeux, la voix chevrotante[840] ». Or, dans cette atmosphère et par sa position, l'écrivain est lui-même aussi excentrique et extravagant que les personnages du bar. En effet, tout au long de la lecture de l'œuvre, la personnalité de Verre Cassé incarne l'*ethos* de Charles Bukowski à travers l'image qu'il donne de lui-même, c'est-à-dire ses manières de se comporter, d'« être et de se représenter[841] » socialement. Au début du récit, il se compare avec humour à l'écrivain-ivrogne américain lorsqu'il parle du jour où l'Escargot entêté lui avait donné le cahier : « et il croit dur comme fer que moi Verre Cassé, je peux pondre un livre parce que, en plaisantant, je lui avais raconté un jour l'histoire d'un écrivain célèbre qui buvait comme une éponge, un écrivain qu'on allait même ramasser dans la rue quand il était ivre[842] ». Ce rapprochement métonymique avec Bukowski permet de saisir la corporalité de Verre Cassé dans le roman. Celui-ci marche seul dans la nuit pendant que les autres dorment, dénombre les carcasses d'animaux domestiques, traine à quatre heures du matin au bord de la rivière Tchinouka, etc. Ce qui, métaphoriquement, rapproche sa conduite à celle d'un fou : « j'ai parlé seul pendant longtemps, on m'a sans doute

---

[838] Béatrice Munaro, Dossier, « Corps déporté, corps survivant. Regard sur l'écriture de Primo Levi », *Revue française de psychosomatique*, 1, 59 (2021) [dossier « Écriture, art, maladie II »], p. 55-68.
[839] Alain Mabanckou, *Verre cassé, op. cit.*, p. 73.
[840] *Ibid.*, p. 52.
[841] Michel Meyer, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 [2004], p. 27.
[842] *Ibid.*, p. 11.

pris pour un fou, pour quelqu'un de perdu qui voyait des moulins à vents partout et qui combattait dans une confrontation très épique, "je m'en fous"[843] ». Avant de passer ses journées à s'imbiber d'alcool au bar, Verre Cassé était instituteur et ses méthodes pédagogiques étaient toutes aussi extravagantes dans la gestion de sa corporéité vis-à-vis des élèves et de ses collègues :

> quand j'étais encore instituteur, il paraît même que j'arrivais toujours en retard en classe chaque fois que j'avais bu, il paraît même que je montrais alors mes fesses aux enfants pendant le cours d'anatomie, il paraît que je dessinais des sexes géants au tableau, il paraît que je pissais dans un coin de la classe, il paraît même que je pinçais les fesses de mes collègues hommes ou femmes, il paraît même que j'avais fait goûter du vin de palme aux élèves[844]

Dans son analyse sur l'humour et l'ironie, Vincent Simédoh considère que l'extravagance et le grotesque des personnages sont révélateurs de la situation des sociétés postcoloniales africaines[845]. À travers le topos de la violence, Alain Mabanckou ne se sert pas simplement « du corps social comme espace du rire et du simulacre[846] », mais il fait de l'image de l'autre un « outil de solidarité oppositionnelle des marginaux » pour critiquer la société dans laquelle il évolue.

Cette esthétisation gagne de l'autre gagne à être élucidé, selon nous, à l'aune des corps dont sont dotés les personnages. En effet, à partir de la violence et des rituels des tragédies imposées à ces corps, on peut saisir les difformités des personnages comme fondant mais aussi comme allant au-delà du discours caricatural et esthétique Que peut-on comprendre de ces formes de violences qui exposent toutes leurs latitudes à la fois comme source de rire et d'inquiétude sur le corps du sujet postcolonial et qui figure dans l'écriture de Mabanckou ?

---

[843] *Ibid*., p. 111.
[844]*Ibid*., p. 141.

[845] Selon Vincent Simédoh, « [l]'image de l'autre perd de sa constance et devient humoristique à force de singularité comme c'est le cas des personnages de Verre Cassé, ou de Moupelo ou encore de Auguste-Victor, à la fois signe et manifestation de l'humour ludique mais aussi signe de l'esprit satirique. La critique railleuse s'atténue et perd de son effet hilarant en créant une esthétique de la farce » (Vincent Simédoh, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : des enjeux critiques à la poétique du rire*, New York, Peter Lang Publishing, coll. Francophone Cultures & Literatures, 2012, p. 5).
[846] Ulrich Bouguili, *Les stratégies du rire dans l'œuvre d'Alain Mabanckou : poétique d'un contre-discours en postcolonie*, Poitiers, Université de Poitiers, thèse de doctorat, 2018.

À travers la position centrale du personnage de l'écrivain et les représentations des différents contextes, le roman *Verre cassé* se présente comme une façon d'écrire, de dire et de raconter l'Afrique postcoloniale à partir d'elle-même, de ses réalités peu reluisantes et de leurs violences multiples : violence conjugale, déformation ou putréfaction, folie, érotisme, funèbre, etc. Le corps du personnage mabanckien semble être à l'image de cette Afrique qu'Achille Mbembe désigne comme étant un « grand corps mou et fantasque[847] » qui peine à se concevoir en dehors de toute idée de dégénérescence.

Dans le roman, le comique émerge paradoxalement par l'absence d'empathie à chaque fois que Verre Cassé introduit un personnage dont la simple description des difformités corporelles ou des postures théâtrales suscite le rire. Comme pour l'homme qui porte les couches, le caractère risible s'appuie fondamentalement sur la présentation physique des personnages. De façon globale, tous les personnages de l'œuvre qui, présente et traîne un handicap plus ou moins lourd.

Les avantages d'une telle prédisposition dans le roman d'Alain Mabanckou sont à la fois liés à la perception que l'écrivain a affaire à une société dystopique, en même temps qu'elle lui permet d'excorporer la violence et de la dissimuler dans un registre subversif. Celui-ci favorise surtout une transcendance de la condition tragique des personnages. En fusionnant les violences corporelles aux violences verbales constituées d'injures et de gros mots, le roman d'Alain Mabanckou incorpore à la fois l'ironie et l'humour sans les exclure. Ainsi, à travers la représentation et la présentation des corps violentés et l'ensemble des éclopés du bar, la position de l'écrivain en tant que vecteur sociolittéraire permet de cerner que Mabanckou procède à une forme de dénonciation des stéréotypes sociaux et des poncifs diffusés par « le langage du discours social, quotidien, politique ou littéraire[848] ».

---

[847] Achille Mbembe, *De la postcolonie, op. cit*., p. 19.
[848] Nadra Lajri, « L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begag : de l'autodérision à la singularité », *Études littéraires*, 43, 1, 2012.

CONCLUSION

« *Du corps naissent et se prolongent les significations qui fondent l'existence individuelle et collective* »
David Le Breton[849]

« *La relation au monde est une relation de présence au monde, d'être au monde, au sens d'appartenir au monde, d'être possédé par lui, dans laquelle ni l'argent ni l'objet ne sont posés en tant que tel. Le degré auquel le corps est investi dans cette relation est sans doute un des principaux déterminants de l'intérêt et de l'attention qui s'y trouvent engagés et de l'importance – mesurable à leur durée, leur intensité, etc. – des modifications corporelles qui en résultent. […] Nous apprenons par corps. L'ordre social s'inscrit dans le corps à travers cette confrontation permanente, plus ou moins dramatique, mais qui fait toujours une grande place à l'affectivité et, plus précisément, aux transactions affectives avec l'environnement social* »
Pierre Bourdieu[850]

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de contribuer à l'étude des productions littéraires en langue française d'Afrique centrale sous l'angle de leurs rapports avec les corps des écrivains. L'hypothèse qui a servi de base à notre analyse consistait à poser que le corps de l'écrivain est, en tant que jonction entre la socialité et l'œuvre littéraire, une matrice sociopoétique. Cette hypothèse a été mise à l'épreuve en choisissant de nous concentrer sur l'écriture de la violence et du corps violenté. Ce choix nous a été inspiré par le constat d'une forte tendance, chez les écrivains subsahariens francophones en général et, en tout cas, chez les auteurs de notre corpus en particulier, à mettre en texte des univers dans lesquels les corps des protagonistes sont fortement soumis aux effets de violences postcoloniales similaires à celles auxquelles ont été exposés les corps de leurs créateurs.

Dans les textes, le corps apparaît comme une surface « sur laquelle sont inscrits les stigmates de diverses expériences traumatisantes (esclavage, colonisation et crise dans la

[849] David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1992, p. 4.
[850] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. Sciences humaines, 1997, p. 164-165.

gestion de l'héritage colonial)[851] », expériences qui renvoient aussi à la société où a été socialisé l'auteur – ou, pour le dire plus précisément, le corps apparaît comme une texture qui absorbe ces expériences, qui les incorpore. En actualisant le passé à travers les aventures romanesques des corps, les divers récits du corpus dévoilent une double relation : entre la socialité et le vécu du corps de l'écrivain en train d'écrire, et entre la sensorialité et le discours de ce corps et le produit écrit. Ainsi, comme l'écrit un des pionniers des études littéraires impliquant le corps de l'écrivain, cette « mise en œuvre du corps » est « l'ensemble des (re)configurations imaginaires, congruentes ou conflictuelles, dont l'idée plurielle, non unifiée, de corps et d'œuvre est le support[852] ». Cela dit, il convient de donner à cet « ensemble » la profondeur sociale et historique d'un corps qui suit une certaine trajectoire à un certain moment de l'histoire littéraire et dans un certain espace littéraire.

Les expériences sociales ayant façonné le corps – inséparablement organisme vivant et sujet langagier – de l'écrivain au cours de ses socialisations informent, par espace social et espace littéraire interposés, ses pratiques d'écriture jusque dans la structure sociale et historique de la fiction. Ainsi, l'analyse du corpus nous a conduit à apercevoir que, à travers le processus scriptural, l'expérience sociohistorique du corps de l'écrivain est indissociable de son statut littéraire, et que l'expérience scripturale est en même temps celle de ce corps comme sujet social et celle de ce corps comme sujet littéraire :

> Si je ne parviens pas à écrire ce texte c'est, sans doute, parce que je mélange ma biographie d'écrivain et ma biographie d'homme. Mais comment les séparer ? Comment dire ce qui, jusque dans mes gestes les plus quotidiens, relèverait soit de l'une soit de l'autre ? Si je bois trop ou si je touche ou rêve de toucher un corps, n'est-ce pas avec cela que j'écris ? Ce qui m'affecte dans ma vie privée n'est-il pas – presque aussitôt – déplacé comme broyé et transformé par le désir d'écrire ? J'écris avec moi[853].

En nous appuyant sur des propositions théoriques et épistémologiques développées notamment par des anthropologues (tels que Marcel Mauss), des psychanalystes (Didier Anzieu), des philosophes du corps (Bernard Andrieu) et surtout des sociologues du corps (Pierre Bourdieu, Christine Détrez, etc.) et de la littérature (Alain Viala, Paul Dirkx, etc.), l'analyse de

---

[851] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, 41, 2 (2005), p. 9-24, p. 13.
[852] Claude Fintz, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », *Littérature*, 1, 153 (2009), p. 114-131, p. 114.
[853] Mathieu Bénézet, *Ceci est mon corps, tome 1*, Paris, Flammarion, coll. Fiction, 1979, p. 23.

notre corpus nous a conduit à mieux entrevoir que, dans le processus de « création » littéraire, le corps de l'écrivain « est au carrefour de toutes les pratiques quotidiennes et des relations sociales[854] ». Autrement dit, ce sont les dimensions sociohistoriques incorporées par le corps de l'écrivain qui déterminent ses dispositions dans l'espace social et particulièrement littéraire, en tant que corps social et corps littéraire. Les facteurs corporels qui permettent l'incorporation de l'expérience socio-historique en tant que prismes littéraires se cristallisent en habitus qui régit la trajectoire de l'écrivain ainsi que son comportement et ses croyances dans le champ littéraire[855]. Premièrement, le corps social est façonné par les différentes socialisations et donc par la pluralité des expériences du monde social incorporées au cours de sa trajectoire dans ce monde, notamment ses expériences professionnelles (journaliste, médecin, critique, enseignant, etc.)[856]. Dans cette perspective, nous sommes resté attentif au fait que le corps de l'écrivain est d'abord (au sens chronologique) socialisé dans un espace constitué de phénomènes hétérogènes, où la littérature joue un rôle parmi beaucoup d'autres.

Deuxièmement, le corps littéraire, qui n'est donc pas séparable du corps social, est façonné par la littérarisation primaire et secondaire et par l'incessante incorporation des logiques du champ littéraire en langue française en tant qu'espace autonome, c'est-à-dire dont le nomos, la motivation centrale, est d'écrire (en français). Nous avons vu à quel point cette activité est contrariée par les contraintes inhérentes aux régimes autoritaires des quatre pays concernés, qui n'ont de cesse d'hétéronomiser l'ensemble des secteurs de la société civile. Nous avons vu également que nos quatre auteurs, chacun à sa manière, ont malgré tout réussi à trouver une place dans cette configuration de positions dans laquelle le corps littéraire pratique tant bien que mal le nomos « écrire » selon des conditions de production et de réception largement déterminées par elle. C'est la combinaison de toutes ces dimensions littéraires et non littéraires que le corps de l'écrivain, arrivé à telle ou telle position de sa trajectoire, a tendance à inscrire dans l'œuvre au moment de l'écriture[857].

---

[854] Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, « Introduction : écrire le corps », Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch (dir.), *Corps 1*, 1 (2006), p. 11-12, p. 11. Bernard Andrieu affirme que l'écriture du corps « n'est pas seulement l'écriture de soi, car le corps vivant n'est jamais entièrement contenu dans l'écriture du corps », mais l'expérience vécue socialement que révèle « la créativité de la langue » excorporée par la sensorialité du corps écrivant (Bernard Andrieu, « Pour une émersiologie littéraire. Le texte, activation du corps vivant dans le corps vécu », Paul Dirkx (dir.), *Les cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, Nancy, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, coll. Épistémologie du corps, 2017, p. 193-210, p. 209).

[855] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1998 [1992], p. 429.

[856] Voir la « multipositionnalité » de tout agent social chez le sociologue Bernard Lahire (*L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, coll. Essais & Recherches, 1998).

[857] Paul Dirkx, « Corpus et corps de l'écrivain », *Sociologie de l'Art*, 19 (2012) [dossier « Le corps de l'écrivain. I : Le corps en amont »], p. 7-13, p. 10.

Dans cette approche corpopoétique, qui articule la sociologie de la littérature, la sociopoétique et la sociologie du corps, le corps de l'écrivain comme opérateur scriptural est un vecteur matriciel par lequel la socialité transite vers l'écriture, le réel vers le fictif et l'histoire sociale vers la littérature. Ce modèle nous a permis de voir de quelles manières le corps de l'écrivain africain francophone, souvent méconnu par la critique, incarne les « interférences entre, d'un côté, un opérateur sensitif souple, non figé, sensible aux nécessités du travail proprement littéraire, et, de l'autre côté, les opérations textuelles, plus rigides, plus pétries de traditions langagières et d'histoire de l'écriture littéraire[858] ». C'est à travers leurs « sens littéraires » que les différents écrivains inscrivent dans le texte, excorporent leurs expériences, notamment de la violence, dans les limites du champ des possibles scripturaux qu'offre l'état de telle société à tel moment.

Dans le premier chapitre, nous avons esquissé une sorte de « généalogie de la violence[859] » qui caractérise l'Afrique centrale francophone. Il a fallu mieux comprendre que les dynamiques qui travaillent les sociétés concernées se manifestent à travers des crises violentes porteuses de fractures, dont la suite de notre travail a pu indiquer à quel point elles structurent les œuvres du corpus. En dehors de certaines formes anthropologiques liées aux pratiques traditionnelles, la violence sociétale qu'étudient plusieurs chercheurs contemporains remonte en partie aux dominations coloniales, dont les représentations renvoient « à la lisière de la réalité » évoquée par Achille Mbembe en parlant du prolongement de la destruction et de l'autodestruction du corps noir[860]. Bon nombre de fictions (notamment, pour ce qui est de notre corpus, *L'Intérieur de la nuit*) suggèrent que les violences postcoloniales peuvent être considérées comme une extension des violences coloniales. D'autres chercheurs soutiennent que les instabilités politiques, les inégalités sociales et l'exploitation économique infligées aux populations par les régimes autoritaires ont créé une « culture de brutalité », de domination et de « banalité de la mort » qui continue d'alimenter les relations conflictuelles[861]. En tout état

---

[858] *Id.*, « Conclusion. La sensorialité et l'autonomie littéraires », Paul Dirkx (dir.), *Les cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, Nancy, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, coll. Épistémologie du corps, 2017, p. 273-288, p. 274.

[859] Gilles Bibeau, *Généalogie de la violence*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. Essais, 2015. Cet essai se penche sur les origines sociohistoriques et culturelles et sur l'évolution du phénomène de la violence, notamment dans les contextes précolonial, colonial et postcolonial du Cameroun, du Congo-Brazzaville, du Gabon et de la République démocratique du Congo.

[860] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. XX.

[861] Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive (2007) suivi de Nou (2013). Préface de Daniel Delas*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2017, p. 35.

de cause, cette « culture » nous paraît résulter de processus de familiarisation qui impliquent les corps sociaux et les corps individuels et leur capacité d'incorporation.

Tout cela incitait à mieux comprendre le gisement de violences que forment les quatre pays concernés ainsi que ses déterminants sociaux et politiques, afin de cerner une partie essentielle des conditions de socialisation des écrivains[862]. Parallèlement, ce regard historique nous a permis de mieux appréhender les processus de réification et de mutilation des corps noirs par les agents des différents régimes postcoloniaux. Car en Afrique centrale, « le corps est au cœur du pouvoir politique, religieux, sexuel, économique et rituel[863] », où il subit toutes sortes de manipulations et de brutalités. À noter encore que cette violence politique et sociale a des conséquences directes sur le fonctionnement de l'ensemble du champ du pouvoir, notamment sur le champ culturel dont les institutions, les instances de médiation et de légitimation et une partie des agents sont soumis aux diktats du système politique. C'est une des raisons pour lesquelles l'une des problématiques les plus abordées par la critique postcoloniale concernant l'Afrique centrale est la brutalité physique et symbolique qui caractérise les pouvoirs autoritaires qui y règnent depuis les indépendances et qui y ont développé une conscience de la mort reposant sur la manipulation, la clochardisation et la paupérisation des corps[864].

Tout donne ainsi à penser que la violence affecte les schèmes de socialisation, les pratiques des individus et leurs interactions, notamment des écrivains évoluant dans ces espaces et dont les fictions semblent parfois donner raison aux préjugés qui font de l'Afrique « le pays de la substance immobile et du désordre éblouissant, joyeux et tragique[865] ». Cette violence pèse peut-être d'autant plus lourd dans le cas d'écrivains qui, comme Maurice Mouckagni Mouckagni et Mukala Kadima-Nzuji, ont été ou sont brutalisés, emprisonnés, voire torturés en raison de leurs positions politiques[866]. La pauvreté, la corruption, l'instabilité politique et sociale, la politisation à outrance des services et des institutions sont autant d'hypothèques qui

---

[862] Patrick Chabal, « Pouvoir et violence en Afrique postcoloniale », *Politique Africaine*, 42 (1991), p. 51-64, p. 56.

[863] Joseph Tonda, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 2005, p. 12.

[864] « Car dans les deux Congo comme au Gabon et ailleurs en Afrique centrale, la puissance dévastatrice des couples psychiques [sorcellerie et capitalisme] est la réalité la plus ordinaire de la violence de l'imaginaire, violence qui traduit les ravages de la déparentélisation par la puissance consumatrice de la Chose dans ses complicités perverses avec le désir-maître de l'Argent et du pouvoir » (*id.*, *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui*, Paris, Karthala, coll. Les Afriques, 2021, p. 151).

[865] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 221.

[866] Charles Djungu-Simba K. *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain. Préface de Pierre Halen*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz / Centre de recherche « Écritures », coll. Littératures des mondes contemporains, 2007, p. 167-201.

pèsent sur l'autonomie de la littérature, rendant plus criante encore la quasi-absence de politiques culturelles et notamment littéraires garantissant des conditions de production et de légitimation correctes[867]. Dans les quatre pays qui sont au centre de cette étude, le fonctionnement des structures sociales et la violence à la fois physique et symbolique qui y règne freinent l'autonomisation de la vie littéraire et empêchent le nomos « écrire » de s'universaliser dans chacun des quatre systèmes littéraires correspondants, si bien qu'il y a lieu de dire qu'il n'y a pas de champ littéraire en tant que tel dans cette zone de l'Afrique, mais qu'il y a du champ littéraire, c'est-à-dire que chaque système littéraire est traversé et travaillé par les logiques du champ littéraire mondial de langue française[868].

Les quatre chapitres qui suivent ont permis de vérifier certaines hypothèses qui sous-tendent le premier chapitre, notamment le fait que la récurrence des violences présentes dans les productions littéraires d'Afrique centrale postcoloniale est corrélée à l'expérience sensorielle de leurs auteurs, dont les corps ont mémorisé une partie des structures génératrices de violence selon les particularités de chaque espace national concerné. Le deuxième chapitre s'intéresse au corps de l'écrivain gabonais Maurice Mouckagni Mouckagni et a permis de voir comment ce corps, peu connu des agents et des institutions du système littéraire local et, *a fortiori*, international, met en œuvre son vécu. Sa trajectoire et sa position dans le champ littéraire gabonais au moment de la publication de son roman *Le Cri du crime* (2009) révèlent également qu'il évolue dans un espace caractérisé notamment par une rareté d'instances de légitimation, une politique du livre précaire et une édition peu en vue sur la scène internationale malgré la production d'« une critique naissante » et relativement active[869].

Le Cri du crime met en évidence différents aspects de son corps social et littéraire tels que les expériences corporelles du journaliste Dazo les transposent. Ces expériences ont partie liée avec une violence postcoloniale qui s'enracine dans la destruction des corps et notamment dans les crimes rituels, aussi occultes que prisés par les agents du pouvoir. L'histoire suggère que, depuis au moins la célébration des conférences nationales en 1990, les sacrifices rituels ainsi que les répressions sociales constituent un paradigme de la terreur postcoloniale dont les effets déséquilibrent les structures sociales en même temps qu'ils transforment l'ensemble du

---

[867] Face à ces dysfonctionnements au sein des systèmes littéraires, un certain nombre d'écrivains sont obligés de s'expatrier, soit pour chercher de meilleures opportunités, soit pour échapper à la censure ou à la mort (Éric Essono Tsini, *De quoi la littérature africaine est-elle la littérature ? Pour une critique décoloniale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022, p. 23-24).

[868] Paul Dirkx, *Les « amis belges ». Presse littéraire et franco-universalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2006, p. 29.

[869] Sima Eyi Hémery-Hervais, *La vie littéraire au Gabon : ses acteurs institutionnels, ses instances de médiation et de légitimation et ses enjeux*, Libreville, Symphonia Édition, 2020, p. 193.

corps social en un espace dystopique. Dans une telle atmosphère, le corps du journaliste n'est pas épargné, car, témoin des atrocités qui frappent la société ou victime de ses convictions politiques, il est incarcéré et torturé, voire assassiné par le régime. À travers son expérience sensorielle, le corps éprouvé de l'écrivain dévoile la souffrance de son vécu individuel en même temps qu'il met en scène les conditions d'existence d'autres corps, fictifs, évoluant dans un environnement homologue. Quant à sa situation dans le champ littéraire, la domination du pouvoir politique sur l'ensemble des institutions amène à supposer qu'il est méconnu du fait que, en tant que journaliste et en tant qu'écrivain, Mouckagni Mouckagni publie des récits qui ne plaisent pas à un régime qui se fonde dans tous les secteurs sur l'hétéronomie.

Le troisième chapitre consacré à l'écrivain zaïrois Mukala Kadima-Nzuji a permis de mettre en valeur le corps d'un écrivain évoluant entre les deux rives du fleuve Congo. Il a connu sa socialisation et sa littérarisation primaires au Zaïre, avant de s'installer au Congo-Brazzaville où, ayant échappé à la violence meurtrière de Joseph Mobutu[870], il exerce à l'université Marien-Ngouabi en tant qu'enseignant-chercheur et éditeur. Ayant incorporé les logiques des deux systèmes zaïrois et brazzavillois, il est en phase avec les différentes institutions et leurs structures, en servant parfois de jonction entre elles. Reconnu par ses pairs comme un pionnier de l'histoire littéraire zaïroise et, sur le plan littéraire, comme un poète talentueux, il a acquis une légitimité qui fait de lui une figure importante au sein du champ intellectuel zaïrois en même temps qu'elle lui confère une notoriété dans d'autres parties du champ littéraire de langue française. C'est ce corps d'écrivain légitime qui, dans son unique roman paru en 2003, *La Chorale des mouches*, transpose les violences multiformes liées au désenchantement « démocratique » de son pays après la tenue de la Conférence nationale souveraine.

À travers le récit du narrateur-journaliste intradiégétique Samy-Jo, l'histoire collective se fond dans l'histoire individuelle (et vice-versa), révélant le corps écrivant comme l'intermédiaire entre la socialité (l'histoire de la conférence nationale, ses acteurs et les corps mis en péril) et l'écriture (journalistique d'abord, avec le journal *Notre pays*, littéraire ensuite, avec le roman que le lecteur a dans les mains). Ce sont les dimensions incorporées par Kadima-Nzuji qui, en tant que corps sociolittéraire inscrit dans les évolutions sociohistoriques de son pays, lui permettent d'« adapter son discours aux tendances du champ[871] » littéraire francophone, surtout à sa partie zaïroise où les écritures évoquent souvent les questions de violence.

---

[870] Charles Djungu-Simba K., *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain. Préface de Pierre Halen, op. cit.*, p. 143-144.
[871] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes, op. cit.*, p. 163.

L'analyse du roman *L'Intérieur de la nuit* a permis de cerner la corporéité littéraire de Léonora Miano à travers la polyphonie culturelle dont elle entend faire son identité sociale et littéraire. Attentif au va-et-vient entre le passé et le présent dans ce roman et dans ses autres œuvres, aux violences liées à la colonisation et à la post-colonisation, à la mobilité des corps afropéens et leurs conditions sociales et aux bouleversements identitaires dues à l'évolution des pratiques sociales, ce quatrième chapitre montre comment la pluralité qui marque l'écriture de Miano est informée par sa propre culture mélangée (camerounaise, française, américaine, anglaise), en lien avec ses stratégies de positionnement dans le champ littéraire international. C'est ce qui se dégage à travers les propriétés sociales et historiques des corps migrants de ses personnages, mais aussi à travers la représentation de rites anciens, tels que les rites d'unification où un corps humain est sacrifié et consommé.

Le personnage d'Ayané, dont le corps est rejeté de toutes parts du fait de son hybridité, et qui est obligé de repartir vivre en France où elle fait ses études, incarne des similitudes importantes avec le corps de l'écrivaine, notamment en ce qui concerne sa non-appartenance à un territoire, sa relation avec le Cameroun et sa revendication d'être un « corps-monde » : « Les différents univers qui me constituent me permettent de les comprendre tous sans que l'inverse soit possible, et de choisir la plupart de mes appartenances. […] Je suis le fruit d'histoires inhabituelles[872]. » Or, en tenant compte de l'ensemble de sa production littéraire, on s'aperçoit que Léonora Miano demeure attachée à son pays natal et à ses diverses spécificités historiques et culturelles. En France, malgré sa naturalisation, son corps « afropéen » ne jouit pas de la même considération que des écrivain(e)s français(es) comparables, même si son activité, sa présence médiatique et ses succès éditoriaux lui permettent d'être reconnue comme une figure importante de la littérature de langue française. Pour finir, ce chapitre montre comment l'écrivaine met à profit son corps et certaines facettes de l'histoire pour questionner les conduites sociales subsahariennes et le « devenir-monde[873] » des corps hybrides, dont le sien apparaît comme un modèle.

Le cinquième chapitre traite du corps de l'écrivain Alain Mabanckou comme nœud fictionnel. À travers le personnage de Verre Cassé et son activité d'écrivain au sein du bar Le Crédit a voyagé, cette étude montre comment l'écriture de l'écrivain congolais ne cesse de mettre en avant des pendants fictifs des réalités qui sous-tendent sa propre corporéité et son propre vécu, et comment celles-ci participent à construire un discours fictionnel qui, par la

---

[872] Léonora Miano, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020, p. 10-11.
[873] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 268

même occasion, révèle les rapports de l'écrivain à son pays d'origine et au reste du monde (littéraire). La présence de l'écriture à travers le personnage de l'écrivain-narrateur Verre Cassé donne à voir, de manière réflexive, le corps de l'écrivain en train de prendre forme à travers l'acte même d'écrire. Autrement dit, en tant que corps socialisé et littérarisé au point de passer à l'acte d'écrire, Verre Cassé s'auto-représente en train d'écrire à la fois sur son propre corps (en se référant à celui-ci) et sur les conditions de vie et de mort sociales d'autres corps violentés (ceux des clients du débit de boisson qui l'entourent et lui confient leurs histoires). À travers ce dispositif, on observe, d'une part, l'implication du corps socialisé et littérarisé de l'écrivain dans la création littéraire et, d'autre part, sa mise en scène à travers la mise en texte du social et de ses corps individuels et collectifs. Cette dimension réflexive du roman donne à voir de manière privilégiée que son écriture dépend, à de nombreux égards, d'un corps qui se sert de sa sensorialité et de sa langue littéraire pour excorporer l'ensemble des dimensions sociohistoriques existant au sein de l'environnement dans lequel il évolue, en même temps qu'il raconte, en quelque sorte, sa propre histoire.

La prise en compte du corps sociolittéraire de l'écrivain africain francophone en vue d'étudier ses modes d'expression littéraires nous conduit enfin à observer – hypothèse qui reste à démontrer – que dans le processus de création littéraire, la corporéité de l'écrivain noir est liée à « l'écriture de la faille[874] ». Qu'il s'agisse de la traite transatlantique, de la colonisation, des migrations, des guerres civiles, des crimes rituels, des crises identitaires et de toute autre forme de violence somatique et symbolique, penser l'histoire africaine à travers ses imaginaires ou les conditions du corps noir à travers les logiques sociohistoriques de son environnement, incarne une perception saturée par la fécondation des utopies douloureuses.

Enfin, dans un travail ultérieur déjà en partie rédigé, et afin de compléter ou de nuancer les résultats obtenus, nous prévoyons de comparer entre eux les romans de notre corpus[875]. Tout d'abord, Maurice Mouckagni Mouckagni et Mukala Kadima-Nzuji ont en commun d'être restés vivre dans leur pays natal, contrairement à Alain Mabanckou et Léonora Miano, dont les trajectoires se situent d'emblée à un niveau international. Il est apparu que l'espace littéraire gabonais rencontre de nombreuses difficultés liées pour la plupart au fonctionnement autonome de ses instances de médiation et de légitimation. La littérature zaïroise, grâce essentiellement à sa critique et à la visibilité de sa diaspora, est moins entravée que la littérature gabonaise. Si

[874] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. XXXII.
[875] Il s'agit précisément de l'analyse proposée en annexe 1, « L'étude comparative des quatre romans du corpus » qui a le statut d'un travail en cours.

l'on y ajoute le capital littéraire de chacun des deux auteurs, il devient clair que Kadima-Nzuji a pris moins de risques à publier son roman que Mouckagni Mouckagni, qui occupe une position marginale dans une institution littéraire elle-même relativement hétéronome.

Cela dit, *Le Cri du crime* et *La Chorale des mouches* mettent en texte, chacun avec un rejet affirmé de l'hétéronomie politique, le corps maltraité de leur auteur au prisme des scènes carcérales résultant de l'enlèvement arbitraire de leurs homologues fictionnels par des forces du régime. Les personnages de Dazo et de Samy-Jo cristallisent, à travers le catalyseur du corps de l'écrivain, les méfaits des régimes autoritaires et leurs modes de fonctionnement visant à se maintenir au pouvoir coûte que coûte au lendemain des Conférences : non seulement les enlèvements et les humiliations et mutilations plus ou moins « rituelles », mais aussi la répression de toute forme de manifestation intellectuelle contre le régime – manifestation d'abord journalistique pour Dazo, mais aussi pour Samy-Jo, qui, on l'a rappelé ci-dessus, lance son organe de presse vers la fin du roman. Les deux histoires mettent en avant la mutilation des corps par les élites politico-maffieuses, comme un condensé de la terreur postcoloniale.

Léonora Miano et Alain Mabanckou sont des corps d'écrivain migrants et mondialisés, qui plus est reconnus et même consacrés par diverses instances de légitimation à l'échelle internationale. Appartenant à la même génération, ils évoluent entre plusieurs continents à la fois. Au sein des études littéraires africaines contemporaines, ces deux écrivains sont parmi les plus cités et étudiés, plus précisément en ce qui concerne les problématiques liées à la mémoire transatlantique, l'identité transfrontalière, la migration, le métissage culturel et d'autres sujets qui font d'eux de « nouvelles expressivités littéraires pour l'Afrique qui vient[876] ». Ces deux corps littérarisés en Afrique centrale francophone excorporent leur vécu africain dans la « littérature-monde[877] » et sans être présent sur le continent, tout en assumant pleinement le fait que les dimensions sociohistoriques et culturelles africaines, respectivement camerounaises et congolaises, abondent dans leurs productions. En comparaison avec Mouckagni Mouckagni et Kadima-Nzuji, leurs compétences littéraires, liées à un capital social, culturel et littéraire

[876] Josefina Bueno Alonso, « Nouvelles expressivités littéraires pour l'Afrique qui vient : Alain Mabanckou et Léonora Miano », *Itinéraire*, 1 (2019), https://journals.openedition.org/itineraires/6030. Comme l'énonce Jean-Marc Moura, les productions de ces écrivains se situent à la croisée des grandes tendances contemporaines, se positionnant entre les littératures postcoloniales, migrantes et postmodernes : « La perspective postcoloniale me semble fondamentalement concernée par l'analyse de l'énonciation : non seulement elle s'attache aux rites d'écritures, aux supports matériels, à la scène énonciative (tout éléments relevant d'une étude habituelle de la littérature), mais elle le fait selon une direction particulière puisqu'elle réfère ceux-ci aux pratiques coloniales, à l'enracinement culturel et à l'hybridation caractéristique d'un contexte social » (Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Écritures francophones, 1999, p. 38).

[877] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

relativement élevé, sont pour beaucoup dans un traitement narratif plus élaboré et plus diversifié, mais non moins explicite, des corps violentés et des sociétés diégétiques.

Néanmoins, leurs trajectoires sont aussi distinctes que les accents thématiques que mettent leurs différentes productions littéraires (et métalittéraires). Leurs prises de position publiques nous ont permis de mieux comprendre leurs positions au sein du champ littéraire de langue française ainsi que leurs rapports avec la littérature africaine francophone et avec l'espace littéraire de leur pays d'origine. Même s'ils peuvent être tous deux considérés comme des corps métissés en raison de leurs diverses appartenances culturelles, le discours d'Alain Mabanckou vis-à-vis du Congo révèle un attachement politique et / ou littéraire à ce pays, alors que celui de Léonora Miano entretient une indécision.

Ainsi que notre thèse n'aura pas manqué de le montrer à certains endroits, l'analyse des liens entre les textes et les capacités corporelles de l'écrivain postcolonial francophone issu de l'Afrique centrale demeure à la fois nouvelle et complexe à aborder. Malgré quelques difficultés liées à l'ampleur et au caractère interdisciplinaire des théories et des analyses consacrées au corps humain, inséparablement biologique et sociohistorique, nous avons tenu à essayer de contribuer à l'étude de ces liens dialectiques entre les corps des écrivains « noirs » et leurs textes, en prenant pour biais ce qui laisse des traces particulières dans ces corps et ce que ces corps sont ainsi particulièrement susceptibles de transformer en traces littéraires : la violence exercée, indirectement mais aussi directement, sur eux. L'exercice nécessitera d'envisager, dans un avenir proche, l'application de cette approche aux productions d'autres écrivains subsahariens francophones – dont les corps sont à l'œuvre dans d'autres espaces littéraires soumis à d'autres normes et valeurs littéraires, et / ou dont les œuvres intègrent les normes et valeurs d'autres espaces –, ainsi qu'à certaines productions d'acteurs d'autres arts dans cette même partie du monde.

ANNEXE 1

ÉTUDE COMPARATIVE DES QUATRE ROMANS DU CORPUS

1. Les écarts entre les corps des écrivains dans l'espace littéraire : littérarisation et représentation

Relativement considéré après les indépendances, notamment à la fin des années 1970, l'intérêt pour l'histoire des littératures africaines, l'autonomisation des institutions ainsi que l'esthétique des textes apparaissent marqués, entre autres, par la revendication des particularités qui composent chaque espace littéraire. Il s'agit, selon le critique burkinabé Salaka Sanou, d'une démarche visant « la prise en compte des territoires nationaux comme espaces de lutte d'appropriation et de création littéraires[878] », mais aussi comme « espace de luttes entre les différents agents et/ou institutions qui cherchent à s'approprier le capital spécifique au champ ou à redéfinir ce capital en leur avantage[879]. » Ainsi, à la tendance des premiers écrivains qui s'identifient tantôt à l'Afrique, tantôt à l'ensemble du monde noir, une autre tendance a vu le jour, celle qui consiste à revendiquer son appartenance à son pays plutôt qu'au continent[880]. Dans cette perspective, Josias Semujanga affirme par exemple que « grâce aux anthologies nationales existant dans de nombreux pays africains, on peut étudier le processus de l'institutionnalisation du littéraire dans tel ou tel pays en se basant sur la nationalité des écrivains[881] ».

Cette remarque semble s'accorder à l'interpellation de Claire Ducournau selon laquelle l'utilisation du marqueur « africain » dans « littérature africaine » ou « écrivain africain »

---

[878] Salaka Sanou, « Littérature et espace : la problématique des littératures nationales », Christiane Albert, Rose-Marie Abomo-Maurin, Xavier Garnier et Gisèle Prignitz (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 57-68.

[879] Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement, op. cit.*, p. 145.

[880] D'une part, l'élaboration des anthologies nationales a favorisé la valorisation du concept de « littératures nationales » à travers les diversités culturelles des territoires afin de mieux cerner les particularités et l'évolution des productions issues des différents pays ainsi que « la vie littéraire des différents espaces ». Lire Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, p. 119 et Bernard Mouralis, « L'évolution du concept de littérature nationale en Afrique », *Research in African Literatures*, 18, 3 (1987), p. 272-279. D'autre part, les études des cas initiées par des chercheurs et spécialistes nationaux dévoilent les conditions de possibilité d'existence de l'autonomie de leurs littératures, les fonctionnements des institutions, les données matérielles de production ou encore les positions et trajectoires des écrivains dans l'espace national et international. Ces orientations littéraires locales se lisent, entre autres, dans des ouvrages suivants : Charles Djungu-Simba, *Les écrivains du Congo-Zaïre : approches d'un champ littéraire africain. Préface de Pierre Halen*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches Écritures, Série Afriques, 2007 ; Pierre Fandio, *Les lieux incertains du champ littéraire camerounais : la postcolonie à partir de la marge. Préface de Bernard Mouralis*, Paris, L'Harmattan, coll. Espace L'Harmattan Cameroun, 2012 ; Hémery-Hervais Sima Eyi, *La vie littéraire au Gabon : ses acteurs institutionnels, ses instances de médiation et de légitimation et ses enjeux, op. cit.*

[881] Josias Semujanga, « Dans la spécification de la (des) littératures (s) de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, 24, 2, (automne 1991), p. 103.

légitime certes « l'existence et la circulation d'un répertoire d'œuvres reçues et lues comme africaines sur plusieurs continents », mais doit aussi permettre, à l'échelle transcontinentale, d'attirer l'attention sur les « manifestations littéraires plus localisées[882] ». Car, en mettant la notion de « territoire » au premier plan, les enquêtes et les études facilitent une meilleure connaissance de la vie littéraire de certains espaces moins connus ou méconnus et des facteurs aussi importants que : « les aires linguistiques, les territoires géographiques de distribution, les frontières nationales qui circonscrivent des espaces juridiques et des politiques publiques, les territoires imaginaires qui associent des identités à des lieux et dessinent un horizon d'attente[883] ». Ainsi, en proposant un examen de classification axiologique entre les champs dominants et les périphéries, les dynamiques de production, les modes de circulation et les différents niveaux de légitimité littéraire, Claire Ducournau fait interagir les hiérarchies entres les institutions et les agents afin d'apprécier ceux qui ont plus de pouvoirs dans le champ littéraire mondial de la langue française.

Cette thèse est aussi développée par Pascal Casanova dans *La république mondiale des Lettres* où l'auteur montre que le champ littéraire mondial est constitué de divers territoires malgré la domination de Paris en tant que centre de référence francophone. Cependant, le fait que Paris dénationalise l'univers littéraire en préservant son caractère centriste « ne doit pas faire oublier que le capital littéraire est d'abord national », c'est-à-dire approprié par les instances nationales comme « symbole d'identité[884] ». Nous pouvons également ajouter à ce propos, l'appréhension de Paul Dirkx selon laquelle un individu est écrivain parce qu'il est issu d'un espace marqué par des valeurs et des normes de socialisation dont il a incorporé les logiques et les règles qui régissent les membres et les mettent en concurrence en vue d'être reconnu comme corps littéraire[885]. Dans cette perspective, le caractère extensif du champ mondial de la littérature ne dépouille pas les différentes aires de leur identité nationale, puisque la connexion entre les centres et les périphéries par l'intermédiaire de la circulation des biens et des corps participent à la densité de sa richesse culturelle. En fonction de la structuration, des ressources littéraires et de l'autonomie des instances de chaque espace national, l'espace littéraire mondial auquel aspirent tous ceux qui sont en quête de reconnaissance, de notoriété et

---

[882] Claire Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone, op. cit.*, p. 18.
[883] Gisèle Sapiro (*dir.*), « Introduction », *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. Sociétés & Représentations, 2009, p. 7.
[884] Pascale Casanova, *La république mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 61-62.
[885] Paul Dirkx, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeux de reconnaissance », *art. cit.*

de consécration peut devenir le lieu où se dégagent des oppositions et ainsi que les rapports de force entre les différents champs nationaux.

> L'espace littéraire international est donc désormais organisé selon l'opposition entre, d'un côté, au pôle autonome, les espaces littéraires les plus dotés en ressources littéraires, qui servent de modèle et de recours à tous les écrivains revendiquant une position d'autonomie dans les espaces en formation (c'est là que Paris est constitué en capitale littéraire universelle « dénationalisée », et qu'une mesure spécifique du temps de la littérature s'est instituée), et, de l'autre, les espaces littéraires démunis ou en formation et qui sont dépendants à l'égard des instances politiques - nationales le plus souvent[886].

Ainsi, les structures et le fonctionnement de chaque espace national par rapport aux autres peut révéler des écarts dans le traitement réservé aux corps des écrivains en fonction des espaces dans lesquels ils évoluent. Illustration : les écrivains africains évoluant et consacrés dans les champs littéraires occidentaux, en tant que champs dominants, bénéficient d'une importante légitimité par rapport à leurs collègues qui évoluent sur le continent. Selon Xavier Garnier, ces différents traitements des agents sont indissociables de la valeur culturelle de leur pays d'origine et de l'organisation des institutions de légitimation et de consécration en tant que première condition de la littérature et de leur émergence[887]. De plus, en fonction du dynamisme et de l'habitus des différents espaces littéraires d'Afrique centrale et des variables institutionnalisées (critique universitaire, éditeurs, marché du livre, manifestations littéraires, émissions littéraires, prix littéraires, etc.), on peut aussi formuler l'hypothèse que certains espaces plus organisés ou très animés bénéficient d'une meilleure visibilité et considération auprès des institutions et de la critique africaine et occidentale par rapport à ceux qui n'ont pas une forte activité littéraire. Dès lors nous pouvons convenir avec David N'Goran lorsqu'il suppose que si la référence aux champs littéraires africains répond au statut de « marginal dans son rapport aux centres dominants », alors l'« autre » définition d'un espace littéraire africain par rapport aux champs africains pourrait être celle de « la marge[888] ».

---

[886] *Id., La république mondiale des Lettres, op. cit.*, p.163.

[887] Xavier Garnier, « La littérature et son espace de vie », *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 17-29.

[888] David K. N'Goran, *Les champs littéraires de la marge. Quelques perspectives africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2021, p. 9. Nous savons d'emblée que le terme « champ de la marge » peut être inapproprié pour parler de la situation du Gabon, mais nous l'employons pour illustrer son absence d'autonomie et sa position par rapport à ses voisins immédiats.

Dans l'espace littéraire d'Afrique centrale, on observe assez clairement que malgré l'utilisation du marqueur « africain » pour rattacher l'identité des territoires et des agents à celle du continent, les espaces camerounais, zaïrois et congolais sont plus dynamiques que l'espace littéraire gabonais. Car en tant que lieux factuels d'émergence des littératures et de leurs références, mais aussi en tant qu'« espace de la coexistence des corps[889] » et de promotion des imaginaires, ces territoires ont des activités culturelles plus importantes et une renommée qui a une certaine influence dans la réception critique et universitaire du champ littéraire francophone. Plus précisément, ces trois champs semblent se positionner comme des concurrents indirects en lutte pour la domination de l'espace d'Afrique centrale et pour une meilleure valorisation de leurs agents et leurs productions là où ils doivent être connus. Sans pourtant reprendre les développements qui ont été proposés par Sima Eyi à propos des logiques et cohésions internes du champ littéraire gabonais[890], on peut se contenter d'une brève comparaison.

Sur le plan historique, depuis la publication de la *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre* par Mukala Kadima-Nzuji[891], le champ littéraire congolais suscite un intérêt particulier auprès de ses acteurs et même des spécialistes extérieurs à l'instar de Pierre Halen dont les travaux sont souvent orientés vers les « mécanismes institutionnels (et symboliques, au sens large) qui constituent les conditions de possibilité structurant l'existence de « la littérature congolaise »[892] » dans le champ francophone. Par rapport au Zaïre, l'approche quantitative conduit à faire observer que malgré l'importance de sa production, l'espace littéraire gabonais semble fonctionner comme un « champ ayant une vie autonome », c'est-à-dire que les gabonais tournent en partie sur eux-mêmes constamment. Les gabonais parlent des gabonais aux gabonais à travers une forme de réflexe national qui ne trouve ses alliances d'existence littéraire qu'au niveau national. Avec une édition presque contestée qui n'intéresse que des gabonais[893], certains produits peinent à circuler dans l'espace national et affichent d'énormes difficultés d'être reçus et lus hors des frontières. Des maisons d'édition telles que

---

[889] Xavier Garnier, « La littérature et son espace de vie », *op.* cit.
[890] Hémery-Hervais Sima Eyi, *La vie littéraire au Gabon, op. cit.*
[891] Mukala Kadima-Nzuji, *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre (1931-1972), op. cit.*
[892] Pierre Halen, « La littérature congolaise : une première approche quantifiées grâce à LITAF », *Continents manuscrits*, https://journals.openedition.org/coma/6062#text
[893] Cette question est marquée par l'expérience éditoriale de Sami Tchak avec les Éditions Odem de Libreville. Au cours d'une journée d'étude organisée à Bordeau sur le thème « l'édition africaine et la fabrique de la littérature », l'écrivain togolais est revenu sur ce sujet en pointant du doigt « l'amateurisme » de certains éditeurs. Voir la vidéo de la conférence : https://www.youtube.com/watch?v=0f0tFu8Y8YU.

Symphonia ont une existence factice[894]. Le comportement de certains agents gabonais donne l'impression qu'ils ne s'intéressent pas à un public plus large. On peut se demander si ce comportement traduit un désespoir ou un manque d'ambitions.

Face à cette réalité, certains chercheurs et critiques gabonais s'appuient sur l'argument selon lequel « la littéraire gabonaise a fait son entrée tardivement dans la République mondiale des Lettres[895] ». Jusqu'à présent, « un flou » est d'ailleurs observé autour de l'histoire littéraire gabonaise, notamment sur l'absence d'un accord entre les spécialistes sur deux dates, 1971 et 1980 qui symbolisent respectivement les années de parution de deux ouvrages : *Histoire d'un enfant trouvé* de Robert Zotoumbat[896] et *Élonga* d'Angèle Rawiri[897]. La première réception critique et universitaire de sa production par les spécialistes et universitaires gabonais date de 1991 avec le fameux numéro 105 de la revue *Notre Librairie*. Depuis, on compte moins d'une demi-douzaine de travaux sur la littérature gabonaise rédigés et publiés par des gabonais chez des éditeurs locaux n'ayant aucune existence ni possibilité de circuler dans le pays et même à l'extérieur. Et même quand certains écrivains comme Maurice Mouckagni Mouckagni décident de publier leurs fictions en France, ils le font chez des éditeurs inconnus tel que PubliBook qui n'a aucune valeur éditoriale sur le marché littéraire français[898].

Sur le plan éditorial et les dynamiques du marché du livre, la publication de Raphaël Thierry sur le cas du Cameroun et ses réseaux de circulation est assez édifiante à propos de sa valeur en Afrique centrale, malgré les écueils liés à la rigueur des institutions et la piraterie[899]. Ce que Raphaël ne dit pas c'est que le Gabon est en partie alimenté par le marché camerounais. En ce qui concerne l'édition, Robert Zotoumbat est le premier gabonais à avoir publié aux éditions Clé. Aujourd'hui, d'autres grands noms de la littérature gabonaise tels qu'Okoumba Nkoghé et Jean Divassa Nyama, pour ne citer qu'eux, publient à Yaoundé. À Libreville, la majorité des livres inscrits dans les programmes scolaires et vendus « par terre » au marché appelé la gare routière par les sujets Camerounais viennent du Cameroun. Concernant les deux

---

[894] Cet éditeur, particulièrement, n'a aucun siège social au pays, ses livres sont « imprimés » sur Amazon et ne sont disponible au Gabon qu'après des commandes effectuées en France, etc.
[895] Wilfried Idiatha, *Questions et réponses autours de la littérature gabonaise*, Paris, Mon Petit éditeur, 2016, p. 7.
[896] Robert Zotoumbat, *Histoire d'un enfant trouvé*, Yaoundé, Clé, 1971.
[897] Angèle Rawiri, *Élonga*, Paris, Silex, 1980.
[898] Les rares écrivains gabonais qui s'en sortent sur le plan international évoluent généralement dans « le champ afro-parisien » et ne sont pas nombreux. On peut citer Bessora et Charline Effah
[899] Raphaël Thierry, *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires*, *op. cit*.

rives du fleuve Congo, les chercheurs ont toujours relevé l'interconnexion entre les deux pays, des échanges[900].

Les données publiées par Claire Ducournau dans *La fabrique des classiques africains*[901] permettent à juste titre d'évaluer les écarts entre les différents espaces littéraires et leurs agents en situant les livres et les auteurs à l'échelle de l'espace littéraire africain. Les indices du fichier *LITAF* (Littérature Africaine Francophone) sur la production intellectuelle, et notamment littéraire des diasporas ainsi que les données publiées sur le site Mukanda de l'Université sont des indicateurs importants à propos des disparités en matière de production et des habitus des quatre champs littéraires concernés, malgré les insuffisances liées l'accès aux ressources, à la violence politique et aux réseaux de diffusion que l'on peut observer dans chaque champ. Car, comme le démontre Pierre Halen à propos des systèmes littéraires francophones, en Afrique centrale, « les textes et les écrivains circulent peu, n'interfèrent guère l'un avec l'autre et, jusqu'à présent, ne se renvoient que rarement la balle[902]. »

2. Mouckagni Mouckagni et Kadima-Nzuji : une littérarisation africaine dominée par les violences post-coloniales

Le rapprochement des systèmes zaïrois et gabonais présente aussi des différences au niveau du fonctionnement des institutions et le dynamisme des agents qui les animent. La visibilité et la consécration des auteurs, la réception critique de leurs littératures par des

[900] Nous avons évoqué le cas de Kadima-Nzuji qui est considéré comme un agent au sein des deux champs. Il est écrivain et critique littéraire zaïrois et enseigne à l'Université Marien Ngouabi du Congo-Brazzaville où il a créé et tient la maison d'édition Hemar. Dans le même temps il est membre du Centre d'étude et de la diffusion de la littérature congolais à Kinshasa. Ce comportement correspond à « la cohésion entre les agents des deux champs congolais » et leurs agents tel que l'a démontré Céline Gahungu dans un documentaire sur les « Bibliothèques d'écrivains de part et d'autre du fleuve Congo », *Pouchet CNRS*, http://www.pouchet.cnrs.fr/project/bibliotheques-decrivains-de-part-et-dautre-du-fleuve-congo/. De plus, sur internet, les nationalités les plus citées dans les listes des lauréats des prix littéraires ou prix « spécialisés » en Europe et en Afrique permettre d'apprécier l'hypothèse de la récurrente figuration et du triomphe des agents des champs camerounais, congolais et zaïrois par rapport aux gabonais et d'autres nationalités d'Afrique centrale. Dans ce registre rappelons que Kadima-Nzuji a remporté plusieurs prix littéraires dont le Prix Georges-Brel de l'Académie des sciences d'outre-mer alors que son homologue gabonais peine à se faire connaître dans son propre pays.

[901] Claire Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone, op. cit.*, p. 19.

[902] Pierre Halen, « Notes pour topologie institutionnelle du système littéraire francophone », *op. cit.*, p. 55-67.

chercheurs locaux et ceux issus d'autres nationalités peuvent se présenter comme des facteurs d'appréciation. Cette observation peut s'appliquer aux trajectoires et aux positions des corps de Mouckagni Mouckagni et Mukala Kadima-Nzuji. En effet, les deux écrivains vivent pourtant sur le continent, s'expriment et écrivent en français, évoluent dans des espaces qui connaissent des défis éditoriaux majeurs aggravés par l'absence des réseaux de diffusion, la pauvreté matérielle, les crises sociopolitiques courantes.

Sur les plans social et intellectuel, ils sont nés et ont vécu dans deux environnements aux réalités distinctes. Très jeune, Kadima-Nzuji a bénéficié d'une certaine estime sociale à cause du statut de son père auprès des fonctionnaires coloniaux. Appartenant à la classe des « évolués », il n'a pas connu les mêmes tracas et les formes de violences que vivaient les enfants de son âge auprès des instituteurs ou des paysans du village Mobaye. On peut donc avancer avec Pierre Bourdieu que, dans l'ordre des formations et des dispositions sociales du parcours de l'écrivain, la position du cadre familial vis-à-vis de la société peut être un vecteur important dans le processus de socialisation et la construction de la trajectoire de l'écrivains. À propos de leurs pays, la RDC est en proie à d'énormes violences et des tragédies depuis au moins 1960, notamment les guerres civiles et les rébellions qui ont assiégé certaines régions du pays et les maintiennent jusqu'ici dans une situation d'instabilité permanente. Ce qui n'est pas le cas pour le Gabon.

Maurice Mouckagni Mouckagni a passé la majeure partie de sa vie au Gabon. Après un bref séjour de deux ans en France pour la formation d'inspecteur pédagogique à l'Université Claude Bernard de Lyon, il s'est concentré sur sa carrière pédagogique, tout en exerçant en tant que journaliste dans différents médias locaux, malgré quelques écueils judiciaires liés à ses opinions politiques. Quant à son homologue zaïrois, ce dernier est resté très longtemps en Europe et y a exercé dans le milieu éditorial à Présence Africaine où il a rencontré et fréquenté certaines grandes figures de la littérature francophone[903] ainsi que dans les milieux universitaires en tant qu'enseignant. De retour sur le continent, Kadima-Nzuji a intégré le milieu universitaire et consacre son temps à une abondante production critique perçue par d'autres spécialistes du domaine à l'instar de Pierre Halen comme « une référence incontournable, sinon un modèle, dans l'histoire littéraire africaine[904]. » En tant que critique

[903] Nous évoquons de façon détaillée ses rencontres et camaraderies dans le quatrième point du chapitre trois concernant Mukala Kadima-Nzuji.
[904] Pierre Halen, « Préface », Charles Djungu-Simba K, *Les écrivains du Congo-Zaïre, op. cit.,* p. 9.

littéraire de langue française[905], Kadima-Nzuji s'intéresse aussi à la réception critique des productions d'autres écrivains francophones. On le découvre par exemple à travers la publication consacrée à la vie et à l'œuvre de l'écrivain malgache Jacques Rabemananjara[906].

Ces différentes informations contribuent sans doute à montrer qu'à travers leurs « cursus littéraires » et leurs positions au sein du champ de production culturelle, les deux écrivains ne bénéficient pas du même niveau de considération au sein des structures institutionnalisées de leurs pays et en dehors de leurs espaces littéraires respectifs. Nous pouvons aussi nous appuyer sur l'analyse d'Alain Viala à propos des cursus des écrivains pour légitimer ce facteur de distinction entre les corps des deux écrivains :

> En se rendant maîtres des modèles linguistiques et esthétiques, les hommes du cursus se trouvent en situation d'occuper des positions de plus en plus en vue, à mesure que la littérature s'affirme comme le secteur vedette de la vie culturelle. Par cet intermédiaire, la réussite littéraire devient une voie de promotion sociale : elle vaut comme une stratégie sociale, avec des enjeux réels, tant matériels que symboliques : des postes et de la renommée[907].

Appartenant tous les deux à « la classe populaire[908] » et n'ayant aucun héritage capable d'influencer leur réussite dans le champ littéraire, les deux écrivains sont devenus auteurs par leurs formations scolaires. La socialisation de Mouckagni Mouckagni et son inscription dans le champ littéraire gabonais se sont produites tardivement. Il est d'abord devenu enseignant et journaliste puis inspecteur à l'éducation nationale avant de publier son premier livre tandis que Kadima-Nzuji écrivait déjà de la poésie et a même remporté des prix littéraires pendant qu'il poursuivait son cursus scolaire, avant de s'imposer dans le champ congolais après son doctorat. L'un s'est donc approprié très tôt l'écriture en incorporant les logiques du champ zaïrois. Il a ensuite accumulé les compétences littéraires dans le milieu universitaire et éditorial parisien.

---

[905] Kadima-Nzuji est l'auteur de plusieurs articles référencés. Concernant ses œuvres critiques, certaines ont été consacrées à la vie littéraire des deux rives du Congo, à quelques acteurs majeurs ainsi qu'à d'autres genres littéraires. Ses écrits comptent entre autres des productions personnelles et des codirections. On peut par exemple citer Mukala Kadima-Nzuji, *Jean Malonga, écrivain congolais (1907-1986)*, Paris, L'Harmattan, 1994 ; *Id.*, *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa. 1965-1990*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou (dirs.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, Mukala Kadima-Nzuji et Abel Noël Malonga (éds.), *Itinéraires et convergences de musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
[906] *Id.*, *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 2000, 186 p.
[907] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, op. cit.,* p. 202-203.
[908] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, op. cit.*, p. 426.

Tel que nous l'avons relevé, les deux écrivains ont été victimes de la violence des dictatures de leurs pays. Kadima-Nzuji a connu la prison lors des repressions militaires contre les manifestations estudiantines du 4 juin 1964 organisées sous la direction de l'Union générale des étudiants congolais (UGEC)[909].

À ces différences et similitudes approximatives autour des trajectoires et vécus des corps des écrivains, s'ajoute le fait que les deux auteurs ne se connaissent pas, ne se lisent pas et ne se sont jamais rencontrés. Par ailleurs, on peut les rapprocher à partir de leurs discours romanesques marqués par l'intensité des violences meurtrières au service des contextes dont la crudité des descriptions et des prismes sociohistoriques excorporent l'actualité des tragédies autour des crises centrafricaines postcoloniales. Comme le démontrent Baptiste Morizot et Estelle Zhong à propos de « l'esthétique de la rencontre individuante à travers l'art », la réception de deux discours singuliers peut contribuer au rapprochement de deux auteurs en fonction de ce qu'ils représentent[910]. En ramenant cette idée à notre réflexion, tel que nous l'avons déjà esquissé, il s'agit précisément d'isoler les facteurs de rapprochement entre Kadima-Nzuji et Mouckagni Mouckagni à travers les situations sociales de leurs corps et l'incorporation des environnements dans lesquels ils évoluent ainsi que les phénomènes sociolittéraires excorporés dans les œuvres.

Dans les romans, les discours et représentations de Kadima-Nzuji et Mouckagni Mouckagni se rapprochent par leurs capacités à explorer les prismes des cadres sociohistoriques contemporains de leurs pays respectifs. De fait, les prismes des œuvres de Kadima-Nzuji et Mouckagni Mouckagni apparaissent comme un moyen de jonction de leurs corporéités et permettent d'examiner les différents cadres sociohistoriques qui incarnent les stéréotypes des violences historiques et les systèmes sociaux dystopiques. Même si la violence apparaît comme un phénomène récurrent au sein des productions africaines francophones, les deux romans de nos auteurs représentent des situations de crises, les profusions des crimes liés aux brutalités entretenues par les pouvoirs issus des conférences nationales de 1990 en Afrique centrale dont

---

[909] Isidore Ndaywel è Nziem, « Du Congo des rébellions au Zaïre des pillages », *Cahiers d'Études Africaines*, 38, « Discipline et déchirures. Les formes de la violence », (1998), p. 417-439. « Mes camarades et moi étions pris dans un filet militaire alors que nous essayions de fuir du campus. Après une impressionnante bastonnade, les agents nous avaient enfermés dans une cellule exiguë qui sentait la pisse et des excréments. C'était une expérience épouvantable. Nous y sommes restés sans manger ni panser nos blessures. Les militaires de garde menaçaient de nous exécuter. C'était effroyable ! » (courriel de Mukala Kadima-Nzuji à l'auteur, le 12 février 2021). Mouckagni Mouckagni a connu le même sort en 1990 lors des manifestations contre le parti unique gabonais. Nous avons précédemment révélé ce rapport dans le deuxième chapitre de notre thèse au point « 2.6. Le corps captif de l'écrivain).

[910] Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2018, p. 109.

les effets se rapprochent des « poncifs des réalités[911] » qui composent l'actualité des environnements sociaux dans lesquels ils vivent. Ainsi, *Le Cri du crime* de Mouckagni Mouckagni et *La Chorale des mouches* de Kadima-Nzuji rendent possible la représentation des cadres sociopolitiques survenus après 1990, c'est-à-dire au lendemain des conférences nationales, identifiés comme les plus meurtriers et tragiques ayant succédé à la fin des partis uniques. L'une des idées représentées par les deux écrivains suggèrent que les sociétés centrafricaines post-conférences nationales portent les marques d'une profonde agonie qui se manifeste sous les formes d'un ensauvagement lié au pillage des corps. Pour représenter ces situations, les écrivains se servent de l'actualité médiatique et des témoignages des corps des personnages écrivains dont les trajectoires sociales ressemblent d'ailleurs aux leurs.

En effet, à l'instar des deux auteurs, les corps des écrivains des personnages principaux de deux romans ont fait la prison à cause des dictatures des sociétés dans lesquelles ils évoluent. Samy-Jo, haut cadre dans l'administration zaïroise avant la tenue de la conférence nationale, est devenu à son tour journaliste et patron du média *Notre pays*. Au lendemain des conférences nationales, il est kidnappé par les agents de la brigade Moustique pour être enfermé au sous-sol du bâtiment de la Sûreté nationale où il découvre l'horreur du pouvoir du dictateur Oré Olé à travers les corps des jeunes filles violées puis assassinées, les organes prélevés, avant d'être jetées en pleine nature[912].

En représentant une scène identique dans *Le Cri du crime*, Mouckagni Mouckagni montre que les organes prélevés sur les corps servent de reliques commanditées par des agents politiques pour servir de charme dans le champ de ce pouvoir[913]. Bien que chez Kadima-Nzuji la représentation du prélèvement des organes n'est pas aussi démonstrative que chez Mouckagni Mouckagni, tout indique que l'enjeu d'une telle mise en pièce du corps obéit à la même vision dystopique de la violence destructrice en rapport avec le fétichisme. Car tel que nous l'avons longuement démontré à propos de l'écriture de Kadima-Nzuji, ces horreurs interviennent au cours des crises politiques où le peuple du Kûlah connait une forte répression militaire marquée par les enlèvements, les meurtres à la machette, la chasse et les assassinats des intellectuels et leaders politiques.

---

[911] Felwine Sarr, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016, p. 9.
[912] Mukala Kadima-Nzuji, *La Chorale des mouches, op. cit.*, 11-23.
[913] Maurice Mouckagni Mouckagni, *Le Cri du crime, op. cit*., p. 20-21.

Toutefois, malgré le désir affiché par certains spécialistes d'envisager une « rupture esthétique » entre les générations d'auteurs africains et leurs créations[914], on constate que les corps des écrivains tels que Léonora Miano et Alain Mabanckou, qui appartiennent tous deux à la même génération, incorporent les formes de violences dont l'histoire le présent au passé.

3. Alain Mabanckou et Léonora Miano : une littérarisation hybride dominée par l'occident

Depuis au moins trois décennies, la littérature francophone ne cesse d'être marquée par une forme d'hybridation culturelle dont l'impact se ressent aussi bien dans les productions, les discours critiques, les expositions, les manifestations littéraires, qu'à travers le positionnement des corps des écrivains dans les espaces où ils évoluent. Dans le champ franco-parisien les anthologies de Lylian Kesteloot et Jacques Chevrier évoquent cette question sous l'angle des mouvements littéraires en se référant aux trajectoires des écrivains africains et caribéens. Attachés aux cadres historiques et politiques, plusieurs spécialistes se sont attardés notamment sur l'observation de l'évolution des productions littéraires, leurs conditions d'existences sociales ainsi que les situations d'énonciations politiques, culturelles et linguistiques qui caractérisent les œuvres[915]. En revanche, la démonstration de l'intérêt critique sur les rapports entre les écrivains, leurs fréquentations et leurs présences dans d'autres champs n'a véritablement débuté qu'au cours des années 1990 tel qu'on peut le lire avec Buata Bundu Malela dont l'essai est consacré aux stratégies et postures identitaires des écrivains afro-antillais[916].

En effet, dans ce livre tiré de sa thèse, ce critique originaire du Zaïre démontre l'hypothèse que les écrivains africains et antillais installés à Paris de la période 1920 à 1960 « se sont construit une identité d'écrivain selon la logique propre au champ littéraire parisien[917]

---

[914] Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine, op, cit.*, p. 18.
[915] Lylian Kesteloot, *Les Écrivains noirs de la langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963, 340 p. ; Jacques Chevrier, *La littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, coll. U Prisme, 1974, 288 p.
[916] Buata Bundu Malela, *Les écrivains afro-antillais à Paris 1920-1960), op. cit.*
[917] *Ibid*, p. 8.

». Plus précisément, Buata Bundu Malela suppose qu'à force d'habiter l'espace parisien et de se socialiser avec les logiques littéraires de ce mini-champ, ces écrivains ont incorporé divers éléments qui ont modifié leurs conduites et leurs manières d'envisager la littérature par rapport à celle qui est pratiquée dans leurs pays d'origine. En tant qu'intellectuels noirs et étudiants africains, ces écrivains se connaissaient et se rencontraient régulièrement autour des questions culturelles ou encore autour des situations sociopolitiques de leurs pays qui étaient sous le joug colonial[918]. En suivant ce raisonnement, on peut soupçonner que leur présence à Paris en tant corps social, l'incorporation des logiques du champ parisien préexistant à leur habitus et les interactions entres les écrivains de cette génération sont la conséquence du processus de cette reconfiguration sociolittéraire évoquée par le critique zaïrois[919].

Dans le prolongement de cette lecture, d'autres critiques et divers travaux se sont affirmés en annonçant l'avènement d'une *Nouvelle génération*[920] d'écrivains africains succédant aux fondateurs de la Négritude et aux pères des indépendances à Paris. Les ouvrages tels que *L'Afrique sur Seine*[921] évoquent notamment la présence de ces corps d'*Écrivains francophones en exil à Paris*[922] par le prisme des dynamiques de l'immigration justifiée par la quête de meilleures conditions sociales. Ces deux ouvrages ont l'avantage de relever les bases critiques de la fragmentation des identités culturelles mondiales à travers le déracinement et l'incorporation culturelle des écrivains contemporains, mais aussi l'interaction des réalités issues des diversités incorporées par ces derniers au cours de leurs déplacements. Partant de la visibilité médiatique de leurs productions le champ francophone mondial, Alain Mabanckou et Léonora Miano sont deux figures majeures qui jouissent d'une meilleure position parmi les écrivains de cette génération qualifiée par Waberi des « Enfants de la postcolonie[923] ». Cette réputation correspond à la reconnaissance acquise au sein des structures franco-parisiennes, à leur consécration ainsi qu'à leur légitimité auprès des agents de légitimation et, enfin, grâce à

---

[918] Antoine Marès et Pierre Milza (dirs.), *Le pari des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1995,
[919] Paul Dirkx, *Le corps en amont. Le corps de l'écrivain I, op, cit.,* p. 11
[920] Lire « Nouvelle génération », *Notre Librairie*, 146, *op, cit*.
[921] Odile Cazenave, *L'Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris, op. cit*., p. 151.
[922] Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité, op. cit.*
[923] Abdourahmane Waberi, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *op. cit.*

leurs réseaux littéraires dans les différents champs culturels. Ces éléments marquent leurs parcours créatifs et les expériences personnelles de leur trajectoire au sein du champ.

> Toute trajectoire sociale doit être comprise comme une manière singulière de parcourir l'espace social, où s'expriment les dispositions de l'habitus ; chaque déplacement vers une nouvelle position, en tant qu'il implique l'exclusion d'un ensemble plus ou moins vaste de positions substituables et, par là, un resserrement irréversible de l'éventail des possibles initialement compatible, marque une étape du processus de vieillissement social qui pourrait se mesurer au nombre de ces alternatives décisives, bifurcations de l'arbre aux innombrables branches mortes qui figure l'histoire d'une vie[924].

En appliquant cette énoncée aux différentes phases d'évolution d'Alain Mabanckou et Léonora Miano, c'est-à-dire en se référant aux différents facteurs de leurs socialisation et littérarisations, on observe que leurs interactions comptent aussi des séries d'évènements, d'expériences et d'activités qui peuvent justifier leur position actuelle. À l'instar de plusieurs autres écrivains de leur génération, ils sont arrivés en France sous le statut d'étudiant avant de devenir écrivains et d'adopter la nationalité française. Après l'obtention de leurs diplômes, ils ont commencé à exercer en France dans divers domaines, avant de se révéler par des compétences littéraires qui ont attiré l'attention de la critique littéraire et des médias sur leurs corporéités. La fréquence des publications, leur médiatisation au sein de différents supports d'information, les débats et des commentaires autour des thématiques développées dans leurs ouvrages, les réseaux de vulgarisation, les récompenses, leurs participations aux grandes rencontres littéraires à travers le monde ainsi que leurs discours critiques sont autant d'éléments liés à leur autonomie et à leur affirmation au sein du champ littéraire de la langue française[925]. Cependant, comme le révèlent les éléments issus de leurs socialisations présentées dans les chapitres quatre et cinq, les deux écrivains n'ont pas le même parcours social et ne bénéficient pas des mêmes privilèges familiaux[926].

---

[924] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 426.
[925] Josefina Bueno Alonso, « Nouvelles expressivités littéraires pour l'Afrique qui vient : Alain Mabanckou et Léonora Miano », *Itinéraire*, « La « renaissance littéraire » africaine en débat », 1 (2019), https://journals.openedition.org/itineraires/6030.
[926] Tel que le démontre Alain Viala à propos des privilèges liés aux différentes classes sociales, la position et le pouvoir d'une famille sont déterminants dans la qualité des relations qui constituent les socialisations

En considérant les biens et le statut social de sa famille, Léonora Miano est ce qu'on peut appeler une enfant de bonnes familles, c'est-à-dire une personne dont le rang social permet de jouir du pouvoir de domination de ses parents auprès des autres membres de la société en plus d'être disposée à réussir pour maintenir « l'ordre du pouvoir et le capital culturel en tant qu'héritage familial[927] ». Comme évoqué en amont et tel que l'ont démontré Bourdieu et Passeron, les hiérarchies des formations et les catégories des institutions scolaires participent à la distinction des classes sociales. Les premières formes de socialisation de Léonora Miano ont contribué à construire ses orientations sociales et outils intellectuels. Dès son arrivée en France, le fait qu'elle décide de s'orienter vers la littérature américaine n'est pas surprenant pour la raison qu'il s'agit de la première littérature avec laquelle elle s'est socialisée à travers la langue anglaise et l'incorporation des logiques sociohistoriques qui la caractérisent. Nous pensons par exemple à la question de la traite négrière ou de la condition identitaire des afrodescendants qui

d'un enfant ainsi que ses conduites dans l'espace social. L'enfant issu d'une famille aisée bénéficie des meilleures dispositions à réussir du fait du capital symbolique de ses parents par rapport à celui qui en est dépourvu. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, op. cit.,* p. 178. Léonora Miano appartient à une famille bourgeoise camerounaise dont le mode de vie est très occidentalisé. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le fait que Léonora Miano ait appris à parler anglais à l'âge de deux ans au détriment des langues locales et celles de ses parents peut se concevoir comme une stratégie qui la prédisposait à un meilleur avenir. À Douala, par exemple, elle achetait ses livres dans les librairies et fréquentait les centres culturels occidentaux alors que les autres étudiantes issues de familles défavorisées fréquentaient « les librairies par terre », Lire Raphaël Thierry, *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires : le cas du Cameroun, op. cit.,* Dans certaines régions du continent, seuls les enfants issus de milieux favorisés peuvent se permettre d'acheter des livres neufs dans les librairies pendant que les autres se procurent des livres d'occasion parfois sans couvertures, raturés, etc., vendus à même le sol dans les marchés. Léonora Miano s'est familiarisée très tôt avec la musique, la littérature ainsi que les auteurs noirs américains et français avant de lire les écrivains africains et ses compatriotes camerounais, dont Ferdinand Oyono ou encore WereWere Liking qu'elle a découvert après le bac.

[927] Développée par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Sens caché, 1970, p. 102, l'approche dite « culturaliste » s'applique au parcours de Léonora Miano à travers les déterminants de son orientation scolaire et l'incorporation des représentations des lois sociales qui agissent sur son comportement. Il s'agit notamment d'une mise en exergue de l'influence familiale sur les perspectives académiques et l'affirmation de leur enfant à travers les structures sociales et « la hiérarchisation transgénérationnelle.

est centrale dans ses productions[928]. Cette socialisation avec la culture occidentale serait aussi la raison de sa distance avec la littérature et les milieux culturels africains[929].

Contrairement à Miano, Alain Mabanckou est issu d'une famille modeste et n'a pas connu son père biologique[930]. Enfant unique, il fréquente des établissements publics comme la

---

[928] Léonora Miano n'hésite pas à revendiquer l'incorporation de cette « influence afro-américaine » et les marques de cette bourgeoisie sociale dans ses manières d'être : « Je suis angliciste de formation. À 18 ans, je découvrais la littérature du sud des États-Unis, Faulkner, Steinbeck, O'Connor. J'ai aussi beaucoup lu les auteurs afro-américains et caribéens de langue anglaise. Comme auteur, on est influencé par ses lectures, malgré soi d'ailleurs : ça ne dépend pas de nous, ça s'insinue. On est traversé par les textes, habité par différentes voix. On écrit dans l'écho de ces voix », Clémentine Goldszal, « 24 heures de la vie de Léonora Miano », *Magazine Elle*, 2021, https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/News/24-heures-de-la-vie-de-Leonora-Miano-3971060. Lire aussi Yann Perreau, « Alain Mabanckou et Léonora Miano : "il faut plier le français à notre sensibilité" », *Les Inrockuptibkes*, Entretien, Paris, 2016, https://www.lesinrocks.com/livres/alain-mabanckou-leonora-miano-faut-plier-francais-a-sensibilite-156117-30-08-2016/.

[929] Depuis son arrivée en France, Miano ne fréquente presque pas les milieux camerounais et ne s'affiche presque jamais avec les écrivains de son pays d'origine. Lorsqu'elle parle de la littérature camerounaise, elle se limite à tenir un discours généralisant sur les productions de certains auteurs sans jamais les citer en évoquant leurs apports dans la lutte contre le colonialisme. On le remarque par exemple dans *L'Impératif transgressif* et *Habiter la frontière* où les chapitres intitulés « Littératures subsahariennes : la conquête de soi » (p. 39 -68) et « Lire enfin les écrivains subsahariens » (p. 33-57) mettent en avant ses rapports à la littérature africaine à travers les écrivains tels que le nigérian Wole Soyinka et le congolais Sony Labou Tansi, mais ne cite aucun auteur camerounais de la période coloniale et postcoloniale. Lorsqu'elle parle des acteurs de la Négritude et des débats qui ont animé la période coloniale et les guerres de libération dans les colonies africaines, Léonora Miano se limite particulièrement à Aimé Césaire qu'elle présente comme son modèle, mais oublie la contribution de son compatriote Mongo Béti et ses prises de positions intellectuelles et politiques. En dehors de quelques classiques tels que Seydou Badian, Ousmane Sembène, Mongo Béti, etc. qu'elle dit avoir découvert au lycée parce qu'ils étaient inscrits au programme, Léonora ne s'intéresse que « très peu » aux auteurs africains. Elle déclare par exemple : « Adolescente, j'ai cherché autre chose. Et puis, je retrouvais un peu ma propre hybridité chez les Caribéens et les Noirs américains. Je percevais un métissage moins saillant dans la littérature produite par des Africains, même si ma réflexion a évolué depuis » (Éloise Brezault, « Léonora Miano », *Afrique, paroles d'écrivains*, Montréal, Québec, Mémoire d'encrier, coll. Essai, 2010, p. 238). Par ailleurs, l'analyse qu'elle consacre à l'œuvre de l'écrivain franco-camerounais Georges Yémy dans on essai *Habiter la frontière* (p.44-49) semble se justifier par le fait que les deux ont en commun la même expérience sociale à leur arrivée en France et affirment une certaine rupture vis-à-vis de l'espace littéraire camerounais. Car lorsque Léonora Miano a quitté le Cameroun, ce n'était pas pour y repartir vivre. Elle n'y repart d'ailleurs que rarement, juste « pour être de passage » comme tous les habitants du monde (Sarah Polacci, « Grand Entretien avec Léonora Miano », *Passages*, Festival le livre à Metz, *ref. cit.*)

[930] Le jeune Alain Michel Mabanckou a connu son beau-père Roger Kimangou quand il était âgé d'un an. Réceptionniste à l'Hôtel Victoria palace, le salaire de ce dernier permettait à peine de couvrir les besoins primaires de la petite famille. Sa mère, Pauline Kengué, est « une petite commerçante congolaise » qui vend des arachides au détail au grand marché de Pointe-Noire et rêvait d'avoir les moyens d'acquérir un camion pour aller acheter des bananes en gros afin de les vendre dans les grandes gares du pays. Selon Alain Mabanckou, « elle était issue d'une société traditionnelle dans laquelle l'école n'était pas pour les femmes. Battante, elle a pu forcer les choses pour créer son petit commerce, acheter sa petite parcelle, faire construire sa petite maison et être ainsi indépendante vis-à-vis des hommes ». Lire Sandrine Blanchar, « L'écrivain Alain Mabanckou, "Je cherchais en permanence à camoufler ma situation d'unique" », *Le Monde*, 2022, https://www.lemonde.fr/livres/article/2022/11/06/l-ecrivain-alain-mabanckou-je-cherchais-en-permanence-a-camoufler-ma-situation-d-enfant-unique_6148677_3260.html.

plupart des enfants africains issus des milieux défavorisés. Face aux inégalités sociales accentuées par la gestion d'un Congo déséquilibré par les coups d'État au lendemain de son indépendance, ses parents ont réalisé que l'école est le seul moyen de réussite pour le fils de prolétaire. En évoquant cette période, Alain Mabanckou confie qu'il ne serait pas là

> S'il n'y avait pas eu la persistance et la sagacité de ma mère pour me pousser à faire des études, partir un jour à l'étranger et revenir avec un bagage qui aiderait la famille entière à être heureuse. Bien que n'étant pas lettrée, ma mère savait néanmoins que l'école ouvre une voie. Pour une femme seule avec un enfant, accepter de mettre cet enfant dans une classe et qu'il s'en aille, c'était un exploit[931].

À peine arrivé en France, il travaille sans relâche pour se faire une place dans l'espace littéraire franco-parisien et même auprès de la communauté congolaise de France dont il est toujours proche[932]. Au-delà de cette ambition personnelle, Alain Mabanckou voulait surtout marcher sur les traces littéraires de ses illustres compatriotes dont Sony Labou Tansi demeure la référence pour ses débuts[933] et même le modèle d'inspiration de son esthétique. C'est du moins ce qu'il confie pour justifier leur filiation littéraire :

> Il y a forcément une continuité, car Sony a une place de choix dans la littérature francophone. Il a opéré un virage à cent quatre-vingts degrés par rapport à ce qui se faisait à l'époque. […] Il y a donc, dans mes romans, une filiation à la fois locale et étrangère : dans *Verre Cassé* j'ai fait plus de deux cent cinquante clins d'œil à un patrimoine littéraire mondial dans lequel la littérature africaine ne représente finalement que trois pour cent de mes références[934].

Cette obsession de réussir s'explique par la publication en 1993 de son premier recueil de poésie *Au jour le jour*, soit quatre ans après son départ du pays natal. Mais le succès littéraire débute en 1998 avec la parution de son premier roman *Bleu-blanc-rouge*. Entre la parution de son premier recueil de poésie, l'obtention du Grand prix littéraire d'Afrique noire pour son premier roman et sa position actuelle dans le champ francophone, la carrière d'Alain Mabanckou semble être construite sur la base d'un réseau de rencontre et de camaraderies

---

[931] *Ibid.*

[932] Entretien, « Alain Mabanckou, la voix joyeuse et engagée du Congo », *France Culture*, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-alain-mabanckou-la-voix-joyeuse-et-engagee-du-congo.

[933] Alain Mabanckou, « Il s'appelait Sony Labou Tansi par Alain Mabanckou », *L'Humanité*, 2015, https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/lire-le-pays/il-sappelait-sony-labou-tansi-par-alain-mabanckou-578234.

[934] Éloise Brezault, « Alain Mabanckou », *Afrique, paroles d'écrivains, op. cit.,* p. 204-205.

littéraires[935]. En revanche, malgré le fait qu'elle soit considérée comme une figure importante de la littérature francophone contemporaine, Léonora Miano n'est pas arrivée en littérature au même moment que son confrère Alain Mabanckou[936].

À propos des convergences, Alain Mabanckou et Léonora ont connu leurs succès médiatiques et les récompenses littéraires dès les publications de leurs premiers romans. *Bleu-Blanc-Rouge* (1998) et *L'Intérieur de la nuit* (2005) ont immédiatement retenu l'attention de la critique pour leurs styles incisifs et l'exploration des thèmes tels que l'identité, les violences, l'immigration, etc. Leurs écritures se distinguent par des techniques narratives qui intègrent des éléments de la tradition orale africaine aux conduites de la modernité occidentale, notamment parce que les corps des personnages de leurs ouvrages sont confrontés aux réalités de l'exil et sont en mouvement entre les continents.

Dans tous ses romans par exemple, Alain Mabanckou utilise particulièrement le langage populaire congolais et y fait référence pour créer un style d'écriture spécifique, tandis que Léonora Miano utilise des proverbes africains majoritairement issus de l'ethnie douala pour

---

[935] À travers ses diverses publications, ses participations aux évènements littéraires, ses rencontres avec des écrivains, des traducteurs, des critiques littéraires, des journalistes, des éditeurs, des chroniqueurs et bien d'autres agents actifs ont, d'une façon ou d'une autres, contribué à façonner sa carrière au point où il est lui-même arrivé à la conclusion qu'« il n'existe pas de voie interdite [pour réussir] en littérature ». (Lire Katia Dansoko Touré, « Alain Mabanckou : « il n'existe pas de voie interdite en littérature », *Jeune Afrique*, « Entretien », 2018, https://www.jeuneafrique.com/mag/626238/culture/alain-mabanckou-il-nexiste-pas-de-voie-interdite-en-litterature/.). Cette vision est soutenue et développée par l'écrivain lui-même lorsqu'il parle de la langue française comme vecteur de relations au sein du monde culturel. « Ce monde, je l'ai découvert par le biais de la langue française grâce à ceux qui la magnifient, quels que soient leurs origines, leur patrie, leur accent ou leur accoutrement. […] Je considère les rencontres insolites, les lieux, les voyages, les auteurs et l'écritures comme un moyen de féconder un humanisme ou l'imaginaire serait aussi barioler que l'arc-en-ciel et nous pousserait à nous remettre en question », Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage, op. cit.*, p. 12.

[936] En dehors des informations liées à leurs premières publications, on peut aussi se référer aux numéros 135 et 146 de *Notre Librairie* consacrés aux nouveaux visages de la littérature francophone évoluant en France dès les années 1990. Dans le premier portant sur la période 1996-1998, lorsqu'Abdourahman Waberi évoque le terme d'« Enfants de la postcolonie » pour parler de ces écrivains dont les productions séduisent la critique par leur approche sociohistorique et les orientations thématiques de leurs productions vis-à-vis de l'histoire coloniale, Léonora Miano n'y figure pas (Lire Abdourahmane Waberi, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie, op. cit.*). Il en est de même pour le numéro suivant, publié en 2001 dans lequel Papa Samba Diop insiste sur les caractéristiques esthétiques et thématiques que l'on retrouve dans les romans des écrivains de cette « Nouvelle génération » d'écrivains africains qui animent la scène littéraire francophone à Paris (Papa Samba Diop, « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », *Notre Librairie, op. cit.*). Il faut attendre la publication de 2007, notamment le numéro 166 consacré à la « nouvelle génération de 25 auteurs à découvrir », pour assister à la célébration de Léonora Miano par la critique africaine. Il s'agit précisément d'un article de Papa Samba Diop dans lequel il salue les deux premiers romans de l'écrivaine camerounaise et leur consécration par les prix littéraires (*Id.*, « Léonora Miano : un souffle nouveau », *Notre Librairie*, « Nouvelle génération : 25 auteurs à découvrir », *op. cit.*, p. 54).

donner une profondeur supplémentaire à ses personnages féminins qui incarnent les corps subsahariens d'antan. Les deux écrivains se connaissent, se lisent, se rencontrent constamment dans les mêmes festivals et salons littéraires. Ils partagent souvent les mêmes plateaux de télévisions et de radios en France et ne cessent de se présenter comme des corps-mondialisés, c'est-à-dire des écrivains traversés et envahis par « la divination de la diversité[937] » qui relie leurs littérarisations à leur vécu, amplifie leurs perceptions sociohistoriques et culturelles, démultiplie les points d'accroche esthétique tout en suscitant un émerveillement culturel à travers les représentations romanesques. Tout ceci participe à mettre en valeur leurs différents positionnements face à certaines questions sociopolitiques, leurs conduites et leurs rapports vis-à-vis de leurs pays d'origine ainsi que leurs manières d'appréhender le monde.

Sur le plan esthétique, l'écriture d'Alain Mabanckou révèle un attachement à sa propre corporéité. Cette technique est mise en valeur dans tous ses romans, particulièrement dans *Verre cassé* où toute la narration tourne autour du corps de l'écrivain en tant que corps socialisé et littérarisé autour duquel gravitent d'autres corps (les clients du bar ainsi que d'autres personnages) et par lequel s'excorpore l'ensemble des éléments socioculturels et historiques des environnements dans lesquels ils baignent. Dans cette perspective, le corps de l'écrivain apparait comme un corps inscrit dans le processus de la relation sociolittéraire du champ culturel mondial. Au moyen de l'écriture, Alain Mabanckou se sert de sa corporéité pour excorporer et partager les diverses réalités qui composent son expérience. C'est d'ailleurs ce postulat qu'il soutient dans ses essais *Le monde est mon langage*[938] ou encore *Rumeurs d'Amérique*[939] lorsqu'il évoque ses expériences et ses rencontres :

> L'écrivain immigré doit être un caméléon : pour s'adapter, il prend la couleur de son environnement tout en se souvenant d'où il vient. Non seulement l'adaptation à un environnement autre permet l'ouverture à son écriture, mais la distance l'incite à savoir comment se passent les choses dans son pays d'adoption et dans son pays d'origine. Beaucoup d'immigrés restent regroupés dans un lieu où ils reconstituent méticuleusement leur pays pour lutter contre la nostalgie. Or, si l'immeuble dans lequel vous vivez est une sorte de photocopie du pays quitté, vous n'allez pas être curieux de l'échange qui se passe au-dehors[940].

---

[937] Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017, p. 51.
[938] Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage, op. cit.*
[939] *Ibid, Rumeurs d'Amériques*, Paris, Plon, 2020, 250 p.
[940] Éloise Brezault, « Alain Mabanckou », *Afrique, paroles d'écrivains, op. cit.*, p. 206.

Cette vision du monde globalisé où les corps circulent librement entre les frontières et incorporent diverses cultures, se trouve également au centre de la production critique de Léonora Miano. Car, qu'elles soient imaginaires ou réelles, les frontières sont pour l'écrivaine camerounaise, les lieux d'incorporation des diverses réalités. Cependant, la revendication et la valorisation de la culture camerounaise dans la fiction de Léonora Miano se distingue de celle d'Alain Mabanckou. Léonora Miano n'aborde pas l'histoire politique ni ne cite les noms des illustres figures historiques camerounaises. Tel que nous l'avons montré dans le quatrième chapitre à propos de l'incorporation des « mondes oubliés » et la représentation des réalités liées à sa socialisation, Elle ne fait référence au pays natal qu'à travers les expressions et les pratiques culturelles sawa ainsi que par l'évocation des noms propres à l'ethnie douala[941]. L'écriture de Miano explore les phénomènes sociohistoriques comme matériau devant servir à produire des objets textuels. Un autre facteur la distingue cependant d'Alain Mabanckou : la revendication de l'appartenance au pays natal.

En effet, en suivant la démarche créatrice d'Alain Mabanckou, on observe une mise en relation du Congo avec le reste du monde. Ce lien se traduit par la figuration des noms des villes et des quartiers de Brazzaville et Pointe-Noire, les expressions et noms en langue locale, les références aux contextes des crises historiques, à la culture littéraire et musicale ou encore aux noms de ses parents Pauline Kengué et Roger Kimangou que l'on retrouve presque dans tous ses romans. Pourtant, en dehors du fait que ses récits se déroulent dans des villes et des quartiers

---

[941] Dans *L'Intérieur de la nuit*, cela se traduit par le rôle et les paroles de la vieille Ié et des femmes du clan Eku. Cependant, à force de vouloir démontrer que les récits de ses romans sont tous le fruit de son imagination et n'ont aucune coexistence avec sa corporéité, les explications de Léonora Miano révèlent quelques contradictions dans la centralisation même du rapport entre l'œuvre et ses références sociohistoriques. Dans un entretien, Léonora Miano affirme que le récit et les pratiques de violence représentés dans *L'Intérieur de la nuit* ont été inspirés par le contexte de la guerre civile du Libéria et le témoignage télévisuel de la condition des enfants soldats en situation de détresse : « *L'intérieur de la nuit* a jailli d'un moment très douloureux. J'ai regardé un documentaire sur les enfants de la guerre au Libéria dans lequel on voyait de très jeunes garçons montrer ce qu'ils avaient été contraints de faire durant la guerre. Ils étaient très jeunes et avaient entre huit et quatorze ans. Le témoignage qui m'a le plus ébranlée était celui d'un adolescent d'à peu près quatorze ans à qui on demandait pourquoi il était devenu soldat. Il justifiait sa présence dans les rangs de la milice en disant qu'une nuit, une milice avait fait irruption dans son village, on avait tué son petit frère et obligé les villageois à le manger. […] Sa communauté n'était pas cannibale, donc ce n'était pas une pratique qu'elle connaissait. Je pense que j'ai voulu écrire un roman qui remplisse les blancs de ce documentaire et qui puisse aussi restituer l'émotion qui avait été mienne en entendant tout ce que ces enfants racontaient. » Lire Trésor Simon Yoassi, « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, 25 (2010), p. 101-113, p. 4.

africains ou européens dont on peut appréhender l'existence, les romans d'Alain Mabanckou ont pour cadres des « patries imaginaires » au sens où l'entend Salman Rushdie :

> Il se peut que les écrivains qui se trouvent dans ma situation se trouve, exilés, émigré ou expatriés, soient hantés par un sentiment de perte, par la nécessité de reconquérir un passé […], nous créerons des fictions, non pas des villes ou des villages réels, mais des patries imaginaires, invisibles, des Indes de l'esprit[942].

Malgré ce détachement, il est indéniable qu'Alain Mabanckou utilise la fiction comme un espace de créativité où s'emboitent les expériences réelles, les socialisations de ses déplacements et leurs parts d'imagination pour « tenter de colmater les brèches du pays quitté[943] ». Dans cette perspective, l'enjeu est d'échapper au localisme littéraire en renforçant l'écho culturel et le rayonnement littéraire du pays hors des frontières[944]. Bien que les noms de pays romanesques de Léonora Miano soient totalement fictifs, cette vision cosmopolite de la littérature africaine est aussi omniprésente dans ses créations. Celle-ci se manifeste par la circulation des différents personnages entre les espaces subsahariens et occidentaux[945]. Ces corps migrants issus des espaces francophones suivent ainsi la trajectoire des corps des écrivains eux-mêmes qui, selon Xavier Garnier, se sentent à la fois accueillis ou repoussés par les espaces occidentaux qui les fascinent lorsqu'ils sont en Afrique[946].

Ainsi, qu'on lise Alain Mabanckou et ses dispositions à représenter les prismes congolais et ses socialisations par l'incorporation des questions migratoires et culturelles ou qu'on explore la permanente quête d'identité transfrontalière, l'affiliation des peuples et les

---

[942] Salman Rushdie, *Patries imaginaires. Essais et critiques : 1981-1991*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. Domaine étranger, 1993, p. 20.
[943] Éloise Brezault, « Alain Mabanckou », *Afrique, paroles d'écrivains, op. cit.*, p. 205.
[944] Alain Mabanckou, « Je n'écris pas pour les spécialistes de l'Afrique », *L'Humanité*, Entretien, 2010, https://www.humanite.fr/alain-mabanckou-je-necris-pas-pour-les-specialistes-de-lafrique.

[945] Dans la plupart des cas, ces personnages incarnent un attachement ou un déracinement corporel aux territoires dans lesquels les écrivains ont eux-mêmes vécu et incorporé les cultures dans leurs déplacements. Qu'il s'agisse par exemple de L'Escargot entêté, de L'Imprimeur ou d'Holden qui a vécu à New York, tous ces personnages connaissent l'expérience migratoire et incorporent le vécu afro-européen et américain des écrivains eux-mêmes à travers l'expérience de l'exil, dont la quête de meilleures conditions demeure le leitmotiv. Dans *L'Intérieur de la nuit*, Ayané quitte la France (espace réel) où elle fait ses études, et retourne au Mboasu (pays fictif) où se déroule presque tout le récit. Marjolaine Unter Ecker, « L'identité historique des personnages afropéens de Léonora Miano. La *mémoria* de la diaspora africaine constructrice des récits et de leurs héros », Alice Delphine Tang (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano, op. cit.,* p. 227-244.

[946] Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren (dir.), « Introduction. Traversées de l'exil », *Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité, op. cit*.

univers imaginaires des paracosmes de Léonora Miano, l'écriture des deux écrivains se présente comme l'expression des sensibilités de leurs expériences au monde. Appartenant à la même génération transcontinentale, ils incorporent les imaginaires africaines au sein de la littérature-monde en postulant pour une égalité de considération des textes et des corps des écrivains comme des vecteurs de l'identité francophone en mouvement. Leurs présences et leurs consécrations dans le champ littéraire franco-parisien par les instances de légitimation confèrent à leurs productions une certaine autorité dans l'ensemble de l'espace francophone, par rapport à leurs confrères qui vivent sur le continent. C'est le constat que nous faisons en les comparant à Mukala Kadima-Nzuji et Maurice Mouckagni Mouckagni avec qui ils semblent partager les mêmes façons de représenter les corps violentés en contexte postcolonial, notamment, en ce qui concerne le phénomène des sacrifices rituels.

4. Corps statiques et corps en mouvement : les corps des écrivains africains en situation

Le premier point de ce chapitre relève une sorte d'hétérogénéité structurelle à travers le fonctionnement des quatre espaces littéraires d'Afrique centrale qui nous concerne. L'attractivité des agents (éditeurs, libraires, critiques, etc.) qui œuvrent et animent la vie littéraire et les positions des écrivains en lutte pour la reconnaissance, la légitimité et la notoriété au sein des champs respectifs, renforcent les facteurs des différences en termes de pouvoir littéraire et de promotion des agents à l'intérieur et à l'extérieur des différents espaces sociaux. Plus précisément, le paradigme de production, de la pratique de l'habitus, l'organisation des événements littéraires, l'identification et la consécration des agents, la volonté de promouvoir et de faire circuler les biens symboliques afin d'exister sur l'espace international semblent justifier pourquoi les espaces camerounais, congolais et zaïrois ont plus d'ascendance dans l'espace francophone d'Afrique centrale par rapport à l'espace gabonais.

Cette observation des écarts s'inspire particulièrement de l'explication de Pascale Casanova à propos des mouvements de circulations mondiales des valeurs littéraires et l'univers intellectuel comme indice d'organisation et d'évaluation spécifique de l'existence des espaces littéraires. Considérant le champ mondial comme un espace de luttes où les agents des différents champs ou espaces littéraires sont en compétition à travers la qualité de leurs compétences, leurs productions, leurs diverses consécrations et la reconnaissance de leurs agents, seuls ceux

qui accumulent plus de valeurs dans leur trajectoire occupent une place de choix dans la catégorie de dominant. De plus, on observe que la résonnance de la reconnaissance littéraire ainsi que le capital accumulé par l'écrivain dans les grands centres occidentaux ont un impact sur le territoire national en tant qu'espace périphérique. Ainsi, selon Casanova, « on peut décrire la compétition dans laquelle sont engagés les écrivains comme un ensemble d'échanges dont l'enjeu est la valeur spécifique qui a cours dans l'espace littéraire mondial, le bien commun revendiqué et accepté par tous : ce qu'il [Paul Valery] appelle le « capital *Culture* et *Civilisation* » et qui est aussi bien littéraire[947] ». Cette perception est renforcée par les réalités qui structurent les relations entre les espaces littéraires et les corps des écrivains en tant que corps socialisés et légitimés par les logiques scripturales, esthétiques et éthiques du champ. Dans ce mouvement mondial de la littérature, les corps mobiles ont plus de chances d'intégrer les réseaux et les institutions de légitimation supposées garantir une chance de réussir en littérature et devenir des figures importantes dans leur pays et à l'extérieur que ceux qui sont statiques et se contentent de pratiquer la littérature dans leur espace social.

Une telle lecture n'est possible que si on demeure attentif aux valeurs des œuvres, à leurs conditions de production en tant que première condition de possibilité de production de la croyance littéraire, mais surtout à la lecture des œuvres et aux dispositions des corps littéraires sans lesquels il n'y aurait pas de production[948]. C'est pourquoi Bernard Mouralis affirme que la lecture d'une œuvre révèle le plan de prise de position de son auteur et « les moyens dont il use pour conforter sa position dans le champ », en plus de permettre aux critiques de repérer « la façon dont le texte peut être porteur d'une réflexivité sur le champ littéraire et le degré d'adhésion de l'écrivain à la croyance de l'œuvre en la valeur de l'art[949]. »

Ainsi, ces écarts s'inspirent des enjeux des corps des écrivains dans le processus de reconnaissance littéraire développée par Paul Dirkx. Partant de la théorie des champs de Pierre Bourdieu, son analyse sur les concepts de « reconnaissance », « notoriété », « légitimité », « légitimation », « consécration », « canonisation », etc., nous permet a priori d'appréhender les différences sur les situations de Mukala Kadima-Nzuji et Maurice Mouckagni Mouckagni, notamment en ce qui concerne les actes de valorisation par leurs pairs et les dispositions pouvant permettre de les présenter comme des agents légitimes.

---

[947] Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 32.
[948] Paul Dirkx, « (Se) raconter des histoires. Contribution à l'étude de la genèse des dispositions littéraires », Florent Gaudez (dir.), *La connaissance du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle. Volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2010, coll. La librairie des Humanités, p. 29-47.
[949] Bernard Mouralis, « Pertinence de la notion de champs littéraire en littérature africaine », *op. cit.*, p. 66.

> La légitimité est la reconnaissance devenue « naturellement », c'est-à-dire arbitrairement universel dans les limites du groupe (Bourdieu, 1963 : 107-137 ; Bourdieu, 1994 :241). Elle dote l'agent d'un pouvoir de représentation du groupe tout entier. On peut dire, s'agissant de littérature, que tout écrivain légitimé est un écrivain reconnu, mais que l'inverse n'est pas vrai. La légitimité est le produit d'un travail de légitimation, d'une montée en puissance de la reconnaissance et de la production de capital symbolique qui fait basculer l'agent bénéficiaire du côté des agents dominants, ayant donc le pouvoir de diffuser dans le champ leur conception de ce qui s'y fait et qui, faisant ainsi autorité (*auctoritas*), sont légitimés à se reconnaitre et à reconnaître à d'autres le statut d'auteur (*auctor*)[950].

En mettant en lumière la problématique de la reconnaissance de l'écrivain, cette citation confirme l'hypothèse selon laquelle le statut de Kadima-Nzuji dans l'espace littéraire zaïrois diffère de celui de son confrère Mouckagni Mouckagni au sein de l'espace gabonais. Car étant identifié et reconnu par ses pairs, l'écrivain zaïrois est plus légitime sur l'espace francophone que le gabonais. Les analyses et les critiques consacrées à sa production littéraire, les récompenses littéraires, les conférences et autres colloques organisés sur son œuvre s'inscrivent dans ce sens. Malgré l'avantage qu'a Kadima-Nzuji vis-à-vis de Mouckagni Mouckagni à cause de son capital et de sa notoriété au sein des études africaines francophones, les deux écrivains sont moins en vue et peu ou pas connus et ne bénéficient pas du même pouvoir littéraire dans le champ mondial par rapport à Léonora Miano et Alain Mabanckou.

Parmi les facteurs qui différencient les quatre auteurs, on en relève qu'ils n'évoluent pas dans les mêmes espaces littéraires et ne bénéficient pas des mêmes conditions d'existence et de production ainsi que des mêmes réseaux de promotion et de vulgarisation. La majorité des écrivains qui exercent en Afrique vivent pour la plupart d'autres professions ou des métiers alimentaires que de leurs plumes. On le remarque assez bien chez Kadima-Nzuji qui est enseignant-chercheur et Mouckagni Mouckagni qui exerce en tant qu'inspecteur pédagogique auprès du ministère de l'éducation nationale et pratique du journalisme. Cette situation ne s'applique pas seulement aux écrivains qui publient ou impriment leurs ouvrages chez les éditeurs locaux[951].

---

[950] Paul Dirkx, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeu de reconnaissance », *art. cit.*

[951] Car contrairement au Gabon où le statut de l'artiste en général et de l'écrivain en particulier n'est pas reconnu, l'étude de Charles Djungu-Simba démontre qu'au Congo les auteurs qui publient localement ne bénéficient pas de leurs droits malgré la reconnaissance de leur statut d'artiste : « Un artiste non doté d'un

Publier à l'étranger, en France notamment, ne garantit pas toujours une notoriété et un capital économique à l'auteur vivant en Afrique. C'est le cas des écrivains comme Mouckagni Mouckagni qui publient à compte d'auteur chez des éditeurs inconnus n'ayant eux-mêmes aucun capital économique ni pouvoir éditorial[952]. Cela a pour conséquence de maintenir les écrivains dans une position de « dénuement littéraire ». Selon Pascale Casanova, celle-ci s'explique par le fait que « l'univers littéraire oppose les « grands » aux « petits » espaces littéraires et place souvent les écrivains des « petits » pays dans des situations à la fois intenables et tragiques[953] » qui justifie la domination des écrivains évoluant dans des espaces plus structurés.

Cette idée illustre bien les situations de Léonora Miano et Alain Mabanckou qui, évoluant dans les « grands espaces littéraires », brandissent sans cesse leur autonomie. À propos de leurs situations professionnelles, les deux auteurs affirment qu'ils vivent de la littérature et bénéficient du « confort » et de l'exposition médiatique qu'ils n'auraient pas s'ils évoluaient au Congo ou au Cameroun[954], c'est-à-dire contrairement à Kadima-Nzuji et Mouckagni Mouckagni. Ainsi, comme l'explique Alain Viala à propos « des droits d'auteurs », les revenus que tire un écrivain des ventes de ses œuvres ou des gratifications mécéniques sont des facteurs importants qui révèlent son autonomie et la place qu'il peut occuper dans le circuit économique et au sein même du champ de production en même temps qu'ils constituent son capital symbolique[955]. Gisèle Sapiro démontre à son tour que l'espace dans lequel évolue un écrivain a un impact sur sa carrière.

---

capital économique quelconque et qui ne peut vivre de son art est obligé d'avoir un, parfois – pour le cas du Congo-Zaïre – deux métiers alimentaire. Si celui-ci est en plus octroyé ou simplement géré par les pouvoirs dominants, l'artiste pourra difficilement revendiquer et assumer son indépendance. L'artiste peut ainsi finir par intérioriser des procédés nettement dévalorisants pour son art puisque, pour se voir publier, il se dit prêt à n'importe quelle compromission », Charles Djungu-Simba-K, *Les écrivains du Congo-Zaïre : approches d'un champ littéraire africain, op. cit*., p. 273.

[952] La plupart du temps, les auteurs qui résident sur continent publient majoritairement leurs livres chez des petits éditeurs tels que PubliBook, Édilivre, Le Lys Bleu, etc. qui ne sont pas forcément de « bonnes adresses » éditoriales pour quiconque veut réussir dans le champ franco-parisien.

[953] Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 260.

[954] Léonora Miano, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste, op. cit*., p. 11-12.

[955] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, op. cit*., p. 103.

> La structure de l'espace des positions se détermine ainsi par la distribution inégale du capital spécifique. Elle oppose principalement les écrivains reconnus, qui occupent une position dominante et peuvent par conséquent imposer leur conception de la littérature, et ceux qui occupent une position dominée, généralement les nouveaux entrants ou les écrivains marginaux[956].

Ce clivage entre « dominants » et « dominés » révèle aussi des oppositions et des inégalités qu'on observe dans les champs littéraires francophones en fonction du pouvoir littéraires et du statut de l'écrivain. Les conceptions et les critiques souvent formulées par Alain Mabanckou et Léonora Miano sur la littérature africaine bénéficient d'un écho considérable au sein des espaces francophones parce qu'ils sont consacrés. Ils évoluent dans le champ français-parisien et leurs voix sont relayées par la critique[957].

Dans certains espaces comme le Gabon, la perception de la littérature demeure l'affaire des universitaires. Même là encore, la qualité des canaux de vulgarisation et de médiatisation de leurs positions sur le plan local sont dominés par l'actualité politique. Les rares écrivains qui se prononcent sur des questions littéraires et sociales de portées mondiales (le racisme, l'histoire coloniale, l'immigration, le métissage culturel, etc.), vivent majoritairement dans la diaspora. L'autre opposition structurante qui définit les écarts entre nos quatre écrivains est la construction et l'entretien de leur notoriété ainsi que les interactions virtuelles avec leurs lecteurs à travers les nouvelles technologies de l'informations, notamment les réseaux

---

[956] Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2014, p. 24.

[957] Au cours de ces dernières années, on observe que plusieurs écrivains africains produisent aussi des essais ou publient les communications de leurs interventions dans des conférences universitaires, pour expliquer leurs pratiques de la littérature ou se proposer des grilles de lecture de leurs productions à travers les problématiques que soulèves la littérature africaine. C'est le cas de Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature. Pour une écriture préemptive* (2007), de Léonora Miano (*L'Impératif transgressif*, 2016) et d'Alain Mabanckou (*Huit leçons sur l'Afrique*, 2020) et d'autres titres dont les perceptions sur la littérature africaine sont devenues des références pour les chercheurs en littérature francophone, en même temps qu'elles permettent de cerner leurs positions sur les débats contemporains et leurs démarches scripturales. Pour ce qui est des écrivains qui évoluent sur le continent, il est rare de les entendre parler de littérature en dehors des entretiens qu'ils accordent aux blogueurs et aux journalistes ou lorsqu'ils sont interrogés durant des festivals et autres évènements. Le cas de Kadima-Nzuji est exceptionnel à cause de sa triple casquette d'écrivain, critique littéraire et éditeur qui fait en sorte qu'il soit considéré comme un acteur indispensable au sein des structures littéraires congolaise.

sociaux[958]. Mouckagni Mouckagni et Kadima-Nzuji n'ont aucune existence virtuelle et possèdent pas de compte sur les réseaux sociaux[959].

À ce stade, voilà clairement explicité quelques écarts entre les corps des écrivains à travers leurs présences et leurs positions dans l'espace social. Par ailleurs, en s'intéressant aux représentations des corps violentés décrits dans des contextes de crises multiformes par le prisme des crimes rituels, ces écrivains semblent donner raison à ceux qui pensent que certaines productions subsahariennes entretiennent un imaginaire dystopique. Malgré le désir que manifestent certains de penser et de représenter l'Afrique « dans un futur radieux[960] » comme l'a fait Léonora Miano dans son roman *Rouge impératrice*[961], l'omniprésence de la consternation des corps « devant un présent qui semble chaotique[962] » se saisit comme une convergence des écrivains à excorporer l'actualité brutale qui laisse percevoir l'Afrique centrale comme une « case sans clés[963] » où règnent les drames et toutes les brutalités sociohistoriques expriment les dynamiques de la démolitions corporelles. À travers l'analyse des œuvres du corpus, nous avons relevé quelques similitudes avec les représentations des dysfonctionnements, les meurtres ainsi que la terreur sociale, qui présentent l'espace subsaharien comme un réservoir de la « dystopie tropicale[964] ».

À travers la représentation du village Eku, le roman de Léonora Miano, véhicule l'idée d'une Afrique subsaharienne soumise au poids d'un double drame : historique et contemporain.

---

[958] Depuis au moins trois décennies, le numérique est devenu un espace important et incontournable dans le fonctionnement mondial des Lettres. Les écrivains, les éditeurs, les agents littéraires, les libraires, les lecteurs, les blogueurs, les journalistes, les critiques, les chercheurs en littératures ainsi que l'ensemble du monde littéraire utilisent aujourd'hui les réseaux sociaux pour promouvoir, vendre les productions, interagir avec les écrivains, partager et discuter des avis concernant des nouvelles parutions, etc. Ce constat a par exemple conduit Claire Ducournau à observer le quotidien virtuel de l'écrivain camerounais Patrice Nganang qui a constamment recours aux réseaux sociaux pour parler de ses activités littéraires et partager ses avis en tant qu'activiste sur l'histoire et la vie politique du Cameroun. Lire Claire Ducournau, « Patrice Nganang, « homme-numérique » à la croisée du littéraire et du politique, *Continents manuscrits*, 2022, https://doi.org/10.4000/coma.8685.

[959] Lors du débat organisé par RFI en marge du salon du livre de Paris de 2013 avec pour thème « La littérature africaine à l'heure du numérique », le critique congolais Boniface Mongo-Mboussa justifiait cette observation en ces termes : « les acteurs du livre qui vivent en Afrique sont confrontés aux problèmes structurels liés à l'inexistence de la culture du numérique et des pratiques de vulgarisation. À cette situation s'ajoute le coût élevé d'internet et la mauvaise connexion. » Cf. Le débat africain « 1. La littérature africaine à l'heure du numérique », *RFI* (2013), https://www.rfi.fr/fr/emission/20130324-1-litterature-africaine-heure-numerique.

[960] Anthony Mangeon, *L'Afrique au futur : le renversement des mondes*, Paris, Éditions Hermann, coll. Fictions pensantes, essais, 2022, p. 9.

[961] Léonora Miano, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019, 605 p.

[962] Felwine Sarr, *Afrotopia, op. cit.*, p. 11.

[963] Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée, op. cit*., p. 173.

[964] Florence Bernault et Joseph Tonda, « Le Gabon : une dystopie tropicale », *Politique africaine*, « Fin de règne au Gabon », Paris, Karthala, 115 (2009), p. 7-26.

Cette double négation de l'histoire peut être qualifier de « retrotopie » au sens de Zygmunt Bauman, c'est-à-dire une double négation des pratiques traumatiques du passé qui génère « des visions qui, au lieu d'être liées […] à un futur non-encore-né et donc inexistant, prennent racine dans un passé perdu/ enfui/ abandonné mais toujours existant, à titre fantomatique[965] ». Les formes de violences et les pratiques liées à la destruction des corps représentées par Léonora Miano incarnent une sorte de régression sociohistorique en lien avec certains peuples subsahariens nostalgiques de leur passé précolonial. Or, souvent perçu comme essentielle à la réunification des identités des corps post-colonisés « en quête de vertus » pour l'affirmation de l'authenticité de « leur personnalité africaine[966] », le passé qu'ils incorporent apparaît endémique et inséparable de certains phénomènes porteurs de violence contemporaine. Cette ambiguïté s'apparente à la métaphore de Walter Benjamin à propos de « l'Ange de l'Histoire » dont les similitudes avec le personnage Isilo peuvent permettre de cerner ce que nous disons :

> L'Ange de l'Histoire […] a tourné le visage vers le passé. Là où une chaîne de faits apparait devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et les lui lancer devant les pieds. Ils aiment sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé. Mais une tempête se lève depuis le Paradis, elle s'est prise dans ses ailes et elle est si puissante que l'Ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement dans l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le tas de ruines devant lui grandit jusqu'au ciel. Ce que nous appelons le progrès c'est cette tempête[967].

En examinant cette réflexion de Walter Benjamin, on peut comprendre pourquoi les personnages de Léonora Miano se présentent comme des corps enfermés dans une double temporalité dont la préservation de la vie échappe à leur contrôle. Comme le destin de Klee dans *Le concept de l'histoire* de Benjamin, les meurtres et le cannibalisme pratiqués par Isilo pour espérer conquérir la libération des siens sont à l'opposé de la vision « l'afro-futurisme » qui, à l'échelle historique des sociétés subsahariennes contemporaines, incarne les expériences des fantasmes d'une réinitialisation de l'histoire qui se présente le plus souvent sous la forme

---

[965] Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, traduit de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019 [2017], p. 14.
[966] Valentin-Yves Mundimbe, *L'invention de l'Afrique : gnose, philosophie et ordre de la connaissance, traduit de l'anglais par Laurent Vannini,* Paris, Présence africaine, coll. Histoire, politique société, 2021[1988], p. 230.
[967] Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire, traduit de l'allemand par Olivier Mannont, préface de Patrick Boucheron*, Paris, Éditions Payot, 2013, p. 65-66.

d'un retournement de résultats. Ainsi, à travers la tragédie qui s'abat à Eku et plonge le clan dans la nuit, on peut déduire que « l'utopie projetée dans le futur n'est ainsi en somme, qu'une rétrovolution ou une rétrotopie », car « la propension à idéaliser le passé à partir d'un présent conçu en termes essentiellement dysphoriques et nostalgiques[968]. »

Ce faisant, d'autres écrivains suggèrent l'environnement imaginaire subsaharien à travers la persistance des guerres civiles, les tueries populaires et les rafles orchestrées des milices des dictatures, les viols perpétrés sur les corps des femmes et ceux des enfants, les enlèvements organisés suivi des dépiéçages des corps en organes détachés pour des pratiques rituels. C'est du moins ce qui ressort du *Cri du crime* de Maurice Mouckagni Mouckagni, de *La chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji et du *Commerce des allongés* d'Alain Mabanckou. Chez ces trois auteurs, le phénomène des crimes rituels constitue une sorte d'imaginaire social du désordre institué par les pouvoirs politiques appartenant à la bourgeoisie. Dans les trois romans cités précédemment, la mort qui rode dans les quartiers, hante les personnages et transforme l'environnement social en espace funèbre répond à un effort de régulation de faits tragiques à travers les actes de barbarie.

Dans les chapitres deux et trois de notre travail, nous avons fait la démonstration que l'exécution des pratiques des crimes rituels représentées dans les romans de Mouckagni Mouckagni et Kadima-Nzuji est liées au pouvoir politique. Les trajectoires sociales des écrivains-journalistes Dazo et Samy Jo révèlent de façon synchronisée que les meurtres sont commandités par les agents du pouvoir.

Dans son dernier roman, Alain Mabanckou évoque à son tour le phénomène des crimes rituels au Congo. Contrairement aux cas que nous venons de citer, Mabanckou montre que cette pratique qui renforce la vision négative, l'insécurité et la méfiance sociale en postcolonie n'est pas seulement l'apanage de la bourgeoisie au pouvoir, mais de l'ensemble des corps sociaux habités par le désir funeste de posséder les pouvoirs magiques en sacrifiant d'autres corps. Pour s'en convaincre, il relate le récit d'un pasteur dont la bienveillance envers les orphelins et les démunis a attiré l'admiration des populations à l'ouverture de son église. Cependant, le prétendu homme de Dieu profitait de la fragilité et de la naïveté de certaines fidèles pour violer les femmes, enceinter les mineurs, jusqu'au jour où les enquêtes judiciaires au sujet de la découverte d'un corps martyrisé retrouvé sur la Côte ont révélé que celui qui se passait pour le

[968] Nina Chavoz et Anthony Mangeon, « Où va l'Afrique ? Narrer les futurs africains, entre prospective et science-fiction », Nina Chavoz et Anthony Mangeon (dirs.), « Futurs africains : utopies et dystopies : à propos de l'afrofuturisme », *Études littéraires africaines*, 54 (décembre 2022), p. 7-15.

bienfaiteur avait en réalité construit sa notoriété spirituelle sur des pratiques magiques et des rituels sanguinaires[969]..

Une telle représentation entérine l'idée que les scandales au sein des sectes religieuses qui pullulent en Afrique centrale incarnent une puissance hégémonique qui, au prétexte de sauver des âmes, s'en prend aux corps. Elles n'excellent plus seulement dans la violence de l'imaginaire symbolisée par le corps du Christ crucifié, les icônes, les gestes corporels et les mots, mais aussi par les fantasmes du fétichisme dont la puissance destructrice a intégré toutes les structures sociales. Allant de ce constat, les écrivains représentent les environnements infectés sous forme de théâtres d'opérations macabres où les disparitions des corps, les morts mystérieuses, les mutilations, les tueries atroces ainsi que les découvertes des corps martyrisés et abandonnés en état de putréfaction. Ainsi, les illustrations de ces horreurs dans des sociétés postcoloniales en panique où les écrivains sont impuissants devant la violence qui donne la mort nous renvoie à ce que dit Georges Bataille à propos du mal éprouvé par les efforts de dissimuler les preuves des corps sacrifiés.

> Le ressort de l'activité humaine est généralement le désir d'atteindre un point le plus éloigné du domaine funèbre (que distinguent le pourri, le sale, l'impur) : nous effaçons partout les traces, les signes, les symboles de la mort, au prix d'efforts incessants. Nous effaçons même après coup, s'il se peut, les traces et les signes de ces efforts. Notre désir de nous élever n'est qu'un symptôme, entre cent, de cette force qui nous dirige vers les antipodes de la mort[970].

Par « désir d'atteindre le point le plus éloigné du domaine funèbre » nous voulons évoquer la position des corps des écrivains contemporains face aux réalités tragiques du continent dont ils sont originaires, leur ambition de s'émanciper des débats historiques, de se défaire des justifications socioculturelles à propos de leurs identités et les rapports à l'actualité parfois décadente de leur pays. C'est le désir assumé par certains de concevoir des nouvelles utopies, celles que Felwine Sarr désigne par *Afrotopia*, c'est-à-dire « se donner pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et les féconder [971]» à travers les nouvelles manières de penser. Autrement dit, ce désir de s'éloigner des fantasmes de la mort exige que les écrivains envisagent « l'aventure sociale comme devant nourrir la vie, la

[969] Alain Mabanckou, *Le Commerce des allongés, op. cit.,* p. 71-72.
[970] Georges Bataille, *La littérature et le mal, op. cit.*, p. 50-51.
[971] Felwine Sarr, *Afrotopia, op. cit*., p. 14.

disséminer, la propager, la faire croître en qualité en l'inscrivant dans une perspective plus élevée[972]. » C'est pourquoi, certains intellectuels comme Achille Mbembe avancent que *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, revient à cultiver le « désir d'atteindre le point le plus éloigné du domaine funèbre » en refusant de « vivre une histoire qui se décline désormais sur le mode du désordre et du fracas[973]

[972] *Ibid.*, p. 13-14.
[973] Achille Mbembe, « L'Afrique qui vient », Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op. cit.*,p. 17.

ANNEXES 2

Schéma corporel du roman *Le Cri du crime* de Maurice Mouckagni Mouckagni

Graphique : 1

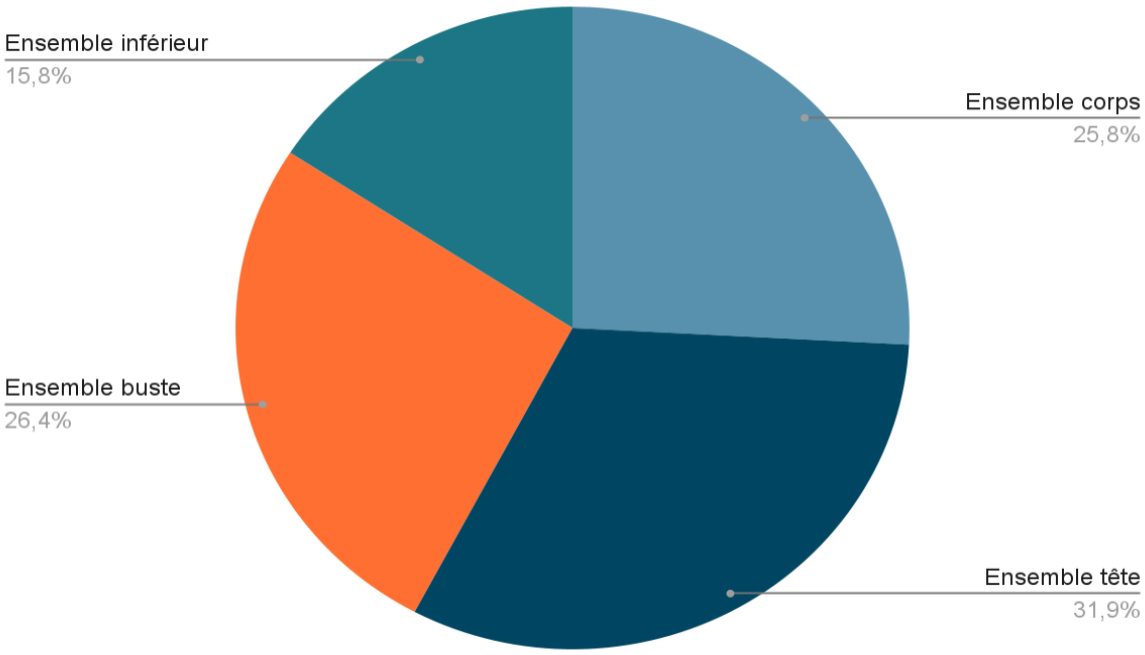


Tableau 1 : ensemble des occurrences par zone corporelle

Éléments les plus fréquents	Nombre d'occurrences par zone du corps
Ailes	0
Barbe	0
Bile	0
Bouche	28
Boyaux	0
Bras	15
Cadavre	0
Cerveau	1
Chair	0

Cheveux	1
Cil	0
Cœur	13
Colonne vertébrale	0
Cordon ombilical	0
Corps	38
Côtes	0
Cou	0
Coude	0
Crâne	0
Crête	0
Cuisses	0
Dents	0
Dépouille	11
Doigts	20
Dos	0
Entrailles	0
Épaule	0
Estomac	0
Excrément	0
Face	0
Fesse	0
Figure	1
Front	0
Genoux	2
Gorge	0
Index	1
Jambes	15
Joue	0
Langue	4
Larmes	7
Larynx	0
Lèvres	3
Mains	34
Menton	0
Mollet	0
Morve	0
Muscle	1
Nez	0
Nuque	0
Ombre	1
Omoplates	0

Ongles	0
Oreilles	18
Organes vitaux	14
Os	1
Patte	0
Paumes	0
Paupières	0
Peau	0
Pénis	1
Pied (s)	10
Poil (s)	0
Poignet	1
Poings	0
Poitrine	0
Postérieur	0
Poumons	0
Queue	0
Rein	0
Salive	0
Sang	19
Sexe	3
Silhouette	0
Sourcils	3
Squelette	0
Sueur	0
Talon	1
Tempes	1
Tête	22
Torse	0
Tronc	0
Urine	0
Veines	0
Vaisseaux sanguins	0
Ventre	0
Verge	0
Viande	0
Visage	6
Yeux	17

Schéma corporel du roman *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji

Graphique : 2

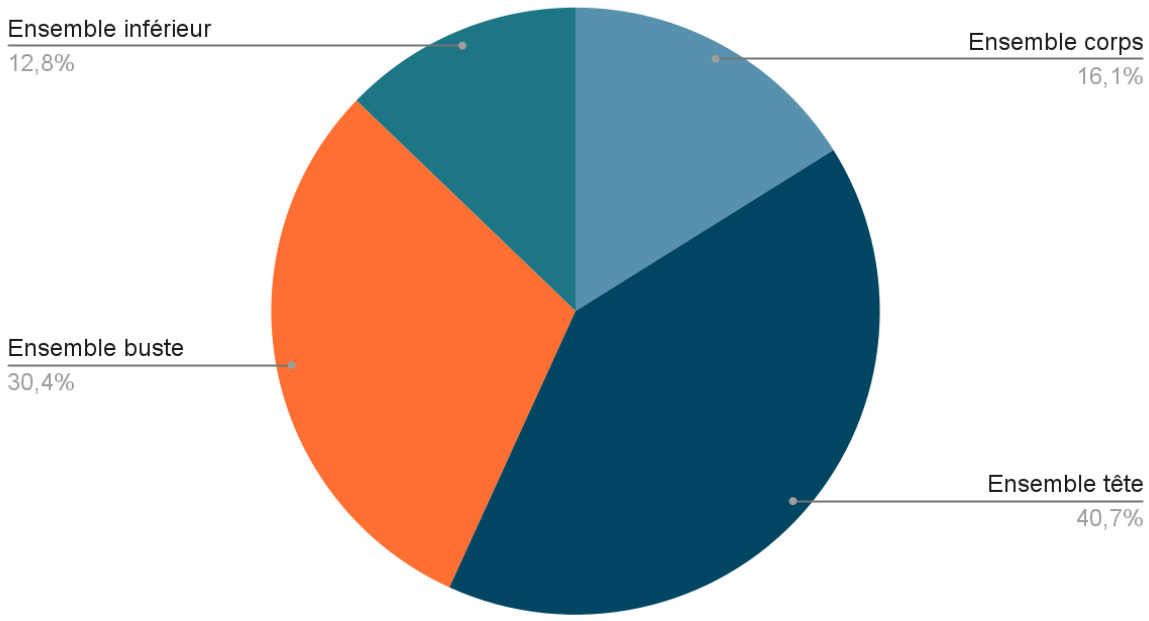


Tableau 2 : ensemble des occurrences par zone corporelle

Éléments les plus fréquents	Nombre d'occurrences par zone du corps
Ailes	0
Anus	1
Barbe	2
Bile	0
Bouche	79
Boyaux	0
Bras	24
Cadavre	0
Cerveau	10

Chair	6
Cheveux	0
Cil	0
Cœur	22
Colonne vertébrale	0
Cordon ombilical	0
Corps	54
Côtes	5
Cou	6
Coude	2
Crâne	0
Crête	0
Cuisses	0
Dents	9
Dépouille	12
Doigts	18
Dos	11
Entrailles	3
Épaule	7
Estomac	0
Excrément	1
Face	0
Fesse	0
Figure	0
Front	0
Genoux	6
Gorge	19
Index	0
Jambes	27
Joue	4
Langue	4
Larmes	0
Larynx	0
Lèvres	15
Mâchoire	1
Mains	126
Menton	3
Mollet	1
Morve	0
Muscle	1
Narine	20
Nez	0

Nuque	0
Ombre	10
Omoplates	0
Ongles	2
Oreilles	23
Organes vitaux	18
Orteils	21
Os	1
Patte	0
Paumes	0
Paupières	1
Peau	0
Pénis	1
Pied (s)	36
Poil (s)	0
Poignet	1
Poings	5
Poitrine	13
Postérieur	0
Poumons	1
Queue	1
Rein	1
Salive	6
Sang	24
Sein (s)	5
Sexe	18
Silhouette	0
Sourcils	3
Squelette	1
Sueur	2
Taille	3
Talon	1
Teint	1
Tempes	0
Tête	62
Tibia	1
Torse	0
Tronc	4
Urine	4
Veines	0
Vaisseaux sanguins	0
Ventre	10

Verge	0
Viande	0
Visage	36
Yeux	88

Schéma corporel du roman *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano

Graphique : 3

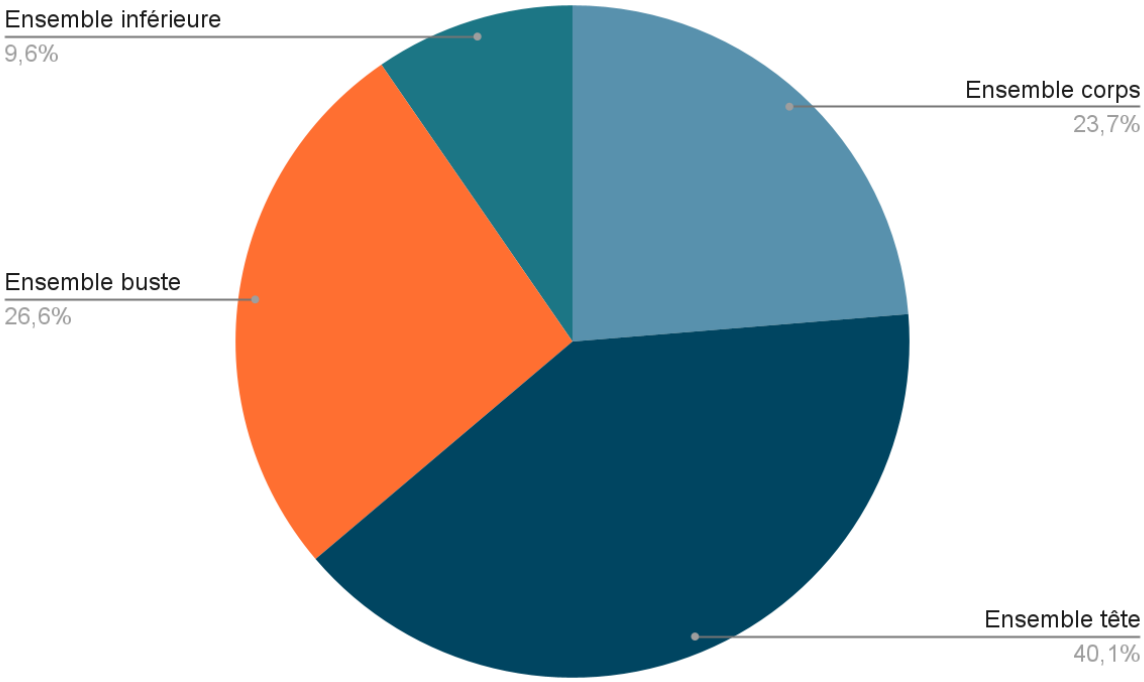


Tableau 3 : ensemble des occurrences par zone corporelle

Éléments les plus fréquents	Nombre d'occurrences par zone du corps
Ailes	0
Barbe	0
Bile	0
Bouche	29

Boyaux	8
Bras	31
Cadavre	5
Cerveau	6
Chair	19
Cheveux	6
Cil	0
Cœur	30
Colonne vertébrale	0
Cordon ombilical	0
Corps	49
Côtes	0
Cou	0
Coude	0
Crâne	6
Crête	0
Cuisses	5
Dents	6
Dépouille	7
Doigts	0
Dos	17
Entrailles	0
Épaule	8
Estomac	0
Excrément	0
Face	0
Fesse	3
Figure	16
Front	0
Genoux	6
Gorge	0
Index	0
Jambes	12
Joue	0
Langue	0
Larmes	15
Larynx	0
Lèvres	17
Mains	61
Menton	0
Mollet	0
Morve	0

Nez	0
Nuque	0
Ombre	11
Omoplates	0
Ongles	0
Oreilles	9
Organes vitaux	19
Os	0
Patte	0
Paumes	0
Paupières	0
Peau	10
Pénis	0
Pied (s)	18
Poil (s)	0
Poignet	0
Poings	0
Poitrine	8
Postérieur	6
Poumons	0
Queue	0
Rein	0
Salive	0
Sang	31
Sexe	10
Silhouette	8
Sourcils	0
Squelette	0
Sueur	0
Talon	0
Tempes	0
Tête	48
Torse	0
Tronc	0
Urine	0
Veines	0
Vaisseaux sanguins	0
Ventre	11
Verge	0
Viande	4
Visage	30
Yeux	85

Schéma corporel du roman Verre cassé d'Alain Mabanckou

Graphique : 4

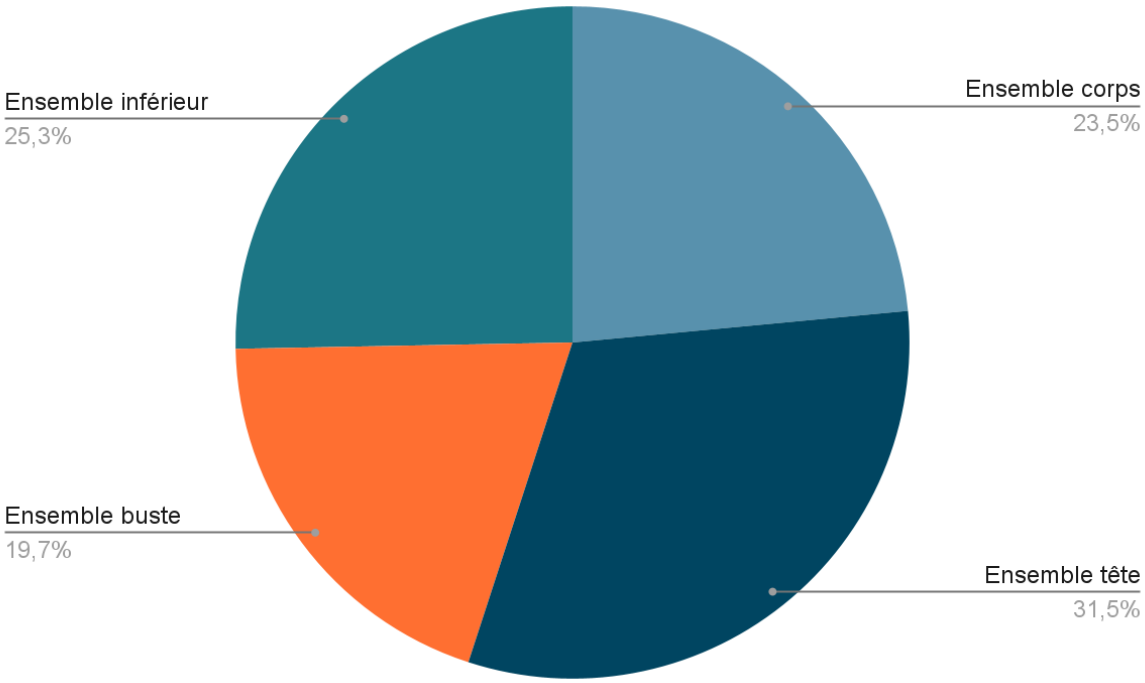


Tableau 4 : ensemble des occurrences par zone corporelle

Éléments les plus fréquents	Nombre d'occurrences par zone du corps
Ailes	3
Aisselles	1
Anus	0
Âme	8
Bave	1
Barbe	5
Bec	2
Bile	0
Bouche	17
Boyaux	0
Bras	19

Cadavre	16
Cerveau	3
Chair	14
Cheveux	18
Cheville	1
Cil	0
Cœur	11
Colonne vertébrale	0
Cordon ombilical	0
Corps	16
Côtes	0
Cou	0
Coude	0
Couilles	8
Crâne	0
Crête	0
Cuisses	2
Dents	2
Dépouille	0
Doigts	0
Dos	7
Entrailles	0
Épaule	2
Estomac	1
Excrément / caca / merde	43
Face	0
Fesse / derrière / cul	51
Figure	0
Front	0
Genoux	0
Gorge	5
Graisse	1
Griffe	1
Hernie	2
Index	0
Jambes	14
Joue	0
Langue	0
Larmes	0
Larynx	0
Lèvres	4
Mâchoire	0

Mains	33
Menton	3
Mollet	0
Morve	0
Muscle	3
Narine	0
Nerfs	2
Nez	0
Nombril	4
Nuque	0
Ombre	0
Omoplates	0
Ongles	2
Oreilles	9
Organes vitaux	0
Orteils	0
Os	0
Pancréas	1
Patte	0
Paumes	0
Paupières	0
Peau	11
Pénis	12
Pied (s)	38
Plaie	1
Plume (s)	2
Poil (s)	0
Poignet	0
Poings	11
Poitrine	1
Postérieur	0
Poumons	0
Queue	6
Rein	3
Ride	2
Salive	2
Sang	0
Sein (s) / bourgeons	2
Sexe	9
Silhouette	0
Sourcils	0
Squelette / carcasse	6

Sueur	0
Taille	2
Talon	0
Teint	0
Tempes	0
Tête	47
Tibia	0
Torse	0
Tronc	0
Urine / pisse	13
Vagin / con	9
Veines	0
Vessie	1
Vaisseaux sanguins	0
Ventre	10
Verge	0
Viande	0
Visage	19
Yeux	52

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS

KADIMA-NZUJI, Mukala, *La Chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003.

MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

MIANO, Léonora, *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005.

MOUCKAGNI MOUCKAGNI Maurice, *Le Cri du crime*, Paris, Publibook, 2009.

CORPUS SECONDAIRE

KADIMA-NZUJI, Mukala :

Les ressacs, Kinshasa, Lettres Congolaises ONERD, 1969.

Redire les mots anciens, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1977.

La littérature zaïroise de langue française, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2000.

MABANCKOU, Alain :

Bleu-blanc-rouge, Paris, Présence africaine, 1998.

African psycho, Paris, Serpent à Plumes, 2003.

Mémoire de porc-épic, Paris, Seuil, 2006.

Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix, Paris, Points, 2006.

Lettre à Jimmy, Paris, Points, 2009.

Demain j'aurai vingt ans, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 2010.

Écrivain et oiseau migrateur, Bruxelles, André Versaille éditeur, coll. Chemin faisant, 2011.

Le Sanglot de l'homme noir, Paris, Fayard, 2012.

Le monde est mon langage, Paris, Grasset, 2016.

Lettres noires : des ténèbres à la lumière, Paris, Fayard, 2016.

Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui, Paris, Seuil, 2017.

Les Cigognes sont immortelles, Paris, Seuil, 2018.

Huit leçons sur l'Afrique, Paris, Grasset, coll. Essai, 2020.

Le Commerce des allongés, Paris, Seuil, 2022.

MIANO, Léonora :

Contour du jour qui vient, Paris, Plon, 2006.

Les Aubes Écarlates, Plon, 2009.

Habiter la frontière, Paris, L'Arche, 2012.

La Saison de l'ombre, Paris, Grasset, 2013.

L'Impératif transgressif, Paris, L'Arche Éditeur, 2016.

*Rouge Impératric*e, Paris, Grasset, 2019.

Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste, Paris, Grasset, 2020.

L'Autre Langue des femmes, Paris, Grasset, 2021.

Stardust, Paris, Grasset, 2022.

MOUCKAGNI MOUCKAGNI Maurice :

Maghulu Ngumbi, un artiste en terre Punu, Libreville, Odem, 2012.

OUVRAGES LITTERAIRES ASSOCIÉS AU CORPUS

BOLYA BAENGA, Désiré, *Cannibale*, Paris, Favre, 1988

CESAIRE, Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1970.

CONRAD, Joseph, *Le cœur des ténèbres*, Paris, Flammarion, 1993 [1899].

COUAO-ZOTTI, Florent, *Notre pain de chaque nuit*, Paris, Le Serpent à plume, 1998.

DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Éditions Stock, 2000.

DJOMBO, Henri, *Le mort vivant*, Paris, Présence Africaine, 2000.

DONGOLA, Emmanuel, Johnny chien méchant, Paris, Actes Sud, 2002.

EZA, Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1954.

FANTOURÉ, Alioum, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

HAMIDOU KANE, Cheikh, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Éditions Julliard, 1961.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1968.

KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, seuil, 2000.

LABOU TANSI, Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

LABOU TANSI, Sony, *L'anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

LABOU TANSI, Sony, La parenthèse de sang suivi de Je soussigné cardiaque, Paris, Hatier 1981.

LABOU TANSI, Sony, *Antoine m'a vendu son destin*, Paris, Éditions Acoria, 2016 [1986].

LAYE, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, [1953], 2006.

LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

LY, Ibrahima, *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982.

MARAN, René, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921.

MWANZA MUJILA, Fiston, *Tram 83*, Paris, Éditions Métailié, 2014.

NDONG MBENG, Hubert Freddy, *Les Matitis. Mes pauvres univers en contre-plaqué, en planche et en tôle*, Paris, Sepia, 1992.

NDONGO, Donato, *Les ténèbres de ta mémoire*, Paris, Gallimard, 2004.

NGANANG, Patrice, *Empreintes de crabe*, Paris, jCLattès, 2018.

NGANANG, Patrice, *Premier président noir de France*, Paris, Teham Éditions, 2022.

OTSIEMI, Janis, *La vie est un sale boulot*, Paris, Jigal, 2019.

OUOLOGUEM, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Pocket, 2006 [1956].

RAWIRI, Angèle, *Élonga*, Paris, Silex, 1980.

RENOMBO, Steeve Robert, Remember Charles, Paris, Cent Mille Milliards et Descartes & Cie, 2019.

SASSINE, Williams, *Saint Monsieur Baly*, Paris, Présence Africaine, 1973.

SOW FALL, Aminata, *Le Revenant*, Paris, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1976.

TCHAK, Sami, *Place de fêtes*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2001.

TONDA, Joseph, *Tuée-tuée mon amour*, Paris, La Doxa, 2017.

ZOTOUMBAT, Robert, *Histoire d'un enfant trouvé*, Yaoundé, Clé, 1971.

CRITIQUE ET PRESSE RELATIVES AU CORPUS ETUDIÉ

AMURI MPALA-LUTEBELE, Maurice (dir.), *Trajectoires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, Paris, L'Harmattan, 2015.

BERNARD, Magnier, « Dire les mots nouveaux avec Mukala Kadima-Nzuji », *LitaffCar.org*, 2007, http://www.littafcar.org/actualites/1319/entretien-avec-mukala-kadima-nzuji--par-bernard-magnier/.

BUENO ALONSO, Josefina, « Nouvelles expressivités littéraires pour l'Afrique qui vient : Alain Mabanckou et Léonora Miano », *Itinéraire*, « La « renaissance littéraire » africaine en débat », 1 (2019), https://journals.openedition.org/itineraires/6030.

BRUKCKNER, Pascal, « La colère noire de Mabanckou », *Le Nouvel Observateur*, 2012, https://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20120207.OBS0798/la-colere-noire-de-mabanckou.html.

COLLINI, Benedetta Maria, « Le cri, le silence, la Parole : la Trilogie africaine de Leonora Miano », www.ledonline.it.

DANSOKO TOURE, Katia, « Alain Mabanckou : « il n'existe pas de voie interdite en littérature », *Jeune Afrique*, 2018, https://www.jeuneafrique.com/mag/626238/culture/alain-mabanckou-il-nexiste-pas-de-voie-interdite-en-litterature/.

DELAROCHE, Philippe et LIGER, Baptiste « Entretien avec Alain Mabanckou », *L'Express*, 2009, https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html.

DEVESA, Jean-Michel, « L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou. D'un continent fantôme l'autre », *Afrique contemporaine*, 241, 1, (2012).

DJUNGU-SIMBA K., Charles, *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghein, Les Éditions du Pangolin, 2013.

ENYIMO, Martin et NGOMA, Sylvestre « Congo-Kinshasa : Mukala Kadima-Nzuji, écrivain et professeur de deux Congo », *Congo Vision*, 2005, http://www.congovision.com/interviews/prof_kadima.html.

FLORIAN, Alix, « Alain Mabanckou, Les Cigognes sont immortelles », *Afrique contemporaine*, 269-270, 1-2 (2019).

GOLDSZAL, Clémentine « 24 heures de la vie de Léonora Miano », *Magazine Elle*, 2021, https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/News/24-heures-de-la-vie-de-Leonora-Miano-3971060.

LAJRI, Nadra, « L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begag : de l'autodérision à la singularité », *Études littéraires*, 43, 1 (2012).

LAURENT, Sylvie, « Le « tiers-espace » de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, 204 (2011).

LEFILLEUL, Alice, « Afropénisme, identités frontalières et afropolitanisme » dans Afropéa, un territoire culturel à inventer, Dechaufour Penelope (sous la direction de) & Chalaye, Sylvie (avec la collaboration de), *Africultures*, 99100, L'Harmattan, Paris, 2015.

LEMENAGER, Grégoire « Alain Mabanckou, retour au Congo natal », *L'Observateur*, (août 2010), https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20130110.OBS5069/alain-mabanckou-retour-au-congo natal.html.

PERREAU, Yann « Alain Mabanckou et Léonora Miano : ‘‘ Il faut plier le français à notre sensibilité’’ », *Les Inrockuptibles*, (2016), https://www.lesinrocks.com/livres/alain-mabanckou-leonora-miano-faut-plier-francais-a-sensibilite-156117-30-08-2016/.

SEWANOU DABLA, Jean-Jacques, « Alain Mabanckou, sous le signe du binaire », *Notre Librairie*, 146, (octobre-décembre 2001).

SONGO, Richard et ÉVÉ, Mère « Rencontre : Alain Mabanckou nous parle de lui », propos recueillis par de Paris, *Congopage*, (août 2015), https://www.congopage.com/Rencontre-Alain-Mabanckou-nous.

TANG, Alice Delphine (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2014.

THORIN, Valérie, « Alain Mabanckou. Vocation d'écrivain », *Jeune Afrique*, (août 2006), https://www.jeuneafrique.com/105938/archives-thematique/vocation-crivain/.

UKIZE, Servilien, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou : Le mythe du créateur*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2015.

UNTER ECKER, Marjolaine, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Presses Universitaires du Midi, Décembre 2016.

YOASSI, Trésor Simon « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, 25, 2010.

ÉTUDES SUR LES LITTÉRATURES ET CULTURES FRANCOPHONES

ADAM, Michel, « Coups d'État, guerres de survie, guerres de répression », *Ateliers d'anthropologie,* 26 (2003).

AMBOUROUET BIGMANN, Magloire, *Le tableau noir des enfants de la République*, Libreville, Odem, 2014.

ANTA DIOP, Cheikh, *Nations nègres et culture I*, Paris, Présence Africaine, 1979.

ATENGA, Thomas, *Cameroun, Gabon : la presse en sursis*, Paris, Muntu, 2017.

ATERIANUS-OWANGA, Alice et DEBAIN, Mathilde, « Demain, un jour nouveau ? » Un renversement électoral confisqué au Gabon », *Politique africaine*, 144, 4 (2016).

BA KALIDOU, Mamadou, *Le roman africain francophone post-colonial : radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2009.

BADIE, Bertrand, *L'État importé. Essai sur l'occidentalisation de l'ordre politique*, Paris, Fayard, coll. L'espace du politique, 1992.

BAYARD, Jean-François, *L'État en Afrique, la politique du ventre*, Paris, Fayard, 2006 [1989], 2015.

BAYARD, Jean-François, *L'État au Cameroun*, Paris, Presses de Sciences Po, 1985.

BISANSWA KALOMON, Justin *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp essentiel 2009.

BLANCHARD, Pascal et *alii* (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.

BORNE, Dominique et FALAIZE, Benoit, *Religions et colonisation : Afrique – Asie – Océanie - Amériques XVIe-XXe siècle*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2009.

BREZAULT, Eloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Québec, Mémoire d'Encrier, 2010.

BROCHARD, Cécile, *Le roman de la dictature contemporaine : Afrique-Amérique*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 2018.

CAZENAVE, Odile, *L'Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003.

CHANDO T. Janvier, *La mort qui a étranglé le cœur de l'Afrique : L'assassinat déshumanisant de Patrice Lumumba du Congo et le Déraillement de l'ancienne colonie Belge*, New York, Tisi Books, 2018.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles,* 1, L'Afrique subsaharienne, Naples, Éditrice Bologna, 1991.

CHEVRIER, Jacques, *La littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, coll. U Prisme, 1974.

CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, coll. Les écritures du Sud, 2006.

DE MAISTRE, Joseph, *Éclaircissement sur les sacrifices*, Paris, L'herne, coll. Les Carnets de l'Herne, 2010.

DE MEYER, Bernard et SAMBA DIOP, Papa (Éds.), *Monenembo Tierno et le roman. Histoire, exil et écriture*, Berlin, Münster, Wien, Zürich, Londo : Lit Verlag, coll. Frankophone Literaturen und Kulturen außerhalb Europas / Littératures et cultures francophones hors d'Europe, Band 8, 2014.

DE VILLIERS, Gérard, *Guerres tribales en Afrique*, Paris, Sas Gérard de Villiers Éditions, 2005.

DEHON, Claire, *Le réalisme africain : le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DJUNGU-SIMBA K., Charles, *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz/ Centre de recherche Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, Série Afriques, 2 (2007).

DUCOURNAU, Claire, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

DUMONT, René, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1962.

EBOUSSI BOULAGA, Fabien, *Les conférences nationales en Afrique noire : une affaire à suivre*, Paris, Karthala, 2009.

EKOME OSSOUMA, Bernard, *Le corps des africaines décrit par des romancières africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. Femmes Africaines, 2012,

FANDIO, Pierre, *Les lieux incertains du champ littéraire camerounais : la postcolonie à partir de la marge. Préface de Mouralis Bernard*, Paris, L'Harmattan, coll. Espace L'Harmattan Cameroun, 2012.

FLORENCE, Bernault, *Enfermement, prison et châtiment en Afrique. Du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Karthala, 1999.

Florian Alix, « Mabanckou Alain, Les Cigognes sont immortelles », *Afrique contemporaine*, 269-270, 1-2 (2019).

GARNIER, Xavier et Warren Jean-Philippe (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, 2016.

GARNIER, Xavier et ZOBERMAN, Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

GEHRMANN, Susanne et GRONEMANN, Claudia (*Éds*), *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace - l'autobiographie postcoloniale - l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GILBERT, Philippe Louis, *L'Afrique inconnue, récits et aventures des voyageurs modernes au Soudan oriental*, Tours, Mame, coll. Bibliothèque inconnue, 1884.

GOUNIN, Yves, *La France en Afrique. Le combat des Anciens et des Modernes*, Paris, De Boeck, coll. Le Point, 2009.

HALEN, Pierre et FONKOUA, Romuald, *Les champs littéraires africains* (dir.) avec la collaboration de Katharina Stäedtler, Paris, Karthala, 2001.

HOCHSCHILD, Adam, *Les fantômes du roi Léopold. Un holocauste oublié*, Paris, Belfond, 1998.

HUGEUX, Vincent, *Tyrans d'Afrique : Les mystères du despotisme postcolonial*, Paris, Place des éditeurs, 2021.

HUGO, Jean-François, *La République démocratique du Congo : une guerre inconnue*, Paris, Éditions Michalon, 2016.

IDIATHA, Wilfried, *Questions et réponses autours de la littérature gabonaise*, Paris, Mon Petit éditeur, 2016.

KESTELOOT, Lylian, *Les Écrivains noirs de la langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963.

KESTELOOT, Lylian, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

LE BRIS, Michel (dir.), *Étonnants voyageurs. Nouvelles voix d'Afrique : Anthologie*, Paris, Hoëbeke, 2002.

N'GORAN, David, *Les champs littéraires de la marge. Quelques perspectives africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2021

MADEBE GEORICE, Berthin, *Francophonies invisibles. Émergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MAKOSSO MAGAGNI, Toussaint Marlot, *La criminalité fétichiste au Gabon : une étude sociologique de l'impuissance politique,* Paris, L'Harmattan, 2021.

MATESO, Locha, La littérature africaine et sa critique, Paris, Karthala, 1986.

MBEMBE, Achille, *De la Postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013 [2010].

MBEMBE, Achille, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.

MICHEL, Marc, *Essai sur la colonisation positive. Affrontements et accommodements en Afrique noire, 1830-1930*, Paris, Perrin, 2009.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniale*, Paris, PUF, coll. Écritures francophones, 1999.

MOURALIS, Bernard, *L'Illusion de l'altérité. Étude de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2007.

MUDIMBE, Valentin-Yves, *L'invention de l'Afrique : gnose, philosophie et ordre de la connaissance, traduit de l'anglais par Laurent Vannini,* Paris, Présence africaine, coll. Histoire, politique société, 2021[1988].

NDEMBY MAMFOUMBY, Peter (dir.), *Les écritures gabonaises : histoire, thèmes et langues Tome 1. Introduction de Audrey Small,* Yaoundé, Éditions Clé, 2009.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmatan, coll. Critiques littéraires, 1994.

NGAL, Georges, *Littératures congolaises de la RDC : 1482-2007. Histoire et anthologie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2013), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. L'Un et l'autre en Français, 2017.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *La Terre à vivre. La poésie du Congo-Kinshasa (anthologie)*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NGOU, Honorine, *Gabon, qu'es-tu devenu ?*, Libreville, Les Éditions le Savoir, 2017.

OBIANG ESSONO, Fortunat, Les régistres de la modernité dans la littérature gabonaise. Vol. 1. Ferdinand Allogho Oke, Lucie Mba, Auguste Moussirou Mouyama et Ludovic Obiang, préface de Grégoire Biyogo, Paris, L'Harmattan (L'Harmattan Gabon), coll. Recherche et Pédagogie, 2006.

PARISOT, Yolaine et PLUVINET, Charline (dir.), *Pour un récit transnational : la fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2015.

RIESZ, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, Paris, Karthala, 2007.

RIVA, Sylvia, *Nouvelles histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 2006.

SAINVILLE, Léonard, *Anthologie de la littérature négro-africaine. Romanciers et conteurs*, Paris, Présence Africaine, 1963.

SARR, Felwine, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016.

SARR, Felwine, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, 2017.

SEWANOU DABLA, Jean-Jacques, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

SIMA EYI, Hémery-Hervais, *La vie littéraire au Gabon : ses acteurs institutionnels, ses instances de médiation et de légitimation et ses enjeux*, Libreville, Symphonia, 2020.

SIMEDOH, Vincent, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : des enjeux critiques à la poétique du rire*, New York, Peter Lang Publishing, coll. Francophone Cultures & Literatures, 2012.

TABA ODOUNGA, Didier et BOUNDZANGA, Bertrand Noël (dir.), *Les grands auteurs Gabonais. Bessora. Signe d'une vie, vie d'un signe, 2*, Libreville, Amaya Éditions, 2016.

TABA ODOUNGA et NDOMBI SOW, Gaël (dirs.), *Maurice Okoumba-Nkoghé à l'épreuve de la notoriété*, Libreville, Centre de Recherche en Littératures Africaines et francophone, coll. Les grands auteurs gabonais, 2021.

TONDA, Joseph, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 2005.

TONDA, Joseph, *L'impérialisme postcolonial. Critique sur la société des éblouissements*, Paris, Karthala, coll. Les Afriques, 2015.

TONDA, Joseph, *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui*, Paris, Karthala, coll. Les Afriques, 2021.

YENGO, Patrice, *La guerre civile du Congo Brazzaville : 1993-2002 « Chacun aura sa part »*, Paris, Karthala, 2006.

OUVRAGES THÉORIQUES GÉNÉRAUX ET SPÉCIALISÉS

AGAMBEN, Giogio, *Sacer Homo. Le pouvoir souverain et la vie nue. Traduit de l'italien par Marilène Raiola*, Paris, Seuil, coll. Sciences humaines et sociales, 1997.

AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. L'interrogation philosophique, 2006.

ANDRIEU, Bernard, *Le Corps dispersé. Histoire du corps au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. Santé, sociétés et cultures, 1993.

ANDRIEU, Bernard, *Le Monde corporel : de la constitution interactive du soi*, *Préface d'Alain Berthoz, professeur au Collège de France, membre de l'Institut*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, coll. Être et devenir, 2010.

ANDRIEU, Bernard, *Les avatars du corps. Une hybridation somatechnique*, Montréal, Québec, 2011.

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1981.

ARON, Paul et VIALA, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2006.

ARDENNE Paul, *Corpopoétique. Tome 1. Regarder la victime*, Bruxelles, Éditions de La Muette, 2011.

ARDENNE Paul, *Corpopoétique. Tome 2. Jacques Coulais, Pictor Maximus*, Bruxelles, Éditions de La Muette, 2013.

ARENDT, Hannah, *Le Système totalitaire (Les origines du totalitarisme), Traduit par J.-L Bourget, Davreu R. et P. Lévy*, Paris, Seuil, 1972.

ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Le système totalitaire, Tome 3. Traduit de l'américain par Bourget Jean-Loup, Davreu Robert et Lévy Patrick*, Paris, Seuil, 2005 [1951].

ASTRUC, Rémi et HALEN, Pierre (*dirs.*), *Le grotesque en littérature africaine*, Metz, Centre de recherches « Écritures », coll. Littératures des mondes contemporains, Série Afriques, 7, 2012.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de Français Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1970.

BAUMAN, Zygmunt, *La Vie liquide, traduit de l'anglais par Christophe Rosson*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2013.

BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia, Traduit de l'anglais par Frédéric Joly*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Sillage, 2008.

BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1997.

BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, coll. Point, 1995.

BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BOËTSCH, Gilles et CHAUVAUD, Frédéric (dir.), *Le corps dans tous ses états : Regards anthropologiques*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

BOËTSCH, Gilles et alii, *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé, préface de François Dagognet*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2007.

BONIN, Hubert, *L'empire colonial français : de l'histoire aux héritages (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Armand Colin, 2018.

BORNE, Dominique et FALAIZE Benoit, *Religions et colonisation : Afrique – Asie – Océanie - Amériques XVIe-XXe siècle*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2009.

BOURDIEU Pierre et PASSERON, Jean-Claude, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1970.

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. Sciences humaines, 2001 [1980].

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 [1998].

BOURDIEU, Pierre, *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1998 [1992].

BOURDIEU, Pierre, Questions de sociologie, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1984].

CAMPOS, Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1999.

CAZENAVE, Odile, *L'Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003.

CHALEIL, Max, *Le corps prostitué. Le sexe dévorant*, Paris, Galilée, 1981.

CHAMOISEAU, Patrick, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017.

CHARLES, Jean-Claude, *Le Corps noir*, Montréal Mémoire d'encrier, 2017 [1980].

CHAUVAUD, Frédéric (dir.), *Corps saccagés. Une histoire des violences corporelles du siècle des Lumières à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

CORBIN, Alain, et *alii* (dirs.), *Histoire du corps, Tome 3, Les Mutations du regard, Le XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2006.

COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspéro, 1980.

DÄELLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1977.

DELPHINE, Samuel, *Quartiers Tsiganes. L'habitat et le logement des Roms de Roumanie en question*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DÉTREZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2002.

DION, Robert et FORTIER Frances, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie de l'auteur*, Montréal / Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.

DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2000.

DIRKX, Paul, *Les « amis belges »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

DIRKX, Paul (dir.), *Le corps de l'écrivain I : Le corps en amont*, Paris, L'Harmattan, coll. Sociologie de l'Art, 2012.

DIRKX, Paul (dir.), *Le corps de l'écrivain II. Le corps en aval*, Paris, L'Harmattan, coll. Sociologie de l'Art, 2012.

DIRKX, Paul (dir), *Les cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, Nancy, PUN - Presses Universitaires de Lorraine, coll. Épistémologie du corps, 2017.

DIRKX, Paul, *Le corps de l'écrivain. Écritures et antinomie dans les littératures de langue française (1940-2000)*, (livre à paraître chez Peter Lang en 2024)

DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sémiologie*, Bruxelles, Natnan Bernand / Éditions Labor, coll. Dossier media, 1978.

ÉLIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976.

GERARD, Genette, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Point, 1977.

GIL, José, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence, coll. Essais, 1985.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2017 [1972].

GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

GOFFMAN, Erwing, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1, La présentation de soi*, *Traduit de l'anglais par Alain Accardo*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

GUYOT, Sylvaine, *Racine et corps tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

Halen Pierre, « L'œuvre comme trace. Notes à propos de Paul Nougé », *La Trace. Entre présence et absence. Actes du colloque international de Metz publiés sous la direction de Beaude Pierre-Marie, Fantino Jacques et Vannier Marie-Anne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004.

HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2000.

JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. La librairie du XXe siècle, 2014.

JABLONKA, Ivan, *Le corps des autres*, Paris, Seuil, coll. Raconter la vie, 2015.

KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

LAHIRE Bernard (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris, Découverte, 2001 [1999].

LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui, 2006.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1992.

LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (dir.), *Je est un autre. Pour une identité-monde*, avec la participation de Skowronck Nathalie, Paris, Gallimard, 2010.

LEGENDRE, Pierre *De la société comme texte. Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Paris, Fayard, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

LOUETTE, Jean-François (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2003.

MAALOUF, Amine, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

MAFFESOLI, Michel, *Essai sur la violence*, Paris, CNRS Éditions, coll. Biblis, Paris, 2009 [2004].

MAUSS, Marcel, *Les techniques du corps suivi de L'Expression obligatoire des sentiments, et de Effets physiques chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité. Préface de David Le Breton*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2021 [1934].

MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MEYER, Michel, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 [2004].

MICHAUD, Yves, *La violence*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. Que sais-je ?, 2018 [1986].

MONCELET, Christian, *Les mots du comique et de l'humour*, Paris, Éditions Belin, 2006.

MONSAINGEON, Baptiste, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017.

MONTAGUT, Murielle, *L'être et la torture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

NDEMBY MAMFOUMBY, Peter, *Le Roman et son ombre. Étude et caractérisation du récit chez Henry Bauchau et Nancy Huston. Essai sur la théorie du double dans les textes littéraires*, Paris, Éditions Bergame, 2017.

QUERAN, Odile et Trarieux Denis (dir.), *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris, Presse Pocket, coll. Agora, 1993.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, tome 3. Le temps raconté,* Paris, Seuils, 1985.

RUSHDIE, Salman, *Patries imaginaires. Essais et critiques : 1981-1991*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. Domaine étranger, 1993.

SAPIRO, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2014.

SAPIRO, Gisèle, *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. Culture / Médias, 2009.

SAPIRO, Gisèle *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

TCHAK, Sami, *La couleur de l'écrivain : comédie littéraire*, Ciboure, Éditions La Cheminante, coll. Harlem Renaissance, 2014.

TCHAK, Sami, *La sexualité féminine en Afrique. Domination masculine et libération féminine*, Paris, L'Harmattan, 1999.

THERENTY, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.

VIALA, Alain et Molinié Georges, *Approches de la perception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique,* Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1985.

ARTICLES ET REVUES LITTÉRAIRES

AMBOURHOUET, Magloire, « Naissance d'une littérature », *Notre librairie*, 105 (1991).

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Coll. Point, Paris, Seuil, 1977.

BAZIÉ, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », Isaac Bazié (dir.), « Le corps dans les littératures francophones », *Études françaises*, 41, 2 (2005).

BISANSWA, Justin K., « Le Corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 41, 2 (2005).

BERNAULT, Florence, « Body, power and sacrifice in Equatorial Africa », *Journal of African History*, 47, 2 (2006).

BÉTI, Mongo, « Afrique noire littérature rose », *Présence Africaine*, 1-2-1955.

BREZAULT, Eloïse, « Sami Tchak ou la philosophie dans le boudoir », *Culture Sud*, 166 (2007).

CANDAU, Joël, « Le cadavre en substance : perte d'odeurs et principe vital », *Techniques & Culture*, 60 (2016).

DABLA SEWANOU, Jean-Jacques, « Alain Mabanckou, sous le signe du binaire », *Notre Librairie*, 146, Paris (octobre-décembre 2001).

DEVÉSA, Jean-Michel et MAUJEAN, Alexandre, « L'Afrique dans la littérature : un continent en son miroir. Introduction thématique », *Afrique contemporaine*, 1, 241 (2012),

DEVISCH, René, « La violence à Kinshasa, ou l'institution en négatif », *Cahier d'Études africaines*, 38, 150-152 (1998).

DIENE, Babou, « Les enfants de la postcolonie » et « la république mondiale des lettres », *Science et technique, Lettres, Sciences sociales et humaines*, 29, 1 (janvier 2013).

DIRKX, Paul, « Le corps de l'écrivain, instrument et enjeux de reconnaissance », *Carnets : revue électronique d'études françaises. Reconnaissances et légitimité en français* [Actes du colloque international « Reconnaissance et légitimité en français. Instances, stratégies, enjeux », Universidade Nova de Lisbonne, (9-10 novembre 2015)

DIOP, Papa Samba, « Le Roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *Notre Librairie*, 16 (juillet- septembre 2007).

DIOP, Papa Samba, « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », *Notre Librairie*, 146 (octobre-décembre, 2001).

DIOP, Papa Samba, « Écrire l'Afrique aujourd'hui : les auteurs gabonais », *Notre librairie*, 150 (avril-juin, 2003).

DIOP, Papa Samba, « Léonora Miano : un souffle nouveau », *Notre Librairie*, 166 (juillet-septembre, 2007).

HALEN, Pierre, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, 37, 2 (2001).

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Coll. Points, Paris, Seuil, 1977.

FONKOUA, Romuald, « Naissance d'une critique littéraire en Afrique noire », *Notre librairie*, 160 (décembre 2005-février 2006).

MARAQUIN, Carine, « Se sentir "chez soi" en institution… ? », *Vie sociale et traitements*, 103, 3 (2009)

MOURALIS, Bernard, « L'évolution du concept de littérature nationale en Afrique », *Research in African Literatures*, 18, 3 (1987).

MOURALIS, Bernard, « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie*, « Penser la violence », 148 (janvier-septembre 2002).

MUDIMBE, Valentin-Yves, « La littérature de la République Démocratique du Congo », *L'Afrique littéraire et artistique*, 11, Dakar-Paris, juin 1970.

MUNARO, Béatrice, « Corps déporté, corps survivant. Regard sur l'écriture de Primo Levi », *Revue française de psychosomatique*, « Écriture, art, maladie (II) », 1, 59 (2021).

SAPIRO, Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *Contexte*, 2 (2017).

TADJO, Véronique, « Littérature africaine et mondialisation », *Présence Africaine*, 167-168, 1-2 (2003).

WABERI, Abdourahmane, « Les enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », Paris, *Notre Librairie*, 135 (1998).

DICTIONNAIRES

ANDRIEU, Bernard et BOËTSCH (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS, coll. Biblis, 2018[2006].

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Dénis et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. Quadrige. Dicos Poche, 2010.

MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Dictionnaire Quadrige, 2007.

THESES DE DOCTORAT

BOUGUILI, Ulrich, *Les stratégies du rire dans l'œuvre d'Alain Mabanckou : poétique d'un contre-discours en postcolonie*, 2018, Poitier, Thèse soutenue en 2018 à l'Université de Poitier.

EKO MBA, Fabrice, *La représentation de l'intellectuel africain dans le roman africain francophone de 1950 à nos jours : du prométhéisme au repli narcissique*, Pau, Université de Pau, thèse de doctorat, 2016.

DOSSOU ATCHADE, Joseph *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 à 1960*, 2010, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2010.

KABUYA, Salomon Ramcy N., *Les nouvelles écritures de violence en littérature africaine francophone. Les enjeux d'une mutation depuis 1980*, Metz, 2014, Thèse soutenue à l'Université de Lorraine en 2014.

NDONG NDONG, Yannick Martial, *Les écritures africaines de soi (1950-2010). Du postcolonial au postcolonial ?*, 2014, Strasbourg, Thèse soutenue à l'Université de Strasbourg en 2014.

NDOUKOU-NDOUKOU, Urbain, *Enjeux et figurations du corps chez Sony Labou Tansi et Sami Tchak*, 2021, Thèse, Université de Limoges, 2021.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACES **3**

REMERCIEMENTS **4**

INTRODUCTION **6**

SUJET, PROBLEMATIQUE, METHODE 6
ÉTAT DE LA RECHERCHE 10
METHODOLOGIE : APPROFONDISSEMENT 14
CHOIX DU CORPUS 19
PLAN 22

CHAPITRE 1 LES VIOLENCES CORPORELLES DANS L'ESPACE LITTERAIRE D'AFRIQUE CENTRALE **24**

1.1. VIOLENCES COLONIALES ET CORPS COLONISES 25
1.2. DECOLONISATION ET REPRODUCTION DE SCHEMES INCORPORES 29
1.3. LA FABRIQUE DICTATORIALE DES VIOLENCES CORPORELLES 32
1.4. LES CONFERENCES NATIONALES ET LA PERSISTANCE DES VIOLENCES CORPORELLES 36
1.5. POLITISATION DES INSTITUTIONS LITTERAIRES ET MISE AU PAS DES CORPS D'ECRIVAINS 43

CHAPITRE 2 MAURICE MOUCKAGNI MOUCKAGNI. LE CORPS DE L'ECRIVAIN INCONNU **52**

2.1. NAISSANCE ET FORMATION 53
2.2. SOCIALISATION ET LITTERARISATION PRIMAIRE 55
2.3. LA LITTERARISATION SECONDAIRE : TRAJECTOIRE LITTERAIRE DE MOUCKAGNI MOUCKAGNI 60
2.4. *LE CRI DU CRIME* OU LA STRATEGIE DE RECONVERSION LITTERAIRE 64
2.5. L'INCORPORATION DE LA VIOLENCE ET L'INSCRIPTION DANS L'ŒUVRE 67
2.6. LE CORPS CAPTIF DE L'ECRIVAIN 73
2.7. LE CORPS DE L'ECRIVAIN ET LA SOCIETE PANOPTIQUE 77
2.8. CORPS SACRIFIE ET VIOLENCE POLITIQUE 83
2.9. LE CORPS FANTASQUE DU DICTATEUR EN POSTCOLONIE 86
2.10. SCHEMA CORPOREL DU *CRI DU CRIME* 90

CHAPITRE 3 MUKALA KADIMA-NZUJI, UN CORPS LITTERAIRE ENTRE DEUX RIVES **96**

3.1. LITTERARISATION PRIMAIRE 97
3.2. LITTERARISATION SECONDAIRE 100
3.3. KADIMA-NZUJI, PIONNIER DE LA CRITIQUE LITTERAIRE ZAÏROISE 102
3.4. LE CORPS DE L'ECRIVAIN ET SES INTERACTIONS LITTERAIRES 106
3.5. LE CORPS DE KADIMA-NZUJI A LA MANŒUVRE ROMANESQUE : *LA CHORALE DES MOUCHES* 110
3.6. KADIMA-NZUJI, UN CORPS LITTERAIRE ENTRE DEUX ESPACES 117
3.7. KADIMA-NZUJI, UN CORPS LITTERAIRE RECONNU 120
3.8. LES CORPS DE L'ŒUVRE : CORPS TYRANNISES ET MIS EN PERIL 122
3.9. SCHEMA CORPOREL DE *LA CHORALE DES MOUCHES* 126

CHAPITRE 4 LEONORA MIANO, UN CORPS AUX FRONTIERES CONTROVERSEES **138**

4.1. UNE LITTERARISATION IMPREGNEE D'UNE POLYPHONIE CULTURELLE 139
4.2. L'INCORPORATION DES « MONDES OUBLIES » : *L'INTERIEUR DE LA NUIT* 143
4.3. LE CORPS AFROPEEN 150
4.4. LE CORPS DE L'ECRIVAIN A L'EPREUVE DE PARIS ET DE L'HYBRIDITE 155
4.5. LA SITUATION DU CORPS HYBRIDE DE L'ECRIVAIN DANS L'ESPACE SOCIAL 161
4.6. L'AUTO-EXCLUSION AMBIVALENTE DU CORPS DE L'ECRIVAINE 168
4.7. DES HISTOIRES DE CORPS VIOLENTES 172
4.8. LE CORPS DE L'ECRIVAIN FACE AUX CORPS SUPPLICIES 179

CHAPITRE 5 ALAIN MABANCKOU, UN CORPS MONDIALISE **186**

5.1. LA TRAJECTOIRE CORPORELLE D'ALAIN MABANCKOU 187
5.2. LITTERARISATION SECONDAIRE ET CONSECRATION PARISIENNE 192

5.3. Le corps de l'ecrivain comme nœud fictionnel 198
5.4. Corporeite et reflexivite 205
5.5. Le Congo par corps 209
5.6. Le corps-monde de Mabanckou 215
5.7. Inscription et description des corps fictionnels 223
5.8. Corps incarceres et tortures 229
5.9. Corps-dechets 234
5.10. Le corps-poubelle ou les usages sexuels du corps feminin 237
5.11. La rhetorique du corps : difformite et laideur risibles 242

CONCLUSION 250

ANNEXE 1 ÉTUDE COMPARATIVE DES QUATRE ROMANS DU CORPUS 261

ANNEXES 2 292

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES 305

TABLE DES MATIÈRES 323