Figure christique et messianisme dans les œuvres de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si

Pierre Leroux

▶ **To cite this version:**

Pierre Leroux. Figure christique et messianisme dans les œuvres de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si. Sciences de l'Homme et Société. Sorbonne Paris cité, 2016. Français. ⟨NNT : 2016USPCA048⟩. ⟨tel-04251949⟩

HAL Id: tel-04251949

https://hal.parisnanterre.fr/tel-04251949v1

Submitted on 20 Oct 2023

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.

HAL Authorization

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3
Membre fondateur de Sorbonne Paris Cité

ED 120 Littérature française et comparée

EA 172 CERC

Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée

Pierre LEROUX

Figure christique et messianisme dans les œuvres de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si

Thèse dirigée par Monsieur Jean BESSIERE et Monsieur Xavier GARNIER

Soutenue le 28 avril 2016

Jury :

Jean Bessière, Professeur émérite, Université Paris 3

Xavier Garnier, Professeur, Université Paris 3

Romuald Fonkoua, Professeur, Université Paris 4

Susanne Gehrmann, Professeur, Université Humboldt, Berlin

Figure christique et messianisme dans les œuvres de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si

La Bible est un des premiers livres traduits dans la plupart des langues d'Afrique subsaharienne et l'imagerie qui lui est associée a par conséquent joué un rôle essentiel dans la constitution des imaginaires littéraires propres à chaque région. Parmi toutes les figures de l'Ancien et du Nouveau Testament, le Christ occupe une place à part, car il est la source de toute rédemption et un personnage qui vaut par son ambivalence, au croisement du religieux et du politique. Représentation en creux construite par des discours multiples, il est à la fois ou successivement un révolutionnaire qui se bat contre l'impérialisme romain ou un collaborateur qui rend à César ce qui lui appartient. La résonance de cette figure dans les œuvres de Dambudzo Marechera (1952-1987) et Tchicaya U Tam'si (1931-1988) correspond donc à une réflexion sur les rapports qu'entretiennent la religion, la littérature et le politique pendant et au-delà de la période coloniale au Zimbabwe et au Congo. En effet, ces deux auteurs occupent une position surplombante dans leurs pays respectifs et, quoique considérés par certains comme hermétiques ou trop Européens, ils ont durablement marqué les générations suivantes qui ont vu en eux des précurseurs, voire le « père de notre rêve » pour Tchicaya. Dans cette perspective qui englobe la théorie et l'histoire littéraire, le messianisme comme dynamique qui fait naître des figures christiques entraîne une réflexion sur la place du personnage dans le temps et dans l'espace. Celle-ci, enfin, prend tout son sens grâce au choix d'un corpus qui englobe roman, poésie et théâtre, afin de relier différentes approches de la figure christique, pour mieux questionner le rôle de pivot qu'elle occupe dans les deux œuvres.

Mots clés : Tchicaya, Marechera, figure, Christ, personnage, Congo, Zimbabwe, messianisme.

Christlike Character and Messianism in the Works of Dambudzo Marehera and Tchicaya U Tam'si

In most African languages, the Bible is one of the first books ever translated. As a consequence, the images it conveys have played a prominent part in the literary imagery endemic to each region of the continent. Among all the various characters depicted in the Old and the New Testament, Jesus Christ is center stage, since he is the origin of all redemption, as well as an ambivalent character standing at the crossroads of religion and politics. As an implicit character constructed by various discourses, he represents simultaneously or successively a rebel fighting roman imperialism or a collaborator who gives unto Caesar what belongs to Caesar. This character finds an echo in the works of Dambudzo Marechera (1952-1987) and Tchicaya U Tam'si (1931-1988) as he raises questions on the connexions between religion, literature and politics during and beyond colonial times in Zimbabwe and Congo. As a matter of fact, both authors occupy a prominent place in their respective literary landscape. Although they have been disparaged for being overly hermetic or European, they have left a lasting impression on the following generations of writers who consider them as precursors or even « father of our dream » as far as Tchicaya is concerned. Following this approach which combines literary theory and literary history, a reflection on the nature of characters is prompted by the conception of messianism as a dynamics which creates christ-like figures and positions them both in time and space. Finally, by chosing a syllabus including narratives, theatrical plays and poetry, we've attempted to give this type of character its full meaning while questioning the pivotal role it plays for both authors.

Keywords : Tchicaya, Marechera, character, figure, Christ, messianism, Congo, Zimbabwe.

Je tiens tout d'abord à remercier mes directeurs de thèse Jean Bessière et Xavier Garnier pour leur soutien et leur disponibilité tout au long de mon sinueux parcours.

Je remercie également les membres du jury, Romuald Fonkoua et Susanne Gehrmann, qui ont accepté de lire ce travail.

Ma reconnaissance va également aux membres du département de littérature comparée de l'université Paris 3 qui m'ont accordé un contrat doctoral sans lequel cette thèse n'aurait pu voir le jour.

Parmi les gens qui m'ont aidé et accompagné tout au long de ces six années, je tiens particulièrement à remercier Flora Veit-Wild pour sa générosité. De la même manière, les membres de l'équipe « Manuscrits Afrique-Caraïbes » de l'ITEM, Claire Riffard, Daniel Delas, Patrice Yengo entre autres, m'ont donné à lire et fait découvrir des pans entiers de la littérature africaine. Enfin, mes pensées vont vers Jean-Jacques Sewanou Dabla, mon professeur de lycée et le premier des critiques africains que j'ai lu et apprécié.

Dans les bons et les mauvais moments, j'ai eu la chance de pouvoir compter sur mes parents, Antoinette et Jean-Paul, qui ont bien voulu croire en moi plus que moi-même, ainsi que sur mes frères et sœurs, Thomas, Prune, Hélène, Gita, Matthieu et Mathieu. Cette thèse n'existerait pas sans eux. Les conseils et l'amitié de Guido, Louiza, Nadja, Claire et Claire ont rendu cet exercice moins solitaire, je les en remercie, de même que Fleur, Émilie, Sybile et Élara qui ont accepté de me relire.

Merci à mes collègues de Chantereine pour leur aide dans les moments difficiles et pour leur bonne humeur face à l'adversité.

Marion a été présente à toutes les étapes de cette thèse et a toujours su être tout simplement là pour moi. Merci.

Vous surprendrai-je en faisant un rapprochement entre la période où vécut Christ et la mienne – de colonisé ? Il y avait un procurateur en Judée représentant de Rome… Je vois en Christ le plus illustre des colonisés. « Rendez à César ce qui est à César », c'est plein de révolte. Il se donne pour libérer. « Je viens du Père » : je comprends « Je viens du peuple », celui que Caïphe et les autres docteurs de la Loi, les négrologues d'alors, endormaient dans une soumission aveugle à l'occupant tant que leurs privilèges étaient préservés…

Curieux, mon rapprochement, n'est-ce pas ?

Tchicaya U Tam'si[1]

1 *Poésie 1*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1976, p. 140. Entretien avec Jacques Rancourt.

Évoquant ses premières tentatives pour écrire une littérature en langue kikuyu, le romancier kényan Ngugi wa Thiong'o a souligné l'importance que conservait l'imaginaire biblique, même aux yeux d'un militant marxiste comme lui :

> La société kikuyue manque un peu de fond mythologique, et la Bible est commode pour fournir un cadre pertinent. Par exemple, l'idée de destinée en ce qui concerne les israélites et la lutte contre l'esclavage. Le peuple kikuyu a vécu une expérience similaire. La mythologie biblique est aussi largement diffusée et a l'avantage d'être comprise facilement par un public divers.[2]

La Bible apparaît ici comme un lieu commun – voire un langage commun – qui permet de tisser des liens entre différentes couches de la société. Ce constat pourrait être étendu à la plupart des pays d'Afrique subsaharienne qui ont connu une forte présence missionnaire. En effet, dans ces espaces, le livre sacré des chrétiens a été le premier ouvrage traduit et publié mais aussi le plus diffusé sous des formes très diverses. Bien au-delà de la période coloniale, l'influence des Églises évangéliques sur tout le continent marque une persistance de cet imaginaire qui supplante même souvent certains aspects de la culture populaire profane. Les cinémas, autrefois très fréquentés, deviennent ainsi des lieux de culte, comme le raconte Alain Mabanckou dans ses *Lumières de Pointe Noire*[3].

La Bible ne peut cependant se limiter à un réservoir d'images d'où seraient tirées – de manière plus ou moins aléatoire – des références et des citations utiles. Le Livre et l'enseignement qui lui est associé est centré sur une figure, celle de Jésus-Christ, autour de laquelle s'articulent tous les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans cette perspective, ce dernier est à la fois un dieu à vénérer et un modèle à imiter. On trouve donc de nombreux passages dans lesquels il est invoqué et il suffit de reprendre quelques lignes du *Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti pour s'en convaincre. Dans la scène qui suit, le missionnaire traverse la nef de l'église et admoneste les croyants qu'il trouve assis de la manière suivante : « Tu es donc si fatigué que tu ne puisses attendre quelques instants avant de t'asseoir ? Jésus a porté sa croix jusqu'au bout, lui : il ne s'est pas fatigué. Allez, debout, paresseux ! »[4] Cette réplique condense en quelques lignes la place centrale du Christ et la condescendance du Révérend-Père. L'effet comique produit par le rapprochement incongru entre le paresseux et le Christ traduit en outre les possibilités de travestissement et de jeu autour d'un personnage que l'on peut facilement se réapproprier.

---

2 Jacqueline Bardolph, *Ngugi wa Thiong'o: l'homme et l'œuvre*, Présence africaine, Paris, 1991, p. 152 (Extrait d'un entretien avec Micere Mugo en 1971).

3 Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil, 2013.

4 Mongo Beti, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence africaine, 1993, p. 12.

Au-delà du catéchisme et des phénomènes intertextuels, le Christ constitue également un point d'entrée intéressant dans les textes, car il se situe, par ses divers usages, à la croisée du religieux et du politique. Les Églises africaines qui apparaissent dès le XVII[e] siècle dans le royaume Kongo et qui, aujourd'hui, sont présentes dans toute l'Afrique subsaharienne, associent Jésus à des revendications d'ordres très divers. On trouve ainsi aussi bien des mouvements religieux qui s'insinuent dans la sphère politique (le kimbanguisme) que des associations politiques devenues Églises (le matsouanisme[5]). Il semble donc nécessaire d'associer les personnages christiques à la dynamique qui les produit et les accompagne, à savoir le messianisme considéré comme « la croyance religieuse en la venue d'un Rédempteur qui mettra fin à l'ordre actuel des choses, soit de manière universelle, soit pour un groupe particulier, et qui instaurera un ordre nouveau fait de justice et de paix »[6].

Une des questions qui va nous occuper dans notre travail sera de déterminer comment cette figure imposée d'en haut est récupérée par le peuple. Comment la tension entre un Christ officiel (« colonial ») et un Christ des masses permet-elle la constitution d'un personnage littéraire synonyme de création et de rébellion ? Ce problème, qui n'est pas propre aux littératures des anciens empires coloniaux, trouve cependant, dans ce contexte, une signification nouvelle. Il s'agira donc de comprendre comment, autour de la figure christique, se cristallise une dynamique à la fois littéraire et politique, qui est sans doute actuellement un des enjeux les plus forts des études portant sur les littératures postcoloniales[7].

Face aux représentations du Christ et du messianisme, plusieurs approches sont possibles. Nous ne nous intéresserons pas à des « vies de Jésus » qui, à la manière d'Ernest

5 La première de ces deux Églises s'est développée du côté de Léopoldville et a été reconnue par le gouvernement belge en 1959. La seconde a son origine après la Seconde Guerre Mondiale au Moyen Congo français. Nous reviendrons sur le rôle de ces prophètes dans le premier chapitre de notre seconde partie. À ce sujet, on lira également avec profit l'ouvrage de Martial Sinda : *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques : kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements*, Paris, Payot, 1972.

6 Henry Kohn, *International encyclopedia of the Social Sciences*, cité par André Vauchez *in*, André Vauchez (éd.), *Prophètes et prophétismes*, Paris, Seuil, 2012, p. 11.

7 Afin d'éviter toute confusion, nous reprendrons la distinction entre les deux orthographes proposée par Jean-Marc Moura : « "Post-colonial" désigne donc le fait d'être postérieur à la période coloniale, tandis que "postcolonial" se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes. » (Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p 10)

Renan[8], de François Mauriac[9] ou d'Anthony Burgess[10] visent à réduire la part d'ombre et de mystère pour présenter un récit biographique. Les Christs qui seront pris en compte ici sont bien plutôt des personnages à éclipse ou des masques que tel ou tel personnage revêt au détour d'un vers ou à un moment de l'intrigue. C'est pourquoi l'opposition entre « personnage-personne » et « personnage-figure » proposée par Xavier Garnier semble particulièrement apte à rendre compte du phénomène.

La figure est définie par Xavier Garnier comme « une voix singulière s'élevant de la multiplicité des voix confondues. »[11] C'est un personnage vide, une silhouette qui se construit essentiellement dans le regard des autres et qui « a aussi peu d'intériorité que le fût d'un canon »[12]. Support de fantasmes et de rumeurs, la figure est avant tout le véhicule de multiples récits et, par son fonctionnement, elle fait exister l'imaginaire d'un groupe. Dans le cas qui nous intéresse, la structure même du Nouveau Testament[13] va dans le sens de cette polyphonie. En effet, l'établissement par l'Église catholique d'un canon contenant quatre Évangiles et donc quatre récits de la vie de Jésus a fixé en amont ce que Jacques Sys a appelé un effet de « tremblé »[14] dans tout portrait du Christ. Toutes les tentatives pour créer un récit unique à partir de cette multiplicité des perspectives ont eu pour conséquence d'aplatir le personnage. En cela, le Christ est bien apte à devenir une figure.

Dans le cadre d'un travail de Master 2, nous avons été amené à soulever un certain nombre des problèmes évoqués plus haut en les appliquant à l'œuvre du kenyan Ngugi wa Thiong'o. Il s'agissait alors d'un corpus constitué de romans et de pièces de théâtre écrits en anglais et en kikuyu. Le choix de n'étudier qu'un seul auteur, et donc un espace relativement restreint, était cohérent dans le cadre d'un mémoire d'une centaine de pages, mais il perdait de sa pertinence transposé à une thèse de doctorat. Afin d'élargir nos perspectives sans pour

8 Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Arléa, 2005.

9 François Mauriac, *Vie de Jésus*, Paris, Flammarion, 1996.

10 Antony Burgess, *L'Homme de Nazareth*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Pocket, Paris, 1996.

11 Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001, p. 17.

12 *Ibidem*, p. 14.

13 Les usages de la Bible, tels que nous les développerons dans notre premier chapitre, puisent indifféremment dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Nous adopterons la perspective chrétienne, selon laquelle ce qui précède la naissance du Christ sert à annoncer sa venue. Cette disposition en miroir correspond bien évidemment à une mise en scène de l'attente messianique.

14 Jacques Sys, *Les Imaginaires christologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 29.

autant noyer l'argumentation dans des références géographiquement et culturellement dispersées, nous avons décidé d'appliquer notre réflexion à deux auteurs appartenant à deux aires linguistiques différentes mais partageant un certain nombre de points communs.

Bien qu'ils aient vingt ans d'écart, Tchicaya U Tam'si (Mpili, Congo, 1931-Bazancourt, France, 1988) et Dambudzo Marechera (Rusape, Rhodésie, 1952- Harare, Zimbabwe, 1987) ont tous deux connu l'accession de leur pays à l'indépendance et ils occupent une place surplombante dans leurs champs littéraires respectifs. Le premier est surnommé le « père de notre rêve » par Sony Labou Tansi et le second, quant à lui, est considéré comme un modèle par beaucoup de jeunes écrivains zimbabwéens[15]. L'ouvrage collectif *Moving Spirit* paru en 2012 témoigne de ce que les éditeurs de ce livre appellent « inspired creativity » et présente divers textes, nouvelles, pièces de théâtre ou poèmes, qui tirent leur matière de la vie ou de l'œuvre de Marechera. Cette influence dépasse même le cadre de la littérature en s'invitant sur la scène musicale avec cette chanson de Comrade Fatso qui reprend – tout comme l'album éponyme – le titre du premier recueil de nouvelles de Marechera :

> Bienvenue, bienvenue dans la Maison de la Faim
> Bienvenue aux murs de peur et de haine
> […]
> Ici, ceux qui ont un espoir en tête
> Sont battus, fracassés, laissés pour morts
> [...][16]

La « maison de la faim » qui représente la vie dans le *township* devient un symbole de l'oppression et marque surtout la présence de Marechera dans l'espace culturel zimbabwéen.

Célébrés par les uns, les deux écrivains sont pourtant loin de faire l'unanimité et leur réception témoigne des débats qui ont agité le Congo et le Zimbabwe des années 1950 aux années 1980. Leurs prises de positions contrastent en effet avec la *doxa* du réalisme socialiste qui dominait en Afrique dans les années 1970-1980. Le refus d'écrire un « vrai »

15 On pourra lire également à ce sujet l'article d'Anna Leena Toivanen, « Vindicating Dambudzo Marechera: Features of Cultic Remembering. » (*Nordic Journal of African Studies*, vol. 22 / 4, décembre 2013, p. 256-273), qui s'interroge à propos du culte qui entoure l'écrivain zimbabwéen. Elle forme notamment le néologisme « dambudzoism » (p. 257) pour désigner un intérêt qui se porte plus sur la biographie de l'auteur que sur son œuvre. Le terme, imité du « marcellisme » de Roland Barthes à propos de Marcel Proust, souligne une tendance forte, qui touche aussi bien les lecteurs potentiels que les critiques universitaires.

16 Julie Cairnie et Dobrota Alžbeta Pucherová, *Moving Spirit: The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21st Century*, Berlin, Lit Verlag, 2012, p. 26. (« Welcome welcome to the House of Hunger / Welcome to walls of fear and anger / […] / Here those with hope in head / Are beaten, battered, left for dead / [...] »).

roman zimbabwéen[17] a valu à Marechera d'être considéré comme un auteur plus européen qu'africain, alors que la poésie de Tchicaya était taxée d'hermétisme. Pour ce dernier, d'ailleurs, la relation ambivalente à la négritude et à Senghor a fait couler beaucoup d'encre. Adoubé par le président sénégalais pour son recueil *Épitomé*[18], il décidera de retirer cette préface des rééditions ultérieures, sans pour autant totalement renier la parenté nègre[19]. La position ambiguë du Congolais et du Zimbabwéen en fait des prismes particulièrement aptes à rendre compte d'une histoire littéraire marquée, dans la période considérée, par des antagonismes forts. Porteurs d'un discours critique dans leurs textes et leurs entretiens, ils se font, presque malgré eux, l'écho des discours idéologiques qu'ils ont rejetés.

Arrivé en France en 1946, vers l'âge de quinze ans, Gérald Félix-Tchicaya ne finit pas son lycée et il publie son premier livre, *Le Mauvais sang*, en 1955. D'inspiration verlainiène, ce recueil, qui privilégie le vers impair, présente des passages qui ne sont pas sans rappeler la *Saison en Enfer* de Rimbaud. Deux ans plus tard, avec *Feu de Brousse*, le poète s'affirme. Dans ces premiers poèmes, le Christ de Tchicaya est déjà une figure ambivalente, à la fois « fétiche à clous »[20] en référence à la croix et porteur d'une rédemption inutile : « il est mal de porter une couronne d'épines même pour innocenter un peuple innocent »[21]. Détail remarquable pour comprendre comment l'auteur devient, à ce moment, un poète congolais, la publication de ce second volume est précédée de peu par un portrait paru dans la revue *Liaison*, produite au Congo et destinée aux cadres de l'AEF :

> Comme tous les poètes noirs, Djembu-Tchicaya-U-Tam'Si chante le fleuve, source de vie, symbole du temps qui passe et de la mort qui vient. D'ailleurs, en 1946, en arrivant à Brazzaville, la première chose que fit notre poète, ce fut d'aller voir le Congo. Il en parle encore avec cet enthousiasme d'enfant rieur qui est bien la meilleure marque de son caractère.[22]

17 Flora Veit-Wild, *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, Trenton, Africa World Press, 2004, p. 215.

18 Tchicaya U Tam'si, *Arc musical précédé de Épitomé*, Paris, l'Harmattan, 2007. Une réédition de l'ensemble des poésies de Tchicaya U Tam'si a été publiée en 2013 chez Gallimard sous le titre *J'étais nu pour le premier baiser de ma mère, Œuvres complètes I*. Nous avons cependant décidé, pour plus de commodité, de conserver les références aux recueils disponibles lorsque nous avons commencé notre travail.

19 La pièce de théâtre *Le Zulu*, en 1978, est dédiée à Léopold Sédar Senghor.

20 Tchicaya U Tam'si, *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 38.

21 *Ibidem*, p. 43.

22 « Djembu Tchicaya U Tam'si », *Liaison, revue des cadres de l'AEF* (54) , juillet-aout 1956 , p. 91.

Seule occurrence du pseudonyme Djembu-Tchicaya-U-Tam'si qui perdra par la suite son premier terme, ce texte construit un mythe du poète noir, tout en s'achevant sur une remarque qui montre que le jeune homme ne souhaite pas s'enfermer dans une posture essentialiste :

> Pour arriver au plus vite à cette Connaissance et à cet Amour, Djembu-Tchicaya-U-Tam'Si envisage d'étudier dans un proche avenir toutes les littératures occidentales. Ensuite, mais ensuite seulement, il retournera aux sources et retrouvera avec la joie du cœur les « chemins oubliés » du Congo.[23]

Cette idée se retrouve dans un de ses derniers textes, « La source », publié de manière posthume, qui redéfinit la posture de celui qui – tout en parlant abondamment de son pays natal – appelle à « chier sur la terre qui vous a vu naître » parce que « cela ne la fertilisera que mieux »[24].

Face à l'importance capitale des textes poétiques, l'anthologie *Légendes africaines*[25] et le feuilleton radiophonique *Chaka,* adapté du roman de Thomas Mofolo, sont par définition des œuvres de seconde main. Dans un cas, le compilateur compose son livre à partir de textes de Frobenius ou Cendrars, dans l'autre, le feuilletoniste découpe le roman et le transforme pour l'adapter à un nouveau média. Outre que ces deux ensembles témoignent du travail de Tchicaya au sein de la radio d'Outre-mer de 1957 à 1960, nous n'avons pas souhaité écarter cet ensemble de notre corpus car, en dépit des apparences, le travail effectué à cette époque n'est pas celui d'un simple artisan. Le compilateur commente et construit une cosmogonie panafricaine qui préfigure l'architecture de son recueil de nouvelles *La Main Sèche*[26]. Le feuilletoniste radiophonique change la fable et ajoute des personnages qu'il reprendra dans *Le Zulu*[27]. Loin d'être anecdotiques, ces deux textes très peu étudiés nous semblent essentiels pour bien comprendre une œuvre aux multiples ramifications.

En 1960, *À Triche-cœur* clôt en quelque sorte ce premier cycle de la carrière du poète-homme de radio. Avec l'avènement de l'indépendance du Congo Belge, le jeune homme poursuit brièvement sa carrière de journaliste à Kinshasa, auprès de Patrice Lumumba. De ces quelques mois et de la fin tragique de son héros, il tire *Épitomé*[28] (1962) et *Le Ventre*[29] (1964) qui se verront adjoindre respectivement quelques années plus tard *Arc musical* (1970)

23 *Ibidem*.

24 *Revue noire: contemporary african art international magazine* (5), Paris, Bleu outremer, 1992, p. 6.

25 *Légendes africaines*, éd. Tchicaya U Tam'si, Paris, Seghers, 1980.

26 Tchicaya U Tam'si, *La Main sèche*, Paris, Robert Laffont, 1980.

27 Par exemple, le personnage de l'Épervier, un des lieutenants de Chaka, apparaît dans le feuilleton et il est repris dans la pièce.

28 Tchicaya U Tam'si, *Arc musical précédé de Épitomé*, Paris, l'Harmattan, 2007.

29 Tchicaya U Tam'si, *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, Paris, Présence africaine, 1978.

et *Le Pain ou la cendre* (1978). L'image du premier ministre congolais devenu une figure christique est omniprésente dans ces poèmes qui chantent la défaite de l'indépendance et la mort d'un rêve : « Patrice tu rêvais, Patrice tu ne rêvais pas »[30]. Le dernier recueil publié, *La Veste d'intérieur suivi de Notes de veille*[31] marque enfin une dernière tendance dans laquelle dominent des motifs associés à la stabilité – la maison de pierre, le jardin – qui évoquent plus les environs de sa retraite de Bazencourt en Normandie que son Congo natal. Une fois encore, la figure du Christ est présente mais l'apaisement du lac de Tibériade[32] cohabite à présent avec la vision tragique du Golgotha[33].

Fonctionnaire à l'Unesco jusqu'à sa retraite en 1987, Tchicaya ne commence à publier son œuvre en prose qu'en 1980 avec *La Main sèche* et son premier roman *Les Cancrelats*[34]. Cependant, comme l'a indiqué le poète et romancier au critique Michel Vincent, il faut faire remonter le projet aux années 1950 :

> Je rêve d'écrire un romancero congolais. En préparation à cela, je me donne pour but d'écrire une trilogie – qui aurait dû se terminer sur une utopie, celle de l'indépendance, peut-être. Le premier volet est connu dès 1954. Je l'écris pendant deux ans et l'annonce dans la première édition du *Mauvais sang*.[35]

Ces données suggèrent que les productions dans différents genres ne se sont pas succédées mais se sont construites en parallèle au cours de la carrière de Tchicaya. Le retournement de l'utopie d'un Congo indépendant en cauchemar semble être en revanche le principal moteur de la transformation du « romancero congolais » au fil des années. La présence de la figure christique dans ces quatre volumes est plus diffuse mais elle refait surface régulièrement pour caractériser l'attitude des hommes d'Église ou pour le parcours de certains personnages qui s'apparente à une passion.

Les Cancrelats présente – comme ce sera également le cas pour *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*[36] – une double intrigue centrée d'abord sur le père, Ndundu, qui rentre au pays après avoir passé dix ans comme boy en France, puis sur ses enfants, Prosper et Sophie. Le retour en Afrique, plus précisément à Grand Bassam, a lieu en 1900. Ndundu se marie, devient père à deux reprises et apprend le métier de tailleur. Ces années de prospérité

30 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 167.

31 Tchicaya U Tam'si, *La Veste d'intérieur ; suivi de Notes de veille*, Paris, Nubia, 1977.

32 *Ibidem*, p. 10. (« Il y a Tibériade dans chaque hance d'eau »).

33 *Ibidem*, p. 16. (« Après la mort du fils / le père n'a pas maudit / le Golgotha »).

34 Tchicaya U Tam'si, *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980.

35 Michel Vincent, *Le monde romanesque de Tchicaya U Tam'si*, Ivry-sur-Seine, Éditions Nouvelles du Sud, 1994, p. 9. Il s'agit là d'une lettre de Tchicaya à l'auteur.

36 Tchicaya U Tam'si, *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987.

s'achèvent avec la mort de sa femme Lhoya en 1905 et le personnage décide de rentrer au pays, c'est à dire à Mabindu, près de Pointe-Noire. Installé dans son village natal, il fait figure d'évolué, envoie ses enfants à la mission et doit faire face au racisme du commandant de cercle Chartriant et à l'hostilité de son frère Tchiluembh qui refuse tout ce qui vient d'Occident.

La partie du roman consacrée aux enfants de Ndundu, Prosper et Sophie, marque un mouvement de Diosso à Brazzaville et s'étend sur une période relativement troublée. De 1930 à 1945, Prosper se marie deux fois, doit fuir les miliciens et s'engage finalement en politique. Sophie, quant à elle, devient la maîtresse d'un Européen avide d'exotisme avant de suivre son frère à la capitale de la colonie pour le soutenir auprès de sa nouvelle femme, Juliette.

Tous ces personnages se retrouvent dans *Les Phalène*s, le troisième volume de la tétralogie, qui s'arrête sur le parcours politique de Prosper lors des élections de 1958 à Brazzaville. Sur fond d'abolition de l'indigénat et de mode de la robe Charleston, Tchicaya raconte comment les manigances et les manipulations du clergé et des autorités coloniales entachent les prémisses de l'indépendance et préparent les débordements à venir. Le rôle joué par l'un des enfants de Prosper, Paulin, dans le quatrième et dernier roman de la série, confirme le mauvais présage. À la suite d'un changement de régime, le jeune homme est devenu membre du bureau central du parti unique et il se sert de son influence pour assouvir sa jalousie à l'égard d'un de ses anciens amis.

L'intrigue de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* débute en 1963 et, de nouveau, l'organisation du roman se cristallise autour de deux générations. Le juge Raymond Poaty affronte, dans un premier temps, le pouvoir de l'abbé Lokou – président et alter-ego fictionnel de Fulbert Youlou – par des moyens juridiques et magiques. Voyant qu'il ne peut réussir sur cette voie, il se lance en politique et devient pour le public le « prophète Raymond »[37]. Sa disparition mystérieuse, quelques mois plus tard, entraîne la chute du régime et c'est ainsi que son fils, Gaston, héritier de son prestige, est propulsé sur le devant de la scène publique. Accusé à tort de comploter contre le nouveau régime, arrêté et jugé, ce dernier n'échappe à l'exécution que grâce à un mystérieux allié qui le fait passer pour mort. La torture, le procès et l'exécution puis la résurrection symbolique font de lui un Christ qui retrace les étapes de la semaine sainte. Devenu fou, Gaston fuit la ville jusqu'à atteindre le village de ses ancêtres.

37 *Ibidem*, p. 143.

Situé à Pointe-Noire en 1945, *Les Méduses ou les orties de mer*[38] constitue un cas à part dans la tétralogie. Deux hommes meurent à quelques jours d'intervalle et un troisième, leur ami, est retrouvé, plongé dans le coma entre leurs tombes. Ce roman, qui reprend certains codes du genre policier, s'appuie en grande partie sur la rumeur et la multiplication des voix. Les explications du phénomène se succèdent et se contredisent pour mieux rendre compte de l'effervescence qui règne dans cette ville côtière, poumon économique de la colonie, dans les derniers mois de la seconde guerre mondiale. Entre diverses pratiques de divination et l'évocation d'un Credo calligraphié aux pouvoirs magiques, ce roman est sans doute celui qui laisse le plus de place à la croyance.

À côté de cet univers romanesque extrêmement cohérent, l'œuvre théâtrale de Tchicaya est à la fois plus brève et plus diverse. Nous suivrons ici Sylvie Chalaye qui décrit cette production composée uniquement de trois pièces comme un « retable de l'histoire du théâtre africain »[39]. La pratique du dramaturge congolais reflète l'évolution de la scène africaine francophone sur près de trois décennies :

> *Le Zulu* s'inscrit clairement dans le premier grand courant négritudien des dramaturgies africaines, inspiré par Césaire et répondant à *La Tragédie du Roi Christophe*, œuvrant à une réhabilitation de l'histoire africaine et surtout à la galvanisation de la conscience nègre et à l'élaboration de figures historiques admirables, qui puissent constituer des modèles. […] Écrite à la fin des années 1970, *Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nnik*u répond en revanche au courant de la dérision, avec une figure qui évoque autant Monsieur Thôgô-gnini de l'Ivoirien Dadié que les antihéros du Congolais Maxime Ndébéka. […] Quant au *Bal de Ndinga*, l'œuvre centrale, l'œuvre phare aussi dans la reconnaissance théâtrale de Tchicaya U Tam'si, c'est une comédie douce-amère, mais pleine de nostalgie et de morosité, une de ces comédies désenchantées qui ponctuent le théâtre africain, avant que la vague déferlante et décapante de Sony Labou Tansi n'instaure un théâtre de plus en plus sulfurique qui fasse voler en éclats de rire les idées reçues.[40]

Notre approche de l'œuvre de Tchicaya se veut globale, c'est pourquoi il nous semble important d'intégrer également ces pièces à notre corpus. En outre, comme une bonne partie de notre réflexion portera sur la notion de personnage, l'incarnation qui a lieu sur scène par le biais de l'acteur constitue une différence majeure avec les genres précédemment évoqués qui ne peut qu'enrichir notre propos.

38 Tchicaya U Tam'si, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982.

39 *« Tchicaya Passion », Cultures Sud, Notre librairie revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien* (171), Paris, Culturesfrance, département des publications et de l'écrit, 2008, p. 69.

40 *Ibidem*, p. 69-70.

L'œuvre de Dambudzo Marechera est moins importante en termes de volume que celle de Tchicaya, mais elle regroupe elle aussi des récits, des textes dramatiques et poétiques. Né dans le *township* de Vengere, à une centaine de kilomètres de Rusape (Rhodésie), Marechera a vécu une vie mouvementée dont la biographie écrite par Flora Veit-Wild propose un compte-rendu extrêmement documenté[41]. Après être passé, comme beaucoup d'écrivains de sa génération, par l'école secondaire de Saint Augustine, il s'est fait exclure de l'Université de Rhodésie à la suite de manifestations étudiantes. Grâce au soutien de ses anciens professeurs, il obtient une bourse pour étudier à New College Oxford. Cette fois, c'est son comportement erratique et sa consommation abusive d'alcool qui entraînent son exclusion.

Lorsqu'il publie son premier livre en 1978, *La Maison de la faim*, il habite un squat à Tolmer's square et le succès de cet ouvrage, qui obtient le *Guardian Fiction Prize,* ne semble pas changer sa situation. C'est par ses multiples frasques, à cette époque, que Marechera commence à se construire une image qui a tendance à éclipser la qualité littéraire de son travail. Dans la novella « La Maison de la faim » qui évoque la vie des habitants du *township*, et dans les nouvelles qui suivent, il pose pourtant les bases d'une narration complexe qu'il radicalisera dans ses textes ultérieurs.

Deux ans plus tard, après d'intenses échanges avec son éditeur, James Currey, il publie enfin *Soleil noir*[42]*,* qui traite de l'implication d'un photo-reporter connu seulement sous le pseudonyme de Christian au sein d'une organisation anarchiste appelée « Soleil noir ». Le jeu des analepses fait du roman une boucle fermée sur elle-même qui s'achève là où elle a commencé. Au lieu du roman réaliste attendu par Currey, Marechera présente un texte complexe qui brouille volontairement toutes les références à la couleur de peau et toute localisation géographique précise. L'auteur a lui-même indiqué qu'il s'agissait autant d'une référence au groupe Baader-Meinhof qu'une évocation des luttes pour l'indépendance de la Rhodésie[43].

En 1982, le jeune écrivain retourne au Zimbabwe pour le tournage d'un documentaire et apprend à son arrivée que *Soleil noir* a été interdit par la censure. L'interdiction finit par

41 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*.

42 Dambudzo Marechera, *Soleil noir*, trad. Xavier Garnier et Jean-Baptiste Evette, La Roque-d'Anthéron, France, Vents d'ailleurs, 2012. Dambudzo Marechera, *Black Sunlight*, Heinemann, Londres, 1980. Pour les œuvres de Marechera dont la traduction française a été publiée, nous avons choisi de nous référer à celle-ci et de proposer une double pagination, ainsi que le texte original en note de bas de page. Dans les cas – rares – où avons décidé de modifier cette traduction, cette manipulation fera l'objet d'une explication additionnelle.

43 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work, op. cit.*, p. 220.

être levée mais cet épisode est représentatif des relations conflictuelles de Marechera avec les autorités de son pays. Il est important de noter que même des universitaires qui l'ont beaucoup critiqué comme Musaemura Zimmunya ont pris sa défense à cette occasion. Par la suite, à part quelques nouvelles et poèmes parus dans des journaux et des anthologies, il ne parvient à publier que *Mindblast or The Definitive Buddy*[44] en 1984. Cet ensemble édité à Harare apparaît comme l'illustration de ce que Marechera entend par « ménippée ». En effet, tout comme le genre antique mêlait dialogue et récit, prose et poésie, le livre ici présenté est un assemblage qui comprend des nouvelles, de courtes pièces de théâtre, des poèmes et même un « journal » qui se veut autobiographique.

À sa mort en 1987, Marechera laisse un grand nombre de manuscrits inédits qui sont rassemblés par Flora Veit-Wild. Après la publication de trois volumes posthumes – *The Black Insider*[45], *Cemetery of Mind*[46] et *Scrapiron Blues*[47] – les originaux sont déposés aux Archives Nationales du Zimbabwe et des copies sont conservées à Berlin, à la Humboldt Universität. Ces trois livres, par leur composition et par les textes qu'ils contiennent, ont considérablement fait évoluer la vision de l'œuvre de Marechera en lui donnant plus d'ampleur et en mettant en valeur certains de ses derniers travaux.

Le premier, *The Black Insider*, est un avant-texte de *Soleil noir* refusé à l'époque par James Currey. Le narrateur vit dans le bâtiment des Arts d'une université, alors qu'à l'extérieur la guerre fait rage. Les références littéraires et artistiques sont extrêmement nombreuses et des analepses évoquent la vie d'un jeune Africain au Pays de Galles et à Londres. Dans son édition, Flora Veit-Wild a souhaité gommer les passages trop proches de *Soleil noir* afin d'éviter au lecteur l'ennui de la répétition. Cette démarche est tout à fait justifiée et elle a certainement permis à cet ouvrage de toucher un plus large public en se détachant du roman déjà publié. Cependant, lorsque nous nous intéresserons à l'évolution des personnages d'une version à l'autre, nous ferons référence au tapuscrit original non coupé auquel nous avons eu accès.

Le second volume, *Cemetery of Mind*, regroupe essentiellement la poésie de notre auteur. Organisé selon une logique chronologique, le recueil contient des textes publiés en anthologie ou en revue, ainsi que l'ensemble poétique de *Mindblast,* qui est difficilement

44 Dambudzo Marechera, *Mindblast or The Definitive Buddy*, Harare: College Press, 1984.

45 Dambudzo Marechera, *The Black Insider*, Trenton, Flora Veit-Wild (éd.), Africa World Press, 1999.

46 Dambudzo Marechera, *Cemetery of Mind : Poems*, Flora Veit-Wild (éd.), Trenton, Africa World Press, 1999.

47 Dambudzo Marechera, *Scrapiron Blues*, Flora Veit-Wild (éd.), Trenton, Africa World Press, 1999.

accessible en Europe. Cette fois encore, l'accès aux archives nous a permis d'élargir notre corpus car certains textes, notamment des poèmes de la série des « Amelia Sonnets », sont restés à ce jour inédits.

Enfin, le dernier volume, *Scrapiron Blues*, est un ensemble hétérogène qui regroupe des séries de nouvelles (« Tony Fights Tonight, Pub Stories »), des pièces de théâtre (« The Alley », « Killwatch »…) et des novellas (« When Rainwords Spit Fire », « The Concentration Camp »). Flora Veit-Wild, dans son introduction au volume, précise qu'il s'agit d'une production tardive (1982-1987) qui se distingue par certains points des textes plus anciens :

> Le thème commun de cette sélection tirée de la dernière phase de production de Marechera (sa poésie a été publiée dans *Cemetery of Mind*) est la vie citadine. Il y dessine des croquis multicolores du paysage urbain d'Harare et capture les vibrations et la psyché d'un grand centre urbain dans l'Afrique du XX[e] siècle.[48]

Tous les manuscrits de Marechera rassemblés par Flora Veit-Wild n'ont pas été publiés et un projet d'archive en ligne amorcé en 2012 vise à valoriser ce fonds et à le rendre accessible au plus grand nombre. Parmi les textes les plus conséquents encore inédits, trois novellas – « The Depth of Diamonds » (1985), « Confession of a rusty Dread » (1986) et « Prince Street » (1986-7) – ont retenu notre attention.

Le premier de ces textes fait une soixantaine de pages et Marechera le considérait comme un roman (« novel »). Il s'agit d'une intrigue située à Harare qui met en scène des personnages aussi divers qu'un écrivain alcoolique, une anthropologue vivant chez les Hell's Angels, un ancien boxer et un réalisateur de films à caractère commercial. Des émeutes savamment orchestrées et des manipulations politiques amènent progressivement la prise de la mairie par le docteur Lengeme, un psychiatre ambitieux et sans scrupules. Ce manuscrit a été refusé par plusieurs éditeurs, tant au Zimbabwe qu'au Royaume-Uni et aux États-Unis, pour des raisons explicitées dans des notes de lecture : « Les lecteurs ont jugé que le manuscrit ne pouvait pas être publié et ont suggéré des remaniements drastiques. Ils ont reconnu l'élégance et l'énergie du récit de Marechera mais ils ont estimé qu'il était trop relâché. Ils n'ont pas aimé non plus les nombreuses références “prétentieuses” qui, selon eux, n'apportaient rien à l'histoire. » [49]

48 *Ibidem*, p. ix. (« The common theme of this selection from Marechera’s last phase of literary creation (his poetry of that period was published in *Cemetery of Mind*) is urban life. He draws multicoloured sketches of the cityscapes of Harare and captures the vibes and psyche of a big urban centre in 20th century Africa. »).

49 Flora Veit-Wild, *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, Trenton, Africa World Press, 2004, p. 345. (« Readers found the manuscript unsuitable for publication and suggested drastic

«Confessions of a Rusty Dread, (Hammered yet again into a nail) », lui aussi présenté comme un roman, est un texte apparemment inachevé car le manuscrit se termine par deux points. Le lecteur suit en quarante-trois pages la vie de Zoo (abréviation de Dambudzo), un artiste qui partage son temps entre le sexe et la boisson. Les nombreux dialogues et la narration à la première personne explorent les relations entre Noirs et Blancs au Zimbabwe au milieu des années 1980. Cette dimension postcoloniale est presque absente de « Prince Street », le dernier volume de cette série d'inédits. Cette fois, Marechera considère l'utopie paradoxale d'un quartier devenu le refuge des marginaux, « un de ces lieux où ceux qui ont des penchants artistiques offrent à la Muse leurs âmes sensibles en buvant à sa santé plusieurs fois chaque nuit. »[50]. Autour de Moses, l'écrivain, et d'Iris, la peintre, défile toute une galerie de personnages hauts en couleurs qui va du vendeur de hot-dogs fou – Mad Johnson – aux jumeaux – Double Charlie – adorés par certains comme le nouveau messie.

Qu'on les considère comme abouties ou non, ces œuvres inédites présentent des variations importantes concernant la figure christique et elles permettent de mieux rendre compte de la complexité de l'œuvre de Marechera. Comme pour Tchicaya, cette ouverture du corpus a en outre pour but de confronter la chronologie éditoriale et l'atelier de l'écrivain qui suit une progression bien moins linéaire.

Face à ce corpus foisonnant, se posent des problèmes d'ordre méthodologique. En premier lieu, le recours à des brouillons et à des manuscrits inédits pour construire notre réflexion nous a amené à considérer le statut de ces documents. Pour ce faire, l'approche de la génétique textuelle, tout en étant marginale dans notre travail, nous a fourni des outils permettant d'aller au-delà des logiques éditoriales et de donner, dans certains cas, du sens à la rature et aux repentirs. D'une part, pour Marechera, notamment, la recomposition posthume des trois volumes *The Black Insider*, *Cemetery of Mind* et *Scrapiron Blues* ne doit en aucun cas masquer le projet initial de l'auteur. D'autre part, la genèse sur plus de trente ans de la tétralogie romanesque de Tchicaya permet de changer le regard que nous portons sur cette œuvre. En outre, l'examen des versions successives d'un même récit nous amène à réfléchir aux transformations du personnage pour mieux comprendre ce qui fait la spécificité de la figure christique et son rapport au messianisme.

---

rewriting. They recognized the energy and elegance of Marechera's narrative, but felt that it was too loose. They also disliked the numerous "pretentious" literary allusions which they felt added nothing to the story »).

50 Dambudzo Marechera, *Prince Street*, tapuscrit inédit, p. 1.

En second lieu, comme il est question d'une figure centrale de la culture occidentale, il est de plus nécessaire de situer notre propos par rapport à l'approche mythocritique qui s'appuie, comme son nom l'indique, sur les différentes actualisations de mythes dans la littérature et les autres arts. Un article consacré à « Jésus-Christ en littérature » fournit d'ailleurs, dans le dictionnaire des mythes, un point de départ utile :

> Jésus-Christ est envisagé ici comme une figure capitale de l'histoire culturelle occidentale, telle qu'elle a été comprise, vécue, formulée, dans la conscience religieuse et dans les expressions ou représentations littéraires, conformes ou non, qu'elle a suscitées.[51]

Notre but, dans cette thèse, ne sera pas d'ajouter un chapitre à cette histoire déjà très riche. En précisant la particularité de la figure christique par rapport à d'autres types de personnages et en précisant les contradictions internes qui la travaillent, nous chercherons à montrer comment elle permet d'articuler le politique, le religieux et le littéraire. De l'approche mythocritique, nous retiendrons tout de même l'importance du « drame » dans lequel est impliquée la figure mythique, à savoir une progression qui va de l'incarnation à la résurrection en passant par la mort :

> L'incarnation : Dieu s'est identifié à un homme pour que les hommes puissent mener la vie de fils du Père, cette vie dont Jésus a donné l'exemple. Mort : il a vécu jusqu'au bout la contradiction humaine, le problème du Mal. Résurrection : son échec apparent révèle en fait que la vie et l'amour sont plus forts que la mort et que tout échec, toute souffrance peuvent et doivent prendre sens et engendrer la vie.[52]

Cet enchaînement symbolique, on le retrouve dans nombre de récits de Tchicaya et de Marechera. Cependant, au regard de l'importance du texte biblique dans la constitution de la figure christique, il nous a semblé plus pertinent de prendre comme point de départ l'approche intertextuelle. En effet, celle-ci substitue à la construction d'un mythe dont les contours sont souvent flous la reprise – citation, réécriture ou référence – d'un texte antérieur que, à la suite de Gérard Genette, nous nommerons hypotexte. Certes, dans ce cas également, l'inflation terminologique et la multiplication des exceptions signale les limites de la méthode. Il nous semble pourtant que, nos auteurs se présentant eux-mêmes comme lecteurs de la Bible, ce cadrage initial nous permet de mieux définir l'objet de notre étude.

La théorie de Gérard Genette s'élabore dans un cadre occidental et, puisqu'il est question de méthode, nous ne pouvons pas faire l'économie du contexte dans lequel évoluent nos auteurs. Si l'on s'intéresse aux travaux – notamment comparatistes – consacrés à

51 *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (éd.), Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 861.
52 *Ibidem*, p. 869.

Tchicaya U Tam'si, on remarque deux tendances opposées qui s'offrent à nous pour étudier un auteur africain ayant vécu en Europe. Certains préfèrent ainsi se consacrer sur l'identité africaine de l'écrivain et sur son origine ethnique à la recherche d'un substrat traditionnel[53]. D'autres, à l'inverse, alors qu'ils évoquent les mêmes thématiques, insistent sur la proximité qui existe entre les auteurs de métropole et le Congolais francophone :

> Par cette étude, nous tentons de montrer qu'il est simplement absurde d'opposer univers français et univers francophone. Cette confrontation entre Céline et Tchicaya prouve qu'il s'agit bien d'un même outil (langue française) pour exprimer des émotions et des réalités concrètes différentes.[54]

Isabel Hofmeyr, dans son ouvrage sur les traductions et la diffusion du *Pilgrim's Progress* de John Bunyan, pose bien ce même problème de l'appartenance et des origines qui conditionne des choix théoriques bien délimités :

> Est-ce que des produits culturels qui errent dans une économie internationale entièrement intégrée conservent la trace de leur lieu d'origine ? Portent-ils sur eux le tatouage indélébile de leur provenance ? Lorsqu'ils sont ouverts, exhalent-ils un goût ou un parfum continental ? Considéré du point de vue de la plupart des penseurs post-structuralistes, une telle affirmation serait impossible – les textes ne sont que des chaînes de langage sans signification essentielle. Cependant, tournez-vous vers les études postcoloniales et – excepté leur flirt avec le post-structuralisme – les textes qui voyagent à partir du centre portent généralement avec eux un *a priori* impérial.[55]

Les deux approches ont leurs avantages et leurs inconvénients et il semble difficile, dans un premier temps, d'éliminer l'une ou l'autre de ces pistes. Pour éviter le double écueil d'un texte sans contexte et d'un document politisé qui sortirait du champ du littéraire, c'est sans doute à l'un de nos auteurs qu'il faut laisser la parole :

> Nous avons les mêmes droits à la critique que tout autre. Quand un livre africain sort, on cherche le spécialiste de la littérature africaine. C'est pourtant un livre écrit en français, et l'on en fait une chose tout à fait à part, qu'il faut comprendre avec

53 Sylvain Makaya-Tchitembo, *L'expression de la tradition orale Vili du Congo dans les oeuvres romanesques et poétiques de Tchicaya u Tam'si et de Tati-Loutard*, thèse de doctorat, Université Paris 4 Sorbonne, 1985.

54 Achille Ohoussou, *Louis-Ferdinand Céline & Tchicaya U Tam'si, deux écrivains de l'oralité*, Université Paris 4 Sorbonne, 1999.

55 Isabel Hofmeyr, *The portable Bunyan: a transnational history of The pilgrim's progress*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 191. (« Do cultural products that meander through an ever-integrated international economy retain marks of their place of origin ? Are they indelibly stamped with labels of provenance ? On being opened, do they exude a continental flavor or aroma ? Judged from the standpoint of much post-structural thinking, such imprimatur would be impossible – texts are but strings of langage with no essential meaning. Turn to postcolonial scholarship, however, and – its dalliances with poststructuralism notwithtanding – texts travelling from the center generally carry an a priori imperial meaning. »)

> d'autres moyens, d'autres instruments. Peut-être faut-il effectivement d'autres instruments, parce que l'ouvrage renvoie à une autre civilisation. Mais on peut recevoir cette civilisation même si l'on n'en est pas spécialiste et ne pas la découvrir uniquement par exemple, à travers une émission de télé parlant d'un président cannibale ou d'un tyran.[56]

Cet autre « instrument », nous l'emprunterons notamment à des historiens et des anthropologues comme Jean-Pierre Dozon[57], Martial Sinda[58] ou Jean-Loup Amselle[59] qui nous proposent des clés pour comprendre le fonctionnement des messianismes africains. Lorsqu'ils s'inspirent de faits historiques ou quand ils s'adressent à un public occidental, les écrivains se font eux-mêmes ethnographes. Cette approche – certes utile – ne nous empêchera pas de respecter le « droit à la critique ». En effet, nous refusons de considérer leurs œuvres uniquement comme des documents historiques et anthropologiques, ce qui reviendrait à nier leur spécificité littéraire. L'affirmation provocatrice de Marechera selon laquelle « il n'est plus nécessaire de parler de roman africain »[60] et le « droit à la critique » réclamé par Tchicaya renforcent la nécessité de trouver un équilibre entre une pensée du texte et une approche postcoloniale qui met en relation le centre et la périphérie.

La présente étude, qui met en regard des analyses du Christ dans la culture occidentale et les travaux d'anthropologues africanistes, vise à combler un vide de la critique. En effet, la plupart des ouvrages portant sur la question du Christ en littérature s'appuient sur des traditions occidentales et, tout en fournissant des éléments importants de réflexion, ces textes ne correspondent qu'imparfaitement aux corpus africains qui nous intéressent. Les « Imaginaires christologiques »[61] de Jacques Sys, par exemple, s'appuient essentiellement sur les analyses de Hans Urs von Baltasar, Paul Ricoeur ou Northorp Frye qui réfléchissent à partir de textes européens ou d'Amérique du Nord. Une grande partie de notre travail consistera donc à envisager la spécificité des aires géographiques envisagées.

Tout en tenant compte de ces différents apports, il nous a semblé pertinent, selon la formule de Northorp Frye, d'éviter « ce déterminisme externe, où la critique doit être

56 Daniel Delas, « Entretien avec Tchicaya U Tam'si, », *Recherche, pédagogie et culture* (59-60), octobre/décembre 1982 .

57 Jean-Pierre Dozon et Marc Augé, *La Cause des prophètes : politique et religion en Afrique contemporaine*, Paris, Seuil, 1995.

58 Martial Sinda, *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements, op. cit.*.

59 Jean-Loup Amselle, *Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

60 *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 364. (« It is no longer necessary to speak about the African novel »).

61 *Les Imaginaires christologiques*, *op. cit.*.

“fondée” sur quelque chose d'autre et traînée dans une espèce de fauteuil roulant marxiste ou freudien »[62]. Que l'on examine la question de l'intertextualité biblique, le rapport à l'historiographie ou à l'anthropologie, c'est toujours le texte de nos auteurs qui sera au cœur de notre réflexion.

À partir d'un constat – la présence du Christ dans les textes – nous essaierons de voir comment, tout en restant insaisissable, ce personnage parvient à s'imposer comme un pivot des œuvres de notre corpus. Prise dans la dynamique du messianisme, la figure christique relie en effet le littéraire, le politique et le religieux, pour mieux questionner le rapport du texte à l'Histoire récente des deux pays. Nous essaierons de voir comment les manifestations de cette figure permettent de traduire une conception du littéraire, une vision pessimiste de la société postcoloniale et l'espoir – souvent déçu – d'un renouveau.

Les figures christiques qui émergent par endroits, dans un poème ou au détour d'un chapitre de roman, ne sont pas des personnages comme les autres. C'est pourquoi il est nécessaire, avant de caractériser leur ancrage dans l'histoire du Congo et du Zimbabwe, de déterminer les conditions de leur apparition. Dans une première partie, nous examinerons donc comment l'intertexte biblique, les rites chrétiens et les transformations au fil des réécritures permettent de délimiter les contours d'une figure à la fois omniprésente et évanescente. L'apparition de la figure christique peut être ainsi déclenchée par l'emploi de citations placées à des endroits stratégiques ou, de manière plus fine, par l'utilisation du calendrier chrétien et de certains rites comme l'eucharistie. La différence de confession entre nos deux auteurs – le Congolais a reçu une éducation catholique, tandis que le Zimbabwéen a fréquenté un lycée anglican – est dans ce contexte un facteur important mais non essentiel pour définir le rapport au Messie et aux messianismes. À côté de cette question et de celle de la genèse des différents textes, le rapport à la généricité de la figure nous amène enfin à placer des textes de factures très diverses dans le contexte des productions littéraires africaines francophones et anglophones des années 1950 aux années 1980. Tchicaya et Marechera ont en commun une posture subversive, cependant nous essaierons de voir dès ces trois premiers chapitres en quoi leur usage du Christ diffère. Il semble en effet que, quand Tchicaya se sert de ces références pour élever ses personnages et rapprocher son langage du verbe sacré, Marechera s'applique à désacraliser Jésus pour le réduire à sa part humaine, voire au bas corporel bakhtinien. Le ciel d'un côté, les sutures et sécrétions

62 Northrop Frye, *Spiritus mundi: essays on literature, myth and society*, Bloomington, 1976, p. 5.

diverses de l'autre, posent les bases d'une représentation qui n'a rien de neutre et nécessite une mise en perspective plus large.

La théorisation autour du personnage et de la figure christique laisse apparaître une silhouette encore floue, qui demeure marquée par de nombreuses ambiguïtés. Les deux tendances que nous venons de relever ne sont que les plus visibles des contradictions et il est impossible de comprendre les tensions entre divers visages du Christ sans les replacer dans le contexte des traditions littéraires et historiographiques des deux pays. Derrière la référence aux révoltes de la fin du XIX^{e} siècle en Rhodésie ou les tentatives pour raviver la mémoire du royaume Kongo du XVI^{e} siècle, les imaginaires nationaux de jeunes pays – Zimbabwe et Congo Brazzaville – se construisent. Le messianisme devient alors une manière de lire l'Histoire et il permet l'opposition d'un Christ des missionnaires, conservateur et répressif, à un Christ révolutionnaire. Cette dichotomie structurante devrait nous aider à situer les différentes figures christiques, sans pour autant gommer toutes leurs ambiguïtés. Entre un colonisé habité par le discours de son maître et l'élan messianique tué dans l'œuf avant ou après les Indépendances, tout semble indiquer que, chez Marechera comme chez Tchicaya, le Sauveur manque d'efficacité. Au travers de figures christiques boiteuses, nos deux auteurs posent les fondements d'un refus du *statu quo* qui n'empêche pas le constat pessimiste d'un pourrissement de la société. Le texte romanesque, poétique ou théâtral est conçu comme un questionnement du réel historique qu'il sera nécessaire de mettre en perspective. En oscillant entre dislocation anarchique de la société et espoir de renouveau, les deux auteurs mettent en avant la spécificité du littéraire qui ne se limite ni à l'imitation servile et idéologiquement orientée du réalisme social, ni à la célébration de l'homme noir prônée par la poétique de la négritude. D'une certaine manière, le positionnement de la figure christique, toujours entre deux eaux, peut être considéré comme le symptôme d'une écriture qui se déploie contre le confort du lecteur potentiel et cherche à faire bouger ses horizons d'attente.

Traduite en termes lexicaux, l'opposition entre un Christ révolutionnaire et un Christ réactionnaire correspondrait à une homonymie. Deux personnages entièrement différents ont un même nom en partage. Cependant, il est clair que cette dualité, si elle est bien réelle, ne suffit pas à rendre compte du traitement de la figure christique par Marechera et Tchicaya. C'est pourquoi, dans notre dernière partie, nous changerons de perspective pour proposer une vision de la figure christique comme polysémie. Il s'agirait alors d'une seule figure arborant différents visages selon les circonstances. À partir des contradictions qui habitent la figure christique dans son rapport à la foule et à elle-même, nous essaierons de comprendre en quoi

elle est finalement la plus apte à rendre compte de la société postcoloniale. Nos deux auteurs s'emparent de la figure christique et lui donnent une telle place dans leurs textes, justement à cause de cet effet de tremblé. Le recours à la rumeur pour multiplier les voix, ou à l'énonciation mystique pour suggérer la dissolution de l'individu, sont autant de procédés qui, au travers de la figure christique, permettent de décrire un État déliquescent et des individus qui ne parviennent pas à se constituer en communauté. Le Messie gagné par l'ambivalence finit par être contaminé par le traître et les deux figures opposées – le Christ et Judas – finissent par se confondre. Nous devrons essayer de voir comment cet hybride monstrueux permet de penser à la fois l'impossibilité d'une communauté fondée sur la confiance et la possibilité de construire un avenir nouveau en trahissant une tradition mal comprise.

La figure christique et le messianisme, par leur instabilité et par les contradictions qu'ils génèrent, occupent une place essentielle dans les œuvres de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si. Le lien tissé dans cette étude entre le littéraire, le politique et le sacré nous semble en retour essentiel pour comprendre les mouvements littéraires qui, des années 1950 aux années 1980, ont tenté de rendre compte en Afrique subsaharienne de l'expérience coloniale et néo-coloniale.

I- Émergence du messianisme et constitution de figures christiques

Le rapport entre messianisme et figure christique peut être comparé au mouvement du maelström et à l'espace vide formé par ce mouvement. La métaphore empruntée à Poe par Xavier Garnier[63] nous permet de mieux appréhender l'imbrication de ces deux phénomènes sans pour autant rendre compte de leur fonctionnement au sein de notre corpus. Notre travail dans cette première partie devra nous permettre de préciser les mécanismes permettant dans le texte l'émergence de dynamiques messianiques et la constitution de figures christiques. Pour ce faire, nous serons amené notamment à poursuivre la réflexion sur la tension entre personnage-personne et personnage-figure amorcée en introduction.

Jésus-Christ étant avant tout lui-même un personnage du Nouveau Testament et la figure fondatrice du christianisme, nous commencerons par nous intéresser à la mémoire des textes et des rites, tant pour les auteurs que du point de vue de la réception (chapitre 1). Tchicaya U Tam'si et Dambudzo Marechera font-ils les mêmes usages de la Bible[64] et du calendrier chrétien ? Quelles transformations s'opèrent au contact d'autres références culturelles ? Nous verrons notamment que ces usages laissent apparaître une tension entre sacré et profane qui est au cœur de la constitution de la figure christique.

Après une approche de l'intertextualité au sens large, nous ferons glisser notre attention du texte fini au processus d'écriture en empruntant la méthodologie de la génétique textuelle (chapitre 2). D'une version à l'autre, de nouvelles dynamiques se dessinent et un personnage-personne peut devenir personnage-figure. L'influence de Marechera et Tchicaya sur leurs contemporains et sur les critiques universitaires nous permet de continuer cette réflexion par le biais des textes qui prolongent l'œuvre des maîtres en adaptant tel roman de Tchicaya au théâtre ou en faisant de Marechera un personnage de fiction. Il s'agira alors de dépasser la vision d'un personnage dont les traits sont gravés dans le marbre pour mieux saisir l'instabilité constitutive de la figure christique.

Ces différents jeux de transformation nous amèneront assez logiquement à définir le personnage non seulement par rapport à son statut d'être de fiction (Pavel) mais également

63 *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 107.

64 Marechera et Tchicaya insistent assez peu sur la différence entre Ancien et Nouveau Testament. Mises à part quelques exceptions sur lesquelles nous reviendrons au fil du texte, nous utiliserons le terme englobant de Bible. En effet, pour Tchicaya, tout ce qui précède les Évangiles se lit comme une annonce de la venue du Christ et donc comme une préparation au Nouveau Testament. Pour Marechera, à l'inverse, il semble que la Bible soit considérée comme une bibliothèque dans laquelle le livre de Job, les Évangiles ou l'Exode sont placés sur le même plan. Le personnage de Moïse, qui joue un rôle important dans de nombreux textes africains et afro-américains, est ainsi quasiment absent. Le *topos* d'une opposition entre le dieu vengeur des premiers temps et le dieu d'amour associé au Christ qui est central dans certains romans de Ngugi wa Thiong'o (Ngugi wa Thiong'o, *The River between*, London, Heinemann educationnal books, 1974) disparaît dans les œuvres qui nous intéressent.

en fonction de la question générique essentielle pour nos deux auteurs. En d'autres termes, y-a-t-il des genres plus favorables que d'autres à l'émergence de la figure christique ? Entre les romans de Tchicaya qui sont jugés poétiques et ceux de Marechera qu'il nomme ménippéens à la suite de Bakhtine, la question du genre est au cœur du débat et il nous semble que le détour par la figure christique nous permet d'apporter un nouvel éclairage. Dans la continuité de notre réflexion intertextuelle, nous nous demanderons s'il n'est pas possible de construire un genre sur le modèle biblique qui reprendrait certains traits énonciatifs, formels et thématiques du livre sacré. Ce type de construction nous permettrait entre autres choses de cerner des textes qui mettent en scène des figures christiques mais semblent échapper aux classifications génériques traditionnelles.

1.1. Mémoire des textes et transposition des rites

Nos auteurs citent la Bible et s'inscrivent dans une temporalité chrétienne, mais ils se démarquent des récits exemplaires comme le célèbre *Voyage du pèlerin*[1] qui tracent à partir de ces références des itinéraires linéaires et sans ambiguïtés. Par ces jeux de déplacement et de réinterprétation, c'est déjà une figure complexe qui émerge et laisse apparaître une tension entre sacralisation du Livre et démarche iconoclaste. Cette première approche nous amènera en outre à considérer les écarts entre les pratiques de Tchicaya et Marechera. En effet, alors que le premier insiste sur la dimension prophétique des extraits qu'il cite, le second s'emploie à dégrader le corpus biblique qui n'est plus qu'un ensemble de textes parmi d'autres. Nous essaierons de voir dans quelle mesure cette différence de traitement se répercute sur les représentations des christs. Outre le positionnement par rapport à la Bible et une éventuelle distinction entre Ancien et Nouveau Testament, cette première délimitation de la figure christique devra permettre de faire le point sur des distinctions d'ordre confessionnelles. Dans quelle mesure l'influence de l'Église – catholique pour Tchicaya, anglicane pour Marechera – marque-t-elle leurs représentations du Christ ?

Afin d'analyser ces multiples interactions, il est nécessaire de choisir parmi les nombreuses approches de l'intertextualité. Même si nous allons essentiellement nous appuyer à présent sur la terminologie de Gérard Genette et les théories d'Antoine Compagnon, c'est un concept proposé par Michael Riffaterre que nous souhaitons prendre comme point de départ de notre réflexion. L'hypogramme, en effet, peut être un tableau, un rite ou un signe quelconque alors que l'hypotexte genettien est d'un usage plus restreint et se limite aux textes. La compétence du lecteur qui reconnaît le Christ derrière tel personnage, telle situation ou telle allusion s'appuie certes souvent sur une mémoire de la Bible – c'est ce que nous verrons en examinant les citations – mais il peut aussi avoir accès à ces informations par le biais de textes intermédiaires ou de rites qui rejouent la vie du Messie.

1 John Bunyan, *Le Voyage du pélerin: de ce monde à celui qui doit venir*, trad. S. Maerky-Richard, La Bégude-de-Mazenc, La Croisade du livre chrétien, 1970. A ce propos et concernant l'influence de cet ouvrage sur les littératures anglophones du continent africain, on consultera avec profit l'ouvrage d'Isabel Hofmeyr *The Portable Bunyan, A Transnational History of The Pilgrim's Progress* (*op. cit.*). Le nom de « Christian », donné au narrateur de *Soleil noir*, notamment, est très certainement une référence au texte de Bunyan qui se trouve transformé et travesti dans le roman de Marechera.

1.1.1. L'intertexte biblique

C'est d'abord dans le texte biblique que l'on retrouve la figure de Jésus Christ et il est même possible d'aller plus loin, à la suite de Northorp Frye, pour affirmer que la Bible chrétienne est « un livre écrit qui indique une présence parlante dans l'Histoire, présence identifiée comme le Christ dans le Nouveau Testament. »[2] Selon cette perspective, le livre et le personnage se confondent car le texte est « notre seul contact réel avec ce qu'on appelle le « Jésus de l'Histoire » et, de ce point de vue, cela a un sens de les identifier l'un à l'autre métaphoriquement. C'est une conception de l'identité qui va bien au-delà de la "juxtaposition", parce qu'il n'y a plus deux choses, mais une seule sous deux aspects. »[3]

Ainsi, dans la plupart des cas, citer la Bible c'est faire référence au Christ et il est donc logique de commencer par examiner d'éventuelles relations intertextuelles entre le Livre sacré et les œuvres de notre corpus. En utilisant la notion d'intertextualité, nous nous plaçons moins dans la perspective d'une théorie du texte comme tissu de citations (Barthes[4]) ou lieu du dialogue entre différents discours (Bakhtine[5], Kristeva[6]) que dans la lignée du sens restreint proposé par Michael Riffaterre[7] puis par Gérard Genette. Ce dernier limite d'ailleurs de manière drastique la notion d'intertextualité en en faisant une sous-catégorie parmi toutes les relations qu'il qualifie de transtextuelles : « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans l'autre »[8].

Cette réduction qui n'inclut plus ni le commentaire (métatextualité), ni la transformation d'un texte (hypertextualité) peut sembler un peu trop spécifique pour rendre compte de manière satisfaisante des liens entre deux textes. Cependant, dans le contexte particulier de l'hypotexte biblique, cette approche est la seule qui, dans un premier temps, permet de proposer un état des lieux sérieux du rapport que nos auteurs entretiennent avec l'Ancien et le Nouveau Testament. En effet, quand bien même nous voudrions établir un catalogue exhaustif des références à la Bible, la longue tradition littéraire et liturgique qui

2 Northrop Frye, *Le Grand Code : la Bible et la littérature*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984, p. 129.

3 *Ibidem*.

4 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000.

5 Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987.

6 Julia Kristeva, *Sèmeiôtikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

7 Riffaterre, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1979.

8 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10. Les autres catégories sont la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

nous sépare des Évangiles nous empêche, dans la plupart des cas, d'établir un lien clair entre telle représentation de la Cène chez Marechera ou Tchicaya, et le récit qui en est fait par Matthieu, Marc, Luc et Jean.

Les longs développements que consacre Antoine Compagnon au discours théologal dans son ouvrage sur la citation nous rappellent que le texte biblique occupe une place à part dans la tradition occidentale. Que l'auteur demeure à une distance respectueuse du Livre ou qu'il l'instrumentalise dans un but précis, le caractère sacré du canon conditionne le travail de l'intertextualité. Tchicaya et Marechera ne sont pas théologiens et ils ne sont pas menacés de brûler sur le bûcher s'ils s'éloignent de l'orthodoxie religieuse. Cependant, le problème du statut qu'ils accordent en tant que lecteurs et en tant qu'auteurs à la Bible revient régulièrement, dans leurs œuvres et dans des entretiens accordés à la presse. Plutôt que d'établir une typologie des citations visant à épuiser de manière systématique cette question, nous envisagerons l'intertexte biblique sous l'angle d'une tension entre sacré et profane, élévation et profanation. Pour cela, nous élargirons quelque peu le champ des investigations en intégrant quelques éléments textuels non bibliques (hymne, credo) qui participent d'un même rapport au sacré.

1.1.1.1. Péritexte : l'auteur, lecteur et exégète

Le paratexte tel qu'il est défini par Gérard Genette dans *Seuils*[9] comprend aussi bien les commentaires de l'auteur sur son œuvre, parus notamment dans la presse (épitexte), que tout ce qui gravite autour du texte proprement dit et qui est décrit de manière fort juste par le terme de péritexte. Pour le lecteur, ces éléments préparent et accompagnent bien souvent la découverte de l'œuvre, comme une mise en scène qui conditionne la réception. Pour l'auteur, c'est l'occasion d'adopter une posture à l'égard de son propre travail et de ce qui l'a précédé. L'examen de ces éléments périphériques nous révèle notamment que nos auteurs, s'ils se présentent tous deux en lecteurs de la Bible, n'en font pas le même usage. Tchicaya place volontiers des extraits de l'Ancien ou du Nouveau Testament en épigraphe alors que Marechera, quant à lui, propose des citations de Shakespeare ou Derek Walcott[10] mais jamais de textes bibliques. Cette première distinction entre ces pratiques de la citation est symptomatique d'un rapport différent au Livre qui conditionne les représentations du Christ.

9 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 11. Le péritexte est défini comme « une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. »

10 Dambudzo Marechera, *The Depth of Diamonds*, tapuscrit inédit, 1985.

Il y a plus d'une manière de lire la Bible et Tchicaya, tout comme Marechera, insiste sur une fréquentation régulière, voire érudite, du Livre sacré. Pour l'auteur congolais, cette pratique personnelle du texte se vit au quotidien et se distingue de toute interprétation institutionnelle : « Je lis la Bible. Mon livre de chevet, même en voyage. Mahomet ne me traiterait pas de mécréant. L'Église a les crimes qu'elle a voulu commettre, c'est son affaire. On a dit que je lui en faisais le procès... »[11]. Dans « Throne of Bayonets », un poème largement autobiographique, Marechera se représente en lecteur et confond nourriture terrestre et nourriture spirituelle : « Mon déjeuner c'est un banc sur Cecil Square / Une Bible Gédéon et le journal. »[12]. Celui qui se dit « affamé de connaissances »[13] ne se contente pas de la Bible mais il en fait un élément essentiel de l'univers imprimé, à côté de l'actualité éphémère contenue dans le journal. L'auteur zimbabwéen isole d'ailleurs certains passages, certains livres vétéro-testamentaires, qu'il érige en exemples de poésie ou de sagesse. L'usage qu'il fait de l'Ecclésiaste dans l'appendice à *Mindblast* est significatif. Jouant sur les mots et mettant à distance l'orthodoxie socialiste qui prévaut au Zimbabwe dans les années 1980, il lance l'affirmation suivante : « Il n'y a rien de neuf à part l'Ecclésiastique parlant de la vanité des vanités. J'ai relu ce livre encore et encore : c'est mon "Manifeste du parti communiste" »[14].

Entre Tchicaya qui emporte la Bible « même en voyage » et Marechera qui affirme facétieusement que la nouveauté se trouve dans un ouvrage attribué au roi Salomon, se dessine donc une même familiarité avec le texte sacré. Cependant, seul le premier se place sous le patronage de la Bible en utilisant à cinq reprises des extraits de versets en épigraphe. Cette conjonction du péritexte et de l'intertexte est définie par Antoine Compagnon comme la « citation par excellence » ou encore la « quintessence de la citation ». À partir de là, le critique propose une triple caractérisation qui emprunte sa terminologie à la linguistique de Peirce et rend mieux compte des multiples connexions qui unissent l'épigraphe au texte:

> À l'orée du livre, l'épigraphe est un signe de valeur complexe. Elle est un symbole (relation du texte avec un autre texte, rapport logique, homologique), un indice (relation du texte avec un auteur ancien qu'elle met à la place du patron, c'est la figure du donateur au coin du tableau). Mais elle est surtout une icône, au sens d'une entrée privilégiée dans l'énonciation.[15]

11 *Poésie 1* (43-44-45), Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1976, p. 140.

12 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 46. (« My lunch is a bench in Cecil Square / A Gideon's Bible and the newspaper. »).

13 *Ibidem*. (« Hungry for knowledge »).

14 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 147. (« There is nothing new but Ecclesiastics talking on the vanities of vanities. I have read that book over and over ; it is my « Communist » Manifesto. »).

15 Antoine Compagnon, *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 397.

Dans le cadre de notre réflexion, c'est essentiellement la valeur indicielle qui va nous intéresser pour aborder les épigraphes de Tchicaya. D'où viennent ces citations et comment leur localisation change le sens de l'œuvre ?

Sur les cinq épigraphes bibliques relevées dans l'œuvre, notons tout d'abord que trois sont tirées de l'Ancien Testament contre seulement deux pour le Nouveau[16]. Cette répartition relativement équilibrée nous amène à penser la Bible comme un tout sans nous contenter des circonstances qui entourent la venue du Christ. Dans la perspective qui est la nôtre, à savoir définir l'auteur comme lecteur et commentateur, nous ne traiterons ici que deux de ces épigraphes.

En tête de la pièce de théâtre *Le Zulu*, qui raconte l'ascension et la chute du légendaire roi Chaka, Tchicaya a choisi de placer un extrait d'un livre poétique, *L'Ecclésiaste* :

> Il est un mal que j'ai vu sous le soleil comme une erreur de celui qui gouverne : la folie occupe les postes les plus élevés et des riches sont assis dans l'abaissement. (Ecclésiaste, X, 5[17])

Avant même que le héros n'entre en scène, l'idée d'un monde à l'envers suggère au lecteur un parcours qui tiendra plus de la tragédie que de l'épopée. Autre point important visible ici, les citations choisies par Tchicaya et utilisées en épigraphe sont écrites à la première personne. Il ne place pas ses textes sous le patronage d'un court récit – qu'il aurait pu tirer par exemple du livre de l'Exode – mais d'une prophétie qui est à la fois annonce et commentaire. Comme il l'a dit dans de nombreux entretiens, ce qui compte pour Tchicaya c'est le « verbe »[18], la parole sacralisée et performative.

Dans cette même logique, avec la citation de Marc placée en tête du roman *Les Phalènes*, c'est la parole du Christ lui-même qui est mise en scène :

---

16 Pour un relevé exhaustif de ces citations en épigraphe chez Tchicaya, voir le tableau de l'annexe I.

17 Il existe de nombreuses traductions de la Bible en français et il est difficile de déterminer laquelle Tchicaya a citée, sachant qu'il a très bien pu adapter le texte biblique pour le faire correspondre à son intention. Afin de ne pas nous perdre dans des arguties concernant les mérites de telle ou telle version, nous utiliserons dans la suite de ce travail la Bible de Jérusalem (*La Bible de Jérusalem*, trad. École biblique et archéologique française, Paris, Pocket, 1998.) qui est certainement la plus répandue et la mieux diffusée.

18 Voir notamment, « Le fou, c'est *le verbe*, la parole sage proférée par quelqu'un qui est tellement marginalisé qu'elle semble parole folle car les autres ont d'autres préoccupations. » (*Recherche, pédagogie et culture* (59-60), *op. cit.*, entretien avec Tchicaya U Tam'si, nous soulignons) ; ou encore, « Il arrive donc souvent que j'aie en chantier un poème, une pièce et une prose. Je vois les choses sous trois formes, trois mises en scène : la joute oratoire (théâtre), l'intimité (poésie) et je ne sais pas trop quoi, sans doute plus collectif, convivial, pour le roman. En fait je crois au *verbe* plus qu'au langage et à l'écriture. » (*La Croix*, 12-13/10/1980, entretien av J.M. de Montremy, « Tchicaya U Tam'si écrivain de l'Afrique et du destin », nous soulignons).

> Car tout homme est salé de feu. Le sel est une bonne chose: mais si le sel devient sans saveur, avec quoi l'assaisonnerez-vous? Ayez du sel en vous-même et soyez en paix les uns avec les autres. (Marc, IX, 49-51)

Cette parole qui suit une série de mises en garde dans l'Évangile a trait au parcours de l'homme sur terre : « Si ta main est pour toi une occasion de chute, coupe la; mieux vaut pour toi entrer manchot dans la vie, que d'avoir les deux mains et d'aller dans la géhenne, dans le feu qui ne s'éteint point. » (Marc, IX, 43). Pour le héros du roman, Prosper, la quête des biens matériels et d'un bien-être à l'européenne sera synonyme de perte d'identité. La figure de l'évolué, selon la terminologie de l'époque, est associée à une dissolution de l'individu dans la médiocrité. Pour revenir aux catégories de Compagnon, la fonction indicielle place le roman sous le patronage du Christ et la fonction icônique amorce un récit exemplaire qui développe la parabole.

Les deux citations sur lesquelles nous nous sommes arrêté sont des constats, des mises en garde qui donnent du Christ l'image d'un sage. Les deux épigraphes tirées du livre d'Amos[19] sont plus pressantes et, prédisant une catastrophe, se chargent d'une valeur prophétique :

> À cause des trois crimes d'Israël,
> et même de quatre, Je ne révoque pas mon arrêt -
> Parce qu'ils ont vendu le juste pour de l'argent et le pauvre pour une paire de souliers

Dans le poème qui suit, le Congo qui a laissé tuer son premier ministre Patrice Lumumba remplace le peuple d'Israël et le poète prend la place du prophète. L'épigraphe dessine une communauté de douleur et trace le portrait d'un Christ qui domine et se tient à l'écart. Chroniqueur et moraliste, il est celui qui connaît la vérité mais ne peut changer le cours de l'Histoire.

1.1.1.2. Citation et dialogue : le rhéteur face au prophète

À l'intérieur des textes, dans le cas notamment des personnages romanesques, la citation biblique prend un sens différent selon qu'elle est utilisée comme autorité dans le cadre d'une argumentation ou comme une prophétie plus ou moins cryptée. Ainsi, il est possible de distinguer deux tendances, l'une qui tend vers le profane – la citation comme argument – l'autre vers la magie et le sacré. Ces usages du texte nous semblent essentiels pour comprendre le traitement réservé à la figure christique toujours écartelée entre ces deux

19 Voir le tableau de l'annexe I. Ces citations sont placées en tête d'un poème du *Ventre* et d'une nouvelle de *La Main Sèche*.

pôles. Nous nous appuierons ici sur un dialogue tiré du roman *The Black Insider* qui exploite une citation paulinienne, ainsi que sur l'utilisation que fait Gaston Poaty, l'un des personnages principaux de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, des prophéties de Zacharie.

Dans le texte de Marechera, un groupe d'hommes et de femmes, pour la plupart étudiants ou enseignants, se sont réfugiés dans l'immeuble accueillant la faculté des Arts, alors que dehors la guerre fait rage. Le débat qui s'engage entre les personnages porte sur la nécessité de se défendre et donc d'employer des armes à feu. Cicéron, pacifiste au nom ô combien symbolique, se sert d'un extrait de l'épître aux Corinthiens pour justifier son refus des armes à feu : « Ne pourrions-nous pas parler d'autre chose ? Cette université n'est pas un lieu de guerre. Car qu'est-ce qui te distingue ? Qu'as-tu que tu n'aies reçu? Et si tu l'as reçu, pourquoi te glorifies-tu comme quelqu'un qui ne l'aurait pas reçu ? »[20]. C'est l'éditrice et non l'auteur qui précise dans une note l'origine du passage cité (Corinthiens, I, 4-7). Le lecteur qui n'est pas familier du texte de Paul infère le caractère biblique de ces lignes en repérant les formes archaïsantes caractéristiques (« thee », « thou », « didst »). L'homme ne possède rien en propre, il est donc vain de faire la guerre, voilà en substance ce qu'affirme Cicero. Le détour par la voix d'un autre, même si le décrochage est implicite, donne plus de poids à l'argumentation. Le texte est instrumentalisé mais on ne peut pas véritablement parler d'argument d'autorité. Le contenu de cette interpellation intéresse le rhéteur plus que l'origine canonique et sacrée de la citation.

La réponse qu'apporte Otolith, personnage comparé à un « Hamlet noir »[21], détourne d'ailleurs ce propos pour en tirer un commentaire sur l'hérédité comme fatalité : « L'hérédité fournit le matériau brut que l'influence de l'environnement façonne pour en faire l'individu. »[22] Suivant cette approche darwinienne, celui qui refuse de s'adapter – et donc dans ce cas de se battre – est condamné à disparaître. Le retour à la figure christique en fin de tirade propose un rapprochement ludique entre la théorie de l'évolution et la vie de Jésus-Christ, présentée comme exemplaire du processus : « Quoi qu'il en soit, la loi de récapitulation peut-être te consolera, Cicéron, car ton propre développement individuel reprend les principales étapes de l'histoire de l'évolution. C'est peut-être cela que tu vois dans

20 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 86. (« Can't we talk about something else ? This faculty is no house of war. For who maketh thee to differ from another ? And what hast thou that thou didst not receive? Now if thou didst receive it, why dost thou glory, as if thou hadst not received it? »)

21 *Ibidem*, p. 54. (« black Hamlet »)

22 *Ibidem*, p. 86. (« Heredity supplies the raw material which the influence of the environment moulds into the individual. »)

le Christ. » [23]. Nous sommes loin des duels de citations bibliques tel qu'un Ngugi pourrait les mettre en scène[24]. La Bible ne fonctionne plus comme un réservoir d'arguments d'autorité et la gnose d'Otolith fait du Christ un pur produit de l'évolution, ce qui, à la lumière de certaines théories créationnistes, ne manque pas de piquant.

Au cœur du dialogue, la parole prophétique peut elle aussi être invoquée, mais dans ce cas il ne s'agit pas de convaincre l'interlocuteur. Dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, Gaston Poaty, qui sent venir sa disgrâce, commente ainsi la situation politique et s'adresse à sa femme, Mathilde, en ces termes :

> Écoute, j'ai lu ça, ces jours-ci. Ça m'est resté collé à la mémoire sans que je sache trop pourquoi. Voici – il leva douloureusement les yeux pour lire sa mémoire : « Car voici, je susciterai dans le pays un pasteur qui n'aura pas souci des brebis qui périssent ; il n'ira pas à la recherche des plus jeunes, il ne guérira pas les blessées, il ne soignera pas les saines ; mais il dévorera la chair des plus grasses et il déchirera jusqu'aux cornes de leurs pieds. Malheur au pasteur de néant qui abandonne ses brebis ! » (Ainsi parle le prophète Zacharie, 11, 12) Le vendredi des Rameaux, un peu avant l'heure des vêpres, Gaston citait un prophète de l'Ancien Testament.[25]

Comme dans le cas des épigraphes, la citation change le personnage en prophète et le procédé est d'autant plus surprenant ici que Gaston Poaty est un révolutionnaire membre du comité central de son parti. La prophétie vétéro-testamentaire citée de mémoire indique un tournant mystique dans le parcours du personnage et elle annonce, dans les pages qui suivent, le début de sa passion. Le prophète voit au-delà du présent et l'utilisation qu'il fait de la parole n'est pas argumentative. Le mouvement observé ici est inversé par rapport au débat entre Otolith et Cicéron : plutôt que de ramener la parole biblique à la matérialité génétique

23 *Ibidem*, p. 87. (« However the law of recapitulation perhaps consoles you, Cicero, in that your very own individual development repeats the principal stages in evolutionary history. Maybe that's what you see in Christ. »)

24 Dans *Detained* (Ngugi wa Thiong'o, *Detained: a writer's prison diary*, Londres, 1984), son journal de prison, Ngugi met en scène un combat de citations entre lui-même et l'aumônier qui est venu pour le convertir. Les deux lignes d'argumentation supportées par deux types de citations marquent ici une axiologie claire bien loin des ambiguïtés de Marechera et Tchicaya : « Évitant les questions plus terre à terre concernant l'oppression, l'exploitation et le contrôle par les étrangers, il dit qu'en tant qu'homme de Dieu il ne s'autorisait jamais à faire de la politique. Pour justifier ce point de vue, il cita l'exhortation biblique qui invite les chrétiens à rendre à César les choses qui appartiennent à César et à Dieu les choses de Dieu. Je m'empressai de lui répondre en citant la scène dans laquelle Jésus avait violemment chassé du temple terrestre de Dieu les Pharisiens et les Saducéens, collaborateurs de la conquête oppressive de César. » (*Detained, a Writer's Prison Diary*, East African Educational Publishers, 1981, « Avoiding the more earthly issues, of oppression, exploitation and foreign control, he said that as a man of God he never indulged in politics. To justify that stand, he quoted the Biblical exhortation to believers to render unto Caesar thing that were Caesar's, and to God things of God. I quickly quoted back to him the Biblical scene where Jesus had whipped out of God's earthly temple the Pharisee and Saducee collaborators with Caesar's oppressive conquest. »)

25 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 235.

du corps, Gaston semble se détacher du présent pour proposer une parole oblique. Les deux visages du Christ – homme et Dieu – sont ici bien détachés et cette dualité sera encore accentuée par la référence aux besoins physiologiques et au surnaturel.

1.1.1.3. Plaisirs solitaires de la citation : magie et pornographie

Qu'il s'agisse d'onanisme ou d'exploration divinatoire, la Bible peut être qualifiée de fétiche, tant au sens freudien que dans son acception plus traditionnelle d'objet magique[26]. Comme les statues vaudou d'Afrique de l'Ouest et les fétiches à clous Vili, ce livre est un objet composite formé d'éléments hétérogènes qu'il nous faudra mieux définir afin de comprendre ses manifestations dans les textes de notre corpus. On retrouve d'ailleurs l'écart entre sacré et profane dans des situations d'énonciation différentes, alors que le narrateur ou le personnage ne se trouvent pas en situation de dialogue. Qu'il s'agisse de décrire un rapport au Livre ou que la Bible soit utilisée pour donner du sens à une situation, sa lecture par les personnages a sur eux une réelle influence. Les passages que nous allons traiter à présent sont exemplaires et nous allons essayer de montrer la proximité de traitement, de l'objet érotique à l'objet magique.

La citation reprise par le narrateur du *Black Insider* dans le texte ci-dessous propose une malédiction. L'utilisation qui en est faite relève de la provocation plus que de l'assimilation. Le passage suivant du second livre des Rois est reproduit sans guillemets mais avec un retrait typographique à gauche :

> Tu frapperas la maison d'Achab, ton maître,
> et je vengerai sur Jézabel le sang de tous les serviteurs de l'Éternel versé par Jézabel.
> Car toute la maison d'Achab périra ;
> Je séparerai d'Achab tous ceux qui pissent contre un mur, jeunes ou vieux en Israël :
> et les chiens mangeront Jézabel dans le champ de Jizréel et il n'y aura personne pour l'enterrer.[27]

Plutôt que d'exploiter ce passage pour en faire le reflet de la violence ambiante, le narrateur s'intéresse au caractère apparemment immoral de l'Ancien Testament : « La Bible a été mon tout premier livre pornographique. Je me rappelle avoir été tout excité par le passage de

26 Voir à ce sujet les analyses de *Spirits and Letters* et notamment le chapitre 4 « Literate Cultures in a Material World » qui examine le rapport à l'objet Bible (Thomas G. Kirsch, *Spirits and letters: reading, writing and charisma in African Christianity*, New York, Berghahn Books, 2008).

27 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 95. (« Thou shalt smite the house of Ahab thy master / that I may avenge the blood of all the servants of the Lord at the hands of Jezebel. / For the whole house of Ahab shall perish: / I will cut off from Ahab him that pisseth against the wall and him that is shut up and left in Israel. / And the dogs shall eat Jezebel in the portion of Jezreel and there shall be none to bury her. »)

« Rois » où la jeune fille Tamar est violée par son frère. Je me masturbais en le relisant sans cesse. »[28]. Le livre devient un objet érotique et la précision de la citation marque une volonté de prouver un point de vue et de dépasser la vision conventionnelle.

Il y a bien sûr une grande part de provocation dans l'utilisation du Livre sacré à des fins aussi triviales. À cet abaissement s'oppose, dans le roman *Les Méduses*, une sacralisation de l'écriture à laquelle on prête des pouvoirs magiques. L'employé André Sola, séminariste qui a dû renoncer à la prêtrise à cause de son bégaiement, se voit offrir un étrange cadeau par son nouveau collègue Luambu :

> Luambu lui avait dit merci d'une bien curieuse façon. André Sola se souvenait de ça aussi. Une page d'écriture d'un texte en latin : le Credo, en écriture gothique à l'encre rouge, verte, bleu-violet et noir de Chine, rehaussée de couleur or, un véritable tableau ! La page c'était un régal pour les yeux, des sens, du cœur, de l'âme ! Pour lui, qui avait été au séminaire, ce cadeau c'était son *Jubilate* en même temps son *De profondis* ! Lui le grand séminariste, il ne put devenir prêtre avec un bégaiement épouvantable : une épreuve de Dieu ![29]

Pendant une semaine, à la suite de ce cadeau, André Sola perd son bégaiement. Comme les versets du Coran utilisés par les marabouts, ce texte écrit a une valeur magique, même si celle-ci est ambiguë. Du débat entre intellectuels aux croyances d'un « évolué » – pour reprendre la terminologie coloniale – c'est bien le rapport au monde qui transparaît derrière le rapport au texte. Quand Luambu tombe dans le coma et quand son corps disparaît de l'hôpital, André s'interroge sur le lien qui le lie à cet homme. La page de Credo, d'abord considérée comme un objet bénéfique, devient pour lui une manifestation diabolique. Derrière la profession de foi calligraphiée, c'est tout le pouvoir de l'écriture des Blancs qui est signifiée, ainsi que le mystère de la langue sacrée qui n'est pas le français mais le latin. André parcourt ses connaissances religieuses afin de donner du sens à une situation qui le dépasse.

Cette attitude se retrouve plus loin dans le roman. Virginie Bamba Youkabimboudi dans sa thèse de doctorat[30] repère ainsi dans *Les Méduses* une citation de la Genèse qui pourrait passer inaperçue. L'extrait se focalise sur André Sola qui s'interroge encore une fois au sujet de Luambu :

---

28 *Ibidem*. (« The Bible was my very first porn book. I remember being very excited by the passage in 'Kings' where the girl Tamar is raped by her brother. I used to masturbate while reading that over and over. »)

29 Tchicaya U Tam'si, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, A. Michel, 1982, p. 20.

30 Virginie Bamba Youkabimboudi, *L'oeuvre romanesque de Tchicaya U Tam'si : sens et inachèvement de sens : les ruses de l'intertextualité*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 2010, p. 255.

> Et si Luambu était un frère ? Que ne l'a-t-il regardé en face ? « Où est ton frère ? » - « Suis-je le gardien de mon frère ? » Un credo comme une parure, or l'âme de tout temps est fille proscrite quand s'effondrent les chairs du corps. De quelles fumées, de quel encens a-t-elle besoin pour paraître fille du feu initial ? Elle est fille du feu initial. Elle est fille du feu initial et n'a point besoin d'un passeport-credo pour s'en aller auprès du père. Cette parole : « Suis-je le gardien de mon frère », est une parole de la chair en butte à la déraison. L'a-t-il reconnu, ce frère ! Ce frère pourrait être Luambu qu'il accable pour se disculper, qui sait ?[31]

André, l'ancien séminariste, se rappelle de ce passage de la Genèse : « L'Éternel dit à Caïn : Où est ton frère Abel ? Il répondit : Je ne sais pas ; suis-je le gardien de mon frère ? Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. » (Genèse, IV, 9-10). Le narrateur de *Black Insider* se masturbe en lisant le livre de Rois, André questionne la Genèse comme un devin consulterait les entrailles d'une bête sacrifiée.

1.1.1.4. Le livre-gigogne

Le parallèle entre la Bible et un fétiche ne doit pas faire oublier qu'il s'agit là d'une bibliothèque plutôt que d'un livre et les citations analysées jusqu'ici montrent bien que Tchicaya et Marechera sont loin de se cantonner aux Évangiles. Face à cet ensemble arrêté par le canon, trois attitudes sont possibles. Le lecteur peut insister sur l'unité de l'œuvre, souligner l'opposition binaire entre Ancien et Nouveau Testament[32] ou encore mettre l'accent sur un éclatement et une multiplicité de livres. Cette fois encore, nos deux auteurs se distinguent et si les personnages tchicayens citent plutôt la Bible comme un livre unique, l'utilisation que fait Marechera de ces mêmes textes semble aller plutôt dans le sens d'une multiplication des références. L'objet qui est manipulé avec « les ciseaux et la colle »[33] selon l'expression d'Antoine Compagnon conditionne largement le type de Christ qui va surgir ensuite du poème ou du texte de fiction.

Les références que l'on trouve dans les textes de Tchicaya, même lorsqu'elle sont tirées de l'Ancien Testament, peuvent être interprétées à la lumière du Nouveau. Le « pasteur qui n'aura pas souci des brebis qui périssent »[34] dans la citation de Zacharie évoquée plus haut est ainsi très proche de l'antéchrist décrit dans l'Apocalypse. De plus, dans le roman *Ces*

31 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 244-245.

32 Plusieurs exemples – africains ou non – permettent d'illustrer cette seconde attitude. Ngugi, dans son roman *La Rivière de vie* (*The River between*, *op. cit.*), oppose un prêcheur réactionnaire – Joshua – qui cite essentiellement l'Ancien Testament et se compare à Moïse à un jeune homme tourné vers l'avenir – Waiyaki – qui, lui, est plutôt tourné vers le Christ et le Nouveau Testament. On pensera également à *L'Art d'être grand-père* de Victor Hugo qui, sur un mode plus ludique, oppose le Dieu vengeur (le père) et le Dieu d'amour (le grand-père) qui vient ensuite.

33 *La seconde main : ou le travail de la citation*, *op. cit.*

34 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 235.

Fruits si doux de l'arbre à pain, ce passage précède de quelques pages la passion du personnage qui reproduit pas à pas la Passion du Christ. La parole du prophète est donc bien articulée à l'avènement d'une figure christique. Il est possible également de mettre en parallèle les « crimes »[35] dans la citation du livre d'Amos et la trahison de Judas évoquée ailleurs dans le recueil *Le Ventre* (« Il tombe avec des fléaux / Sur ma bouche grasse du baiser d'un judas. »[36]). L'usage de la Bible par Tchicaya est ici proche de ce que les exégètes ont appelé une lecture figurale, à savoir une mise en relation constante d'appels et de réponses, de prophéties et de réalisations. Auerbach parle alors de « figura »[37] et Northorp Frye – qui fait de la Bible le modèle de toute la littérature occidentale – de « type » et d'« antitype »[38]

À l'inverse de la convergence constatée chez le poète et romancier congolais, Dambudzo Marechera joue la carte de la dispersion. Il cite lui-aussi des livres historiques, des livres de sagesse, des livres poétiques, des livres prophétiques, les Évangiles, des épîtres et l'Apocalypse. Cependant, plutôt que d'insister sur des jeux d'écho et d'accomplissement, il prend soin d'identifier les parties de la Bible plutôt que le tout.

Ainsi, dans *Soleil noir*, le médecin alcoolique Sordid Joe croise une prostituée qui cite Job :

> Je suis tombé sur une chouette poulette hier soir. Elle était à bout de nerfs. Un peu tristounette et plus toute jeune mais somme toute, une chouette poulette bien vivante. Elle a cité le livre de Job toute la nuit. Ah les frondes et les flèches de la malchance outrageante ! Le monde en est hérissé.[39].

Un peu peu plus loin, c'est un livre poétique qui est évoqué et apparaît physiquement au narrateur sous la forme d'une lumière aperçue au bout d'un tunnel : « C'étaient les yeux de ma tante chauffés à rouge. Les paroles du Cantique des Cantiques y étaient imprimées. »[40] Conçue comme une agglomération de livres divers et non comme un ensemble cohérent, la

35 Tchicaya U Tam'si, *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, Paris, Présence africaine, 1978, p. 117.

36 *Ibidem*, p. 18.

37 Erich Auerbach, *Figura*, trad. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993, p. 32. (« La figura est quelque chose de réel et d'historique qui représente et qui annonce autre chose de tout aussi réel et historique. C'est une concordance ou une ressemblance qui permet de discerner la relation entre les deux événements. »)

38 *Le Grand Code : la Bible et la littérature*, *op. cit.*, p. 131.

39 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 55. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 55. (« I bumped into a fine wench last night. She was at the end of her tether. A bit down in the mouth and long in the tooth but when all is said and done – a fine sprightly wench. She quoted Job the whole night. Ah the slings and arrows of outrageous misfortune ! Everyone is bristling with them. »)

40 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 113. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 87. (« It was my Aunt's red hot eyes. They had imprinted in them the words from the Song of Songs. »)

Bible perd son caractère sacré pour redevenir un réservoir d'images et une référence parmi d'autres. Comme nous l'avons vu à propos des épigraphes, Marechera puise dans un répertoire littéraire et théorique extrêmement étendu et le texte sacré, multiplicité de textes, est placé au même niveau que les écrits de Burroughs[41] ou les poèmes de Shelley[42]. Dans le premier cas, l'évocation du Festin nu est suivie d'une citation de l'épître aux Romains (III, 13-17) et dans le second, c'est un Psaume (LXXI, 9-10) qui suit l'évocation du poète.

Le livre-gigogne ne se déplie pas de la même manière selon que la logique du lecteur soit centripète ou centrifuge et il en résulte que les figures christiques qui émergent de ce magma textuel peuvent être des entités fédératrices ou des fragments démultipliés. Le rapport à cet hypotexte ou hypogramme n'est bien évidemment pas le seul élément qui conditionne la représentation du Christ, cependant – et c'est ce que nous avons essayé de montrer – il est représentatif de sa complexité constitutive et de la distinction à effectuer entre les approches de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si.

1.1.2. Du texte à l'institution, importance du christianisme

Par le biais de différentes approches de l'intertextualité, nous avons jusqu'à présent tenté de définir le rapport existant entre la Bible et les textes de nos deux auteurs. Tout texte sacré tire son importance des adeptes qui le pratiquent et des institutions qui le diffusent. Dans le cadre africain, tant au Congo qu'en Rhodésie, une présence missionnaire ancienne garantit l'influence chrétienne. Le Christ n'est plus seulement un personnage historique ou littéraire, il est une divinité qui s'actualise dans des rites. Le développement qui suit s'intéressera donc à la manière dont le christianisme rythme la vie par des rites et des fêtes qui correspondent à des épisodes de la geste christique.

Nous essaierons de voir comment Marechera et Tchicaya s'approprient ces données pour exploiter leur symbolisme tout en les écartant de l'orthodoxie religieuse, qu'elle soit catholique ou anglicane.

1.1.2.1. Fêtes religieuses et temporalité chrétienne

La temporalité chrétienne a comme unité la vie du Christ répétée de manière cyclique. L'eucharistie lors de la messe, pour ne prendre que l'exemple le plus significatif, condense plusieurs épisodes : le dernier repas et le sacrifice du Christ. Noël et Pâques, la naissance et la résurrection de Jésus-Christ fonctionnent comme des pôles qui structurent l'année

41 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 32.

42 *Ibidem*, p. 30.

chrétienne. Annonciation et Avent en amont, Ascension et Assomption en aval ne sont que des prolongations de ces deux moments vers lesquels convergent tous les efforts. Les références à ces deux fêtes sont plus nombreuses chez Tchicaya U Tam'si et plus anecdotiques dans l'œuvre de Marechera, il n'en demeure pas moins que la relation au temps chrétien possède une portée symbolique importante[43].

1.1.2.1.1. Noël, espoir et convention sociale

Le premier pôle que nous allons examiner dans ce « temps de salut » avait à l'origine une importance moins grande que Pâques. L'Incarnation a pris cependant dès le XIII^e^ siècle une place particulière dans la dévotion populaire et le déploiement tant médiatique que commercial autour de Noël montre bien que l'impact de cette fête dépasse largement le cadre de la communauté des croyants. Dès le XIX^e^ siècle, en Europe, le conte de Noël constitue un genre à part entière. Ces récits ne font pas forcément référence à la naissance du Christ mais ils reposent sur les valeurs essentielles du christianisme. La qualité particulière de cette période de l'année est d'ailleurs bien décrite par le neveu de Scrooge dans le célèbre conte de Noël de Dickens :

> Mais du moins je suis sûr d'avoir toujours considéré Noël – en dehors même de la vénération qu'inspirent son caractère et son origine sacrés, si toutefois on peut les séparer l'un de l'autre – comme une époque de l'année heureuse entre toutes, comme un temps de bonté, de pardon, de charité, de réjouissance ; le seul temps que je connaisse dans le long calendrier de l'année où tous, hommes et femmes, semblent d'un commun accord ouvrir leur coeurs fermés et reconnaître, en ceux qui sont au-dessous d'eux, de véritables compagnons sur le chemin de la tombe et non des créatures de race différente vouées à d'autres destinées.[44]

Marechera et Tchicaya ont tous les deux écrit un récit court qui se situe au moment de Noël ou joue sur la symbolique de ce temps chrétien par excellence. Leur représentation, on s'en doute, n'a plus grand chose à voir avec le « white christmas » chanté par les *crooners* américains. Alors que, dans le rapport au texte biblique, se jouait une dialectique du sacré et du profane, les textes que nous allons voir à présent se situent plutôt dans une tension entre distance culturelle et familiarité. Les deux auteurs insistent sur l'origine occidentale du Christ mais leur réponse diffère. Le Zimbabwéen souligne l'étrangeté de l'imagerie de Noël transposée à un *township* rhodésien quand le congolais africanise l'enfant Jésus par le recours à une histoire alternative. Ces choix de traitement sont essentiels car ils montrent que le Christ, selon les situations, peut être un frère ou un parfait inconnu.

43 Pour un aperçu de la présence de ces fêtes chez les deux auteurs, voir annexe III.

44 Charles Dickens, *Un Conte de Noël*, trad. Charlotte et Marie-Louise Pressoir, Paris, Slatkine, 1996, p. 32-33.

Avant de s'arrêter sur les deux nouvelles, le détour par un poème de Marechera intitulé « Christmas 1983 »[45] permet de planter le décor des festivités. Dans ce court texte, en effet, la célébration n'a pas lieu en famille mais dans un bar. Après avoir évoqué un programme télévisuel, le poète commente de son tabouret la blancheur de Noël qui peut renvoyer à la neige ou à l'homme occidental :

> Je sirote ma bière en pensant à des scènes similaires
> A Londres,
> A Berlin Ouest
> Dans cette ville quand Noël était blanc.[46]

Symbole de pureté mais aussi de ségrégation, le blanc marque la mise à distance de Noël dans cet espace du mélange et de la perdition qu'est le bar. À l'harmonie retrouvée du conte de Dickens, s'oppose la solitude du poète qui n'est plus membre d'une famille ou d'une communauté mais seulement un individu qui ne communique même pas avec ses voisins de table réduits à leurs boutons de manchette : « L'homme à ma droite / Et l'homme à ma gauche / Ecoutent tous deux ce que je n'ai pas dit / Ce que leurs boutons de manchettes irritants voudraient me faire dire. » [47]

Dans « La réunion de Noël », nouvelle publiée dans *La Maison de la faim*, le narrateur rentre dans sa famille à l'occasion des congés de Noël : « Il n'y avait pas de cours à l'université et j'avais espéré que passer Noël en famille allait me tirer du livre que j'étais en train d'écrire. »[48] Ce temps de repos et de retrouvailles familiales est gâché par la nécessité d'abattre la chèvre qui constitue traditionnellement le menu de Noël dans le quartier : « Chaque famille dans le quartier allait tuer sa propre chèvre. »[49]. Le narrateur, seul homme de la famille après la mort de son père tente d'argumenter avec sa sœur Ruth avant de laisser l'animal s'échapper. La nouvelle s'achève par le départ du frère et de la sœur qui vont rejoindre la femme du narrateur dans un restaurant.

---

45 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 90.

46 *Ibidem*. (« I sip my beer, I am thinking of similar scenes / In London / In West Berlin / In this town when Christmas was white. »)

47 *Ibidem*. (« the man on my right / And the man on my left / Are both listening to what I have not said / Which their itching handcuffs would have me say. »)

48 Dambudzo Marechera, *La Maison de la faim : nouvelles*, trad. Jean-Baptiste Evette et Xavier Garnier, Paris, France, Dapper, 1999, p. 235. Dambudzo Marechera, *The House of Hunger*, Harlow, Heinemann, 2009, p. 112. (« I was on sabbatical from the university and Christmas would, I had hoped, be a break from the book I was writing. »)

49 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 235. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 112. (« Everybody in the *township* would be killing their own family goat »)

Le texte de Tchicaya, « L'enfant miraculé », se situe lui-aussi à « quelques heures de la Sainte Nuit »[50]. Cette fois, le narrateur désigné par les autres comme le « poète » assiste dans la rue à une scène extraordinaire. Un enfant, noir, explique qu'il a remplacé le Christ dans la crèche et que son aspect difforme est lié aux sévices que lui ont fait subir les soldats d'Hérode. Cet enfant étrange interpelle les badauds pour leur enseigner une histoire alternative de la vie de Jésus : « *Moi, j'étais à Bethléem dans la crèche / C'était le premier miracle de Christ* »[51]. L'hypocrisie des fidèles et l'ambiguïté d'un dogme importé de l'Occident sont ainsi révélés. Il s'avère finalement que tout ceci n'était qu'un rêve et le poète, réveillé par sa femme, part pour la messe de minuit.

Du conte de Dickens à ces deux nouvelles, se pose tout d'abord le problème de l'importation d'un imaginaire occidental qui conditionne la représentation du Christ. Dans son plaidoyer pour ne pas tuer la chèvre, le narrateur de Marechera reprend ainsi le lieu commun qui fait de Noël une fête non-africaine : « De toute façon nous sommes Africains et toutes ces bêtises à propos de Noël relevaient purement et simplement d'une sordide crise de folie. »[52] Tchicaya, lui, ne rejette pas ce symbole de l'incarnation, il l'adapte à son contexte et l'enfant explique comment il a remplacé le Christ dans son berceau : « Bien que son parent, Marie dit cet argument qui m'attrista : « Mais tu es noir ! » Je répondis : « S'il doit sauver le monde, pourquoi devrait-il laisser les noirs pour compte ! » »[53] Kahiudi Claver Mabana, dans son analyse de cette nouvelle résume bien sa portée idéologique : « En rectifiant le récit de la naissance du Christ, il entend doter d'un souffle profane et panhumanitaire sa lecture biblique. Il rappelle que le premier miracle du Christ ne fut pas à Cana, mais bien ds la crèche à Bethléem. »[54]

Distraction sordide ou événement à réinventer, Noël permet à nos auteurs de questionner le dialogue culturel entre Afrique et Occident[55]. Cette communion passe, chez

50 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 14.

51 *Ibidem*, p. 13.

52 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 236. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 112. (« Well, we're Africans anyway and all this nonsense about Christmas was merely a sordid distraction. »)

53 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 19.

54 Kahiudi Claver Mabana, *L'Univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son œuvre en prose*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 232.

55 Le jeu des pronoms dans un poème de Pius Ngandu Nkashama intitulé « voici noël » nous semble particulièrement apte à rendre compte de la tension à l'œuvre dans les deux nouvelles. Le texte commence à la troisième personne par une évocation de la parole missionnaire : « *ils racontent qu'il est né un petit enfant qui ne ressemble à aucun autre dans le monde* » (Pius Ngandu Nkashama, *Crépuscule équinoxial : poèmes*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 13). A cette mise à distance du délocuté succède un échange entre « nous », les Africains, et « vous », les Européens : « pourquoi dites-vous qu'il ne nous ressemble pas / ah oui il veut des cantiques et des hymnes de joie » (p. 14). Le récit de l'autre, dans un

Tchicaya, par une réappropriation de la fable christique des origines, alors que le plaidoyer du narrateur, dans la nouvelle de Marechera, marque au contraire l'échec du syncrétisme. Les références à « la créature adorée de Pan »[56] et à la constellation du Capricorne correspondent, sur un mode parodique, à la recherche d'un culte alternatif et païen.

Il est important de noter que, pour des raisons différentes, la violence est présentée comme un élément essentiel d'une fête qui, chez Dickens entre autres, symbolise plutôt l'amour et la fraternité. Le narrateur de « The Christmas Reunion », avec le manque de retenue qui le caractérise, compare le sacrifice de la chèvre à l'extermination des Juifs par les nazis : « Imagine un rassemblement d'Allemands sanguinaires criant « Geiss » à un petit enfant juif terrorisé. L'extermination massive de créatures de Dieu que sont ces chèvres parfaitement inoffensives me semblait une perversion de ce que représentait véritablement Noël. »[57]. Plus proche du texte biblique mais tout aussi violent, le massacre des Innocents raconté dans l'évangile selon Matthieu est récrit par l'enfant miraculé. Tchicaya crée sa figure de Christ noir en exploitant ces quelques lignes de l'Évangile :

> Alors Hérode, voyant qu'il avait été joué par les mages, fut pris d'une grande fureur et envoya mettre à mort, dans Bethléem et tout son territoire, tous les enfants de moins de deux ans, d'après le temps qu'il s'était fait préciser par les mages. (Matthieu, II, 16)

Dans la version tchicayenne, l'utilisation de l'italique et d'un retrait typographique accentue la valeur accordée à ce témoignage :

> *Les soldats d'Hérode m'ont brisé les pieds, les jambes*
> *Pas les mains que j'avais derrière la nuque*
> *Mes os craquaient comme brin de paille*
> *Mes yeux ont encore les flammes de ma douleur ancienne.*[58]

Les signes de cette violence sont inscrits sur le corps de l'enfant qui représente à la fois la persistance de la douleur et l'espoir d'un renouveau. Contrairement au *vrai* Christ, celui qui se présente comme le fils de Sainte Anne[59] et du mage Balthazar ne meurt pas. Son corps disloqué demeure le vivant témoignage de son sacrifice.

---

dernier temps, n'empêche plus l'identification et la ressemblance pour un Christ qui n'est plus caractérisé par sa couleur de peau mais par son humanité : « alors ils racontent qu'il s'est fait homme cet enfant / il nous ressemble et il pleure avec nos larmes ».

56 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 235. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 112. (« a passionate creature beloved of Pan »)

57 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 236. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 112. (« Imagine a large assembly of bloodthirsty Germans shouting 'Geist' at a terrified little Jewish boy. All this mass-extermination of perfectly harmless but god-created goats seemed to me to be nothing but a distortion of what Christmas really was. »)

58 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 12.

Marechera et Tchicaya, chacun à leur manière placent au premier plan la violence qui sous-tend la célébration de Noël. La fête de la fraternité et des valeurs chrétiennes apparaît comme un artifice importé, même si la réécriture dans le rêve du poète lui confère une familiarité nouvelle.

1.1.2.1.2. Pâques, aboutissement de la Passion

Si la date choisie pour fêter la naissance du Christ en Occident correspond aux célébrations païennes du solstice d'hiver, la Pâque chrétienne s'inscrit dans la continuité de la célébration juive du même nom. En mourant à Jérusalem le jour de cette fête, Jésus devient lui-même, symboliquement, l'agneau pascal donné en sacrifice. Le texte de l'Apocalypse, notamment, témoigne de cette interprétation en représentant le Sauveur sous la forme d'un agneau[60]. Bien qu'elle soit placée à un endroit stratégique, on ne trouve, à notre connaissance, qu'une référence à « Easter » dans les textes de Marechera. Tchicaya, à l'inverse, exploite largement, surtout dans ses romans, le déroulement de la Semaine Sainte. Ces passages lui permettent de décrire la vie de la mission et de renforcer le rapprochement entre certains de ses personnages et le Christ. Ces remarques sont à mettre en relation avec un effacement généralisé des repères temporels dans les romans de Marechera, alors que, notamment dans *Les Cancrelats*, les chronologies relative et absolue sont facilement repérables.

C'est ainsi que le carillon de Pâques après le silence du carême permet à Marechera d'assimiler les mots, creux, à des cloches. Cette métaphore prise dans un ensemble plus large et qui passe presque inaperçue apparaît comme une dernière trace du temps chrétien alors que s'achève le roman *Soleil noir* :

> Commencer à revivre, avoir plus de provisions pour la route qu'il ne reste de route à faire. Comme Caton le censeur qui a appris le grec dans ses vieux jours, j'apprends à parler au moment où j'ai besoin d'apprendre à me taire pour toujours. Les mots sont un sac vide, un tour d'aviron à sept miles de tout cela. Ils résonnent comme des cloches de Pâques à dos d'âne sur *ses* montagnes, et leur feu brûle avec vigueur au coeur de l'hiver. Je me suis brûlé à des mots durs à se casser les dents.[61]

59 Pour les Congolais de Brazzaville, la référence à Sainte Anne a une saveur particulière, car il s'agit là du nom de la basilique située au cœur de la ville. Dans la poésie de Tchicaya, celle-ci représente l'institution catholique congolaise dans toute son ambiguïté : « Or face à Kinshasa / Sainte Anne à son heure critique / Hausse l'échine / Et n'a plus la chair fine du messie / Ni le sang clair du messie » (*Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*)

60 Apocalypse, XIV, 1 : « Puis voici que l'Agneau apparut à mes yeux ; il se tenait sur le mont Sion, avec cent quarante-quatre milliers de gens portant inscrit sur leur front leur nom et le nom de son Père. ».

61 *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 134. *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 172. (« Beginning to live over again, having more provisions for the road than I have road left. Like Cato the Censor learning Greek in his old age, I am learning to speak just when I need to be silent forever. Words are an empty bag, a rowing round seven

Le pronom féminin « her » renvoie probablement au pays, Marechera étant coutumier de ce genre d'allégorie[62]. Que l'âne porteur de cloches fasse référence ou non au dimanche des Rameaux, on voit bien que ce qui demeure de la célébration chrétienne, ce n'est que le folklore qui suggère un départ des cloches pour Rome lors de la période du carême.

À l'inverse de cet effacement du temps chrétien réduit à l'état de trace, l'aboutissement de l'année liturgique se confond, chez Tchicaya, avec des passages importants de la vie des personnages. Nous reviendrons sur la célébration de la communion dans la section consacrée aux sacrements, pour mieux nous concentrer à présent sur deux passages du premier et du dernier roman de la tétralogie congolaise. Dans *Les Cancrelats*, en effet, la mort frappe au moment de l'Épiphanie et du Mercredi des Cendres, alors que dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, la passion de Gaston se confond avec la progression de la Semaine Sainte.

Le début du premier roman de Tchicaya U Tam'si s'inscrit dans une temporalité complexe qui voit s'affronter la chronologie relative de la tradition et le calendrier chrétien qui a pour point de départ la naissance du Christ. Ainsi, alors qu'il rentre chez lui après avoir longtemps travaillé en Europe, Ndundu est frappé par « le souvenir d'une question qui faisait "ses délices", enfant »[63]. Cette question – « Qui est ton père, toi ? »[64] – correspond à une vision de l'Histoire et de l'identité en train de disparaître : « Une question gigogne. Toute sa généalogie dedans. Sa généalogie et son identité. Sa situation de descendant. »[65] Un peu plus loin, le narrateur juxtapose dans deux courts paragraphes deux dates qui introduisent une série d'analepses liées au séjour en Europe auprès de Charles de l'Escaut : « Loango, 1910. / Paris, 26 mai 1900. »[66] Notons la précision temporelle qui contraste avec l'indétermination du souvenir d'enfance. L'année remplace la chaîne formée par les ancêtres et la question qu'on lui posait dans son enfance. Les enfants de Ndundu, eux, situent leur naissance en fonction du calendrier chrétien : « En 1902, Sophie naquit. […] En 1904, par la grâce de Dieu, il lui naquit un deuxième enfant, un garçon qu'il baptisa Prosper. »[67]

---

miles of it all. Their bells at Easter follow *her* mountains ringing on a donkey and fire sits hardy when winter loves an old hag. I am burnt on the breakteeth words. » Nous soulignons, nous avons modifié quelque peu la traduction de Xavier Garnier et Jean-Baptiste Evette afin de coller au sens littéral du texte).

62 Dans la traduction publiée, la référence du pronom est explicitée : « les montagnes de Blanche Goodfather ». Il nous a semblé préférable de conserver l'ambiguïté du passage.

63 *Les Cancrelats*, *op. cit.*, p. 11.

64 *Ibidem*.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*, p. 14.

67 *Ibidem*, p. 25.

À la fin de ce chapitre, justement, la mort de Lhoya, la femme de Ndundu, et l'annonce par courrier de la mort de Charles de L'Escaut correspondent à un double repérage qui combine cette fois calendrier civil et année liturgique :

> En 1905, une semaine après l'Épiphanie, Lohya mourut. Le mercredi des Cendres de cette année-là, il ouvrit et lut la lettre de Charles de L'Escaut en revenant du cimetière. Ecrite pourtant de la main même de de l'Escaut, la lettre, avec quelques mots ajoutés par Madame, annonçait la mort de Monsieur. Ndundu n'eut pas les larmes aux yeux quand il se dit : « La mort appelle la mort. »[68]

Plus qu'un simple repérage temporel indiquant que le sujet colonisé a adopté la vision du monde de son maître, ces deux dates ont une portée symbolique indissociable du parcours de la Passion. L'insistance sur le début du carême dans les dernières lignes de ce chapitre initial donnent une valeur particulière à la douleur de Ndundu au moment où il foule de nouveau la terre de ses ancêtres :

> Est-ce bien ce mercredi des Cendres-là que le vent lui ôta le chapeau de la tête ? Sur plus de vingt mètres, Ndundu courut après son chapeau. Un melon noir que le vent déposa là, dans un fossé plein d'eau. Comme un petit navire. Devant témoins, ce ridicule gratuit... Si c'était bien ce mercredi des Cendres, que d'humiliation dans le souvenir de son deuil ! […] Il n'y a pas à se tromper ! C'était bien ce mercredi des Cendres. Que d'humiliation dans le souvenir de son deuil ![69]

À l'autre extrémité de l'œuvre romanesque, dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, la chute de Gaston Poaty est ponctuée par des références au calendrier liturgique et plus précisément à la Semaine Sainte. Une simple question de Gaston - « Dimanche prochain, c'est bien le dimanche des Rameaux ? »[70] - éveille la curiosité de sa femme Mathilde. Elle se demande si les difficultés que rencontre son mari, de plus en plus isolé au sein du parti unique, n'ont pas amorcé un « retour de la foi »[71]. Suit une citation et un résumé de l'histoire christique qui ne sont attribués explicitement à aucun personnage. Il pourrait s'agir d'une continuation de la rêverie de Mathilde ou d'un commentaire du narrateur :

> « Jésus envoya deux de ses disciples et leur dit : « Allez à ce village qui est devant vous ; en arrivant, vous trouverez une ânesse attachée et son ânon avec elle ; détachez-les, et amenez-les moi ! » C'est un mystère ! Christ avait le don de voyance. En effet, les deux disciples trouvèrent l'ânesse et l'ânon. Ils amenèrent l'ânesse à l'oint du seigneur. « Fille de Jérusalem, voici ton Roi qui vient à toi. Ceux de sa suite n'ont pas l'épée au poing, mais un simple rameau d'olivier ! » Paix ! Paix ! *Dominus vobiscum. Et cum spirituo tuo !* Malgré la liesse du peuple, ce

68 *Ibidem*.
69 *Ibidem*, p. 26.
70 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 223.
71 *Ibidem*, p. 224.

> parcours triomphal du Fils de l'Homme se termina par la question insidieuse des prêtres qui n'étaient plus que les gardiens de la lettre de la Loi. »[72]

Le même jour, Oliveira dos Santos, représentant du mouvement populaire de libération de l'Angola, annonce à Gaston qu'un faux complot intitulé « Pâques à Coimbra » va bientôt être découvert. La manœuvre a pour but de « pousser le gouvernement congolais à se saborder. En créant des tensions entre ses membres. Les plus modérés prendront les devants pour éliminer les prétendus comploteurs... »[73] Pressentiment des personnages et manipulations politiques s'articulent autour d'une même date. À la suite de cela, Gaston apparaît de plus en plus habité par le sentiment du sacré. Il cite, ainsi que nous l'avons déjà vu, la prophétie de Zacharie, puis, ayant repris courage, il est présenté lui-même comme un être inspiré : « Elle vit dans ses yeux une lumière neuve et douce comme celle que les âmes bien intentionnées reçoivent à la Pentecôte. »[74].

Rappelons que dans le calendrier catholique, l'Esprit Saint descend sur les disciples cinquante jours après Pâques. La référence anachronique à la Pentecôte dans le parcours de Gaston porte sa part d'ironie, car le piège se referme sur le personnage au moment où il se croit capable de surmonter cette épreuve. Le récit du repas de famille à l'occasion du dimanche des Rameaux clôt la troisième partie du roman, il n'est suivi que d'une phrase qui annonce le début de la Passion de Gaston Poaty : « Gaston fut arrêté dans la nuit du mercredi au jeudi de Pâques. »[75]

La dernière partie du roman, « Le fou et la mort », commence par un récit en focalisation interne qui montre un personnage avançant seul dans la brousse. Le lecteur comprend progressivement qu'il s'agit de Gaston qui a, par miracle, échappé à la mort. Nous aurons l'occasion de revenir sur la mise en scène des différents épisodes de la Passion. Dans la perspective qui est la nôtre à présent, nous nous arrêterons seulement sur une notation qui met en valeur la prééminence du temps chrétien. En effet, le bourreau Babotoli, alors qu'il a été présenter ses condoléances au domicile de Mathilde et Gaston la veille, s'interroge sur la mort du pseudo-dissident le jour du « vendredi saint de l'an de grâce 196.. »[76] Or, Gaston a été arrêté, comme nous venons de l'indiquer, « dans la nuit du mercredi au jeudi de Pâques » et il n'est pas vraisemblable qu'en une seule journée il ait été torturé, condamné à mort et

72 *Ibidem*.
73 *Ibidem*, p. 229.
74 *Ibidem*, p. 237.
75 *Ibidem*, p. 251.
76 *Ibidem*, p. 292.

sauvé. L'intervention de Mathilde qui permet de secourir son mari ayant lieu de nuit[77], il est même impossible que tous ces événements se soient déroulés lors de la même semaine sainte. Un an au moins se serait donc écoulé entre l'arrestation et la fausse exécution mais les indices temporels donnés au lecteur donnent l'impression d'une seule séquence calquée sur la célébration de la Passion du Christ.

Comme le suggère la référence à l'Apocalypse en épigraphe de cette partie, Gaston, après sa résurrection symbolique, sort du temps, qu'il soit chrétien ou révolutionnaire. Il a perdu son identité propre pour devenir « L'environné pris en charge par l'environnement. »[78]. Alors que pour Marechera le temps chrétien s'efface pour laisser la place au chaos des mots, Tchicaya dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* propose un retour dans la temporalité à part du village. Le dernier paragraphe du roman, qui indique l'arrivée des deux Mathilde – la mère de Gaston Poaty et son épouse – dans ce lieu perdu, renoue avec l'interrogation généalogique qui a marqué l'enfance de Ndundu dans *Les Cancrelats* :

> Deux femmes étaient arrivées de la veille dans le village. Mabondou Nkouanga les avaient emmenées avec lui à la veillée pour qu'elles se récréent d'entendre Mouissou. Il était le grand-oncle de la plus âgée des deux femmes. Son nom était Mathilde Mpanzi, épouse du juge Poaty. La jeune femme qui était avec elle, sa belle-fille, s'appelait aussi Mathilde. Elle est l'épouse du fils aîné d'un homme qui est mort sans laisser de tombe, dans ce monde où il vivait ! Était-ce un monde à l'envers ?

1.1.3. Rites, institutions et métissages

Le texte biblique et le calendrier chrétien sont des éléments essentiels qui permettent une première délimitation des figures christiques. Cependant, s'il est nécessaire tout d'abord de traiter ces éléments de manière unifiée, il est également important de prendre un peu de recul afin d'envisager des distinctions liées à la fragmentation du christianisme en plusieurs branches. Notre terrain d'investigations étant limité, il n'est pas nécessaire de revenir sur tous les schismes qui, depuis la fondation de l'Église orthodoxe, ont fait l'histoire de cette religion. Dans le cas du Congo et de Tchicaya, ce sont essentiellement les spécificités du catholicisme qui vont nous intéresser, alors que l'éducation de Marechera le place plutôt du côté du culte anglican. À côté de ces deux grandes Églises importées d'Europe et liées à l'ancien colonisateur, nous proposerons une première approche des cultes syncrétiques

77 Suite à l'intervention d'un homme mystérieux qui lui remet un poison donnant l'apparence de la mort, Mathilde fait passer le breuvage à Gaston qui le boit. Comme les soldats ne veulent pas tirer sur un « cadavre », le corps est rendu intact à la famille et le jeune homme reprend ses esprits quelques heures plus tard. Nous avons là un expédient qui n'est pas sans rappeler le poison des amants dans *Roméo et Juliette.*

78 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 255.

africains qui seront examinés plus en détails dans notre seconde partie. Nous allons donc chercher à présent les traces de ces différentes confessions dans les textes afin de voir quel est leur impact sur les représentations des figures christiques. Il ne s'agira ici que d'une première approche centrée sur les auteurs plus que sur les personnages car nous aurons l'occasion de revenir sur la question de la religion institutionnelle dans notre seconde partie, lorsque nous évoquerons le rôle joué par les missions dans l'éducation.

1.1.3.1. La pompe catholique

Tchicaya aime à mettre en scène la pompe catholique. Comme d'autres auteurs africains ayant grandi pendant la première moitié du vingtième siècle, il est notamment marqué par le latin d'Église qui est à la fois une langue mystérieuse et un jargon facile à parodier[79]. La page de Credo des *Méduses*, sur laquelle nous nous sommes déjà arrêté est bien, d'ailleurs, perçue par les personnages comme un objet magique. Le catholicisme tel qu'il le représente le plus souvent n'est donc pas celui qui suit les réformes de Vatican II (1962) mais bien celui d'avant, plus solennel et plus mystérieux. Le récit d'un de ses amis, Jean-Maurice de Montrémy, est à ce sujet éclairant :

> Il me savait catholique, et ne manquait pas d'émailler nos conversations de plaisanteries ecclésiastiques. J'entends par là qu'il ne s'agissait en rien d'humour anticlérical, mais d'une ironie fréquente chez les prêtres ou les personnes accoutumées à l'Église : gestes bénisseurs, onctueuses périphrases bibliques, latin de la Vulgate. Nous nous étions un peu disputés, au début de notre amitié, à propos d'une messe de Minuit. Il aimait, me disait-il, se rendre à l'office de Noël, « mais il faut que ce soit comme avant le Concile, mon bon : du grégorien, de l'encens, des ornements. Des fétiches. J'aime le décorum. Vous, bien sûr, je parie que vous ne savez même pas servir la messe. »[80]

Il ressort de ces quelques lignes une vision très théâtrale du sacré qui doit être accompagné de mystère et soutenu par le « décorum ». À la transparence supposée d'une relation directe avec la divinité, le catholicisme oppose une série de médiations qui, selon les occasions, élèvent ou abaissent le sujet[81].

---

79 Valentin Mudimbe propose à ce sujet dans *Les Corps glorieux des mots et des choses, Esquisse d'un jardin à la bénédictine* (Paris, Présence Africaine, 1994) un autoportrait qui témoigne de la fascination exercée par le latin d'église : « En fin d'après-midi, mes devoirs faits, un pagne taillé en chasuble sur le dos, je reprenais l'éclat du matin : je célébrais, en effet, ma propre messe en un coin de notre concession, marmonnant des phrases apprises par coeur et latinisant, avec les finales en -us, des propositions incohérentes. Ainsi, dès cette époque, le mystère de ma vie et sa contingence se disaient dans le luxe et le rythme de l'incompréhensible. » (p. 14).

80 *Europe, revue de littérature* (750), Paris, France, 1991, p. 145.

81 Voir la nouvelle « Lazare » de L*a Main Sèche* dans laquelle il est expliqué que le moment de la conversion pour l'enfant païen correspond au moment où « il avait commencé à mourir » (*op. cit*., p. 47). Nous reviendrons sur ce passage lorsque nous traiterons de l'influence des missions.

Dans un autre texte publié dans le journal *La Croix*, Tchicaya décrit l'église de Loango, en ruine auprès d'un cimetière qui « s'urbanise ». L'image qu'il donne ici de lui-même se retrouve chez nombre de ses personnages :

> C'était l'église où j'ai assisté à ma première messe, c'était en 1936, à Pâques. Après cette messe, je disais : « Je serai prêtre quand je serai grand! » et pour surprendre encore mon entourage qui s'étonnait de ce que ma mimique fut à ce point conforme aux faits et gestes du prêtre officiant – moi à qui mon père désespérait de faire cracher les lettres de l'alphabet – je sus comme par enchantement lire sur l'image sainte : « Sacré-Cœur de l'Enfant-Jésus, priez pour nous ».[82]

La fascination de l'enfant et le « miracle » racontés ici ne doivent pas être pris trop au sérieux. L'adhésion de l'auteur est loin d'être totale et il semble surtout attiré par une dimension spectaculaire qui est à la limite du charlatanisme. Ainsi que nous aurons l'occasion de le voir dans *Les Cancrelats* (voir *infra*, 2.2.2.1.) cette mise en avant du décorum peut avoir des effets pervers parce qu'elle séduit le colonisé et peut induire une haine de soi.

De manière significative, la représentation des prêtres et du catholicisme qui est assez peu présente par ailleurs, disparaît presque totalement de l'œuvre romanesque une fois que la fiction entre dans l'ère des Indépendances. Sophie, dans *Les Phalènes*, va plusieurs fois à la messe chaque dimanche et elle effectue un pèlerinage à Linzolo pour aider son frère. Dans le dernier volume de la tétralogie, *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, il est à l'inverse question de messes noires ou de cérémonies traditionnelles mais aucun des personnages principaux ne semble fréquenter une église de manière régulière. Cette évolution peut s'expliquer de deux manières. D'un côté, l'importance de l'Église catholique dans les premiers romans est liée à la place qu'elle occupe dans le système éducatif avant les Indépendances. De l'autre, les personnages parvenus à maturité ne cessent pas leur quête spirituelle mais recherchent un Christ moins lointain et plus humain.

1.1.3.2. L'effacement anglican

Si les Shona sont en contact avec le catholicisme des portugais depuis le XVI[e] siècle, la première mission à s'installer dans la région en 1820 est anglicane et appartient à la « London Mission Society »[83]. La colonisation anglaise a, de manière assez logique, amené cette branche du christianisme à dominer en Rhodésie puis, de manière un peu moins

82 Tchicaya U Tam'si, « Loango, l'église noyée », *La Croix*, 16/08/1982.

83 Brian Raftopoulos et Alois S. Mlambo (éds.), *Becoming Zimbabwe: a history from the pre-colonial period to 2008*, Avondale, Weaver press, 2009, p. 41.

prégnante, au Zimbabwe. Le contact de Marechera avec l'Église anglicane est avéré du fait de son passage par l'école missionnaire de Saint Augustine.

Cet arrière-plan culturel est intéressant à plusieurs niveaux et notamment dans le rapport au texte sacré qu'il implique. En effet, la lecture régulière de la Bible est beaucoup plus encouragée chez les Anglicans que chez les Catholiques, ce qui peut expliquer en partie l'écart entre Marechera et Tchicaya dans leur rapport à la citation. La relation plus directe à la divinité n'empêche pas cependant les ruses d'un décorum qui prend cette fois la forme d'une fausse érudition.

Il faut noter également que, dans *La Maison de la Faim*, Marechera a gommé toute référence à l'obédience de ses professeurs – dont un certain « Father Johnson »[84] – dans un lycée qui ressemble pourtant beaucoup à celui qu'il a fréquenté. D'ailleurs – et il s'agit sans doute d'insister sur une forme d'hypocrisie proverbiale – le seul intervenant dont la religion est donnée est un prêtre dépendant de l'Église catholique romaine[85].

Le refus de la religion institutionnelle par Marechera est beaucoup plus radical que dans le cas de Tchicaya. Dans *Soleil Noir*, c'est un déguisement de prêtre que choisit le narrateur pour se faire poseur de bombe et le désir de destruction de son organisation terroriste n'épargne personne. Le faux ecclésiastique et sa compagne habillée en nonne s'arrêtent d'abord devant « la cathédrale catholique romaine »[86] puis devant la « cathédrale rivale »[87] et il est dit plus loin que les deux bâtiments représentant les deux grandes branches du christianisme du pays doivent être détruites en même temps : « Il ne restait plus que trois minutes avant que les cathédrales ne s'effondrent. »[88] Peu importe, donc, l'appartenance à telle ou telle Église, c'est l'institution qui est visée et cet iconoclasme, nous aurons l'occasion de le voir, s'étend également aux autorités politiques.

1.1.3.3. Figures concurrentes et syncrétismes

À côté de ces deux grandes Églises qui ont pénétré au Congo et au Zimbabwe à la faveur de l'entreprise missionnaire, il est nécessaire de dire un mot des mouvements syncrétiques qui sont nés de ce contact et occupent une place importante sur la scène

84 Dambudzo Marechera, *op. cit.*, p. 51.

85 *Ibidem*, p. 48.

86 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 137. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 106. « The Roman Catholic Cathedral ».

87 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 138. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 107. « the rival Cathedral ».

88 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 140. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 108. « There was only three minutes before the Cathedrals came down. »

religieuse de ces deux pays. La description proposée par Jean-Pierre Dozon à propos de la Côte d'Ivoire est ici tout à fait pertinente pour rendre compte du phénomène :

> D'une part, ces prophétismes africains n'ont pu se produire et proliférer que dans la mesure où ils se sont faits les interprètes actifs de la colonisation et de la puissance blanche, plus tard des mouvements d'émancipation politique et des Indépendances et de tout ce qui a trait au développement socio-économique ; et si cela les a souvent entraînés dans des conflits avec les autorités, ce fut, dans l'ensemble, beaucoup moins parce qu'ils contestaient la « mission civilisatrice » de l'Occident que parce qu'ils voulaient se l'approprier et être ainsi les accoucheurs émérites de la modernité : par là, ils illustrent assez bien la perspective wébérienne du « désenchantement du monde », puisqu'une telle appropriation amène une majorité d'entre eux à combattre ce qu'ils appellent « le fétichisme et la sorcellerie ».[89]

Ces mouvements qui se sont constitués en véritables Églises avec leur hiérarchie et leur bureaucratie sont paradoxalement très peu présents dans les textes de nos deux auteurs. Dans le cas de Marechera, seul le « pinpocketing roadside preacher »[90] de la série de nouvelle « Tony Fights Tonight » pourrait correspondre à cette catégorie mais il ne s'agit là que d'un charlatan qui arrondit ses fins de mois en s'adressant à la foule. Tchicaya, quant à lui, reconnaît les grandes figures prophétiques des deux Congo : « Mon pays est terre à prophète depuis André[91], depuis Simon, depuis Béatrice l'ardente relapse, fils et fille de cette terre de sang et d'eau en lisière du temps. Mais quoi ? »[92] Cependant, alors que, entre autres, le mouvement matsouaniste à Brazzaville a donné lieu à une production théâtrale non négligeable[93], les prophètes sont évoqués mais pas les institutions qui n'ont aucune existence dans l'univers fictionnel et poétique.

Cette non-représentation des Églises africaines dans les textes de Marechera et Tchicaya peut être interprétée de diverses manières mais il nous semble surtout qu'elle rejoint les commentaires déjà formulés concernant la méfiance face à l'institution et la volonté de supprimer les médiations entre l'homme et la divinité. Les problèmes liés à la conversion, à l'éducation et à la colonisation mentale sont autant de conséquences liées à ce premier constat que nous aurons l'occasion de développer dans la suite de notre étude.

---

89 *La Cause des prophètes : politique et religion en Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 8.

90 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 27.

91 Nous nous arrêterons plus en détails sur la vie et l'œuvre d'André (Matsoua), Simon (Kimbangu) et Béatrice (Kimpa Vita) dans notre seconde partie (2.1.2.1) lorsque nous examinerons la question du messianisme Kongo.

92 Tchicaya U Tam'si, *op. cit.*, p. 13.

93 Roger Chemain et Arlette Chemain, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, France, Présence Africaine, 1979.

1.2. Genèses de la figure

Avec l'intertextualité et la mémoire des rites, nous nous sommes intéressé aux traces laissées par des hypogrammes de natures diverses dans le texte. Dans cette perspective, l'œuvre est considérée comme un ensemble fixé et clairement délimité. Cependant, l'histoire éditoriale de certains volumes nous incite à considérer l'instabilité qui précède la fixation. En effet, la dimension historique de l'émergence de la figure christique ne doit pas seulement se considérer dans un rapport à des textes antérieurs écrits par d'autres, mais également dans le cadre d'une analyse diachronique de l'œuvre elle-même[1]. Perçu du point de vue de la critique génétique, notre objet prend ainsi une dimension nouvelle. C'est en déterminant comment certains personnages-personnes deviennent des figures christiques que nous parviendrons à cerner l'importance croissante de cette représentation pour nos deux auteurs.

Pour ce faire, la génétique textuelle nous fournit une terminologie précise, ainsi qu'une méthodologie pour aborder les différents types de manuscrits, voire les versions publiées d'un même texte. Ainsi, c'est le dossier génétique comme « l'ensemble matériel des documents et manuscrits se rapportant à l'écriture de l'œuvre que l'on entend étudier »[2] qui nous permettra de définir le cadre de notre étude génétique de la figure christique. Comme le souligne à juste titre Pierre-Marc de Biasi, ce dossier est une donnée construite à partir d'archives qu'il faut rassembler et organiser. Ce n'est qu'ensuite que peut se développer une véritable approche herméneutique du processus créatif. La constitution de cet ensemble appelle à son tour une autre définition entre le texte et ce qui le précède. À ce sujet, nous reprendrons la définition de l'avant-texte par J. Bellemin-Noël qui nous semble particulièrement efficace : « La différence entre le Texte (achevé, entendons : publié) et l'avant-texte réside en ceci que le premier nous est offert comme un tout fixé dans son destin, tandis que le second porte en lui et révèle sa propre histoire. »[3]

Pour rendre compte de ces « histoires » du texte et des avant-textes, nous nous appuierons sur deux dossiers qui permettent, par la même occasion, d'effectuer un bref état des lieux des archives de Marechera et Tchicaya. Dans le cas de Marechera, le travail

1 Régis Debray-Genette propose à ce sujet de distinguer l'exogenèse (sélection et appropriation des sources qui recoupe en grande partie les phénomènes intertextuels) de l'endogenèse (rédaction et travail sur les différentes versions d'un même texte). Régis Debray-Genette, « Génétique et poétique : le cas Flaubert » *in Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.

2 Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 67.

3 Jean Bellemin-Noël, « Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème », *in*, *Essais de critique génétique*, 1979, p. 116.

important effectué par Flora Veit-Wild au début des années 1990 fournit au chercheur une base d'archives conséquente qui nous a permis de constituer un dossier autour des avant-textes du roman *Soleil noir*. La question des archives et manuscrits est plus délicate en ce qui concerne Tchicaya. En effet, en mars 2015 à Pointe-Noire, une exposition consacrée aux manuscrits de Tchicaya a révélé l'existence de brouillons concernant aussi bien le théâtre que les romans et la poésie. Ces documents, hélas, ne sont pas encore accessibles au public et on peut espérer que le troisième volume des œuvres de Tchicaya prévu dans la collection « Continents noirs » (Gallimard) leur réservera une place conséquente. En attendant cette publication qui devrait ouvrir de nouvelles perspectives, nous avons décidé d'utiliser la « génétique de l'imprimé » et les « variantes auctoriales »[4] pour mettre en vis-à-vis deux œuvres achevées et publiées qui se succèdent à vingt ans d'écart dans la carrière de Tchicaya : le feuilleton radiophonique *Chaka* et la pièce de théâtre *Le Zulu*. Il s'agit-là d'un processus complexe qui met en jeu l'exogenèse (l'adaptation d'un roman de Thomas Mofolo pour la radio) mais aussi l'endogenèse (reprise de certains personnages du feuilleton radiophonique dans la pièce de théâtre). La notion d'avant-texte est bien sûr ici plus problématique mais elle n'en demeure pas moins opératoire, notamment parce que le feuilleton n'a pas connu une large diffusion au-delà des années 1960.

Enfin, en nous appuyant sur des œuvres créées par des continuateurs de Tchicaya et Marechera, nous exploiterons les possibilités de la « génétique des variantes post-auctoriales »[5]. L'étude des adaptations théâtrales de romans, de nouvelles, voire d'ensembles poétiques, nous amènera à combiner une approche génétique de la figure christique et une ébauche d'analyse de la réception.

Ces trois manières d'aborder la genèse de la figure christique et son évolution dans les œuvres de Marechera et Tchicaya devront nous permettre de mieux définir la place qu'elle occupe dans leur travail en privilégiant une perspective diachronique.

1.2.1. Du personnage à la figure christique[6]

Dans son étude sur la figure qu'il définit tout d'abord comme un anti-personnage de roman, Xavier Garnier évoque l'existence d'un processus propre à l'apparition de certaines

4 *Génétique des textes*, *op. cit.*, p. 65.

5 *Génétique des textes*, *op. cit.*, p. 65.

6 Cette section reprend en grande partie un article que nous avons publié dans la revue *Continents manuscrits*. La principale différence entre les deux textes réside dans l'insistance sur la dimension christique de la figure. Pierre Leroux, « Du double à la figure - genèse d'un personnage christique chez Dambudzo Marechera », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora* (2), mars 2014.

entités qui s'imposent dans le récit sans que l'auteur lui-même sache expliquer pourquoi. Il faut, selon le critique, « prendre au sérieux les romanciers qui nous disent qu'ils sont entraînés par tel ou tel de leurs personnages. »[7] Les analyses de Xavier Garnier portent sur des textes occidentaux et africains, non sur leurs avant-textes. L'hypothèse génétique qu'il propose en introduction reste en suspens au profit de développements qui vont s'arrêter sur des romans représentatifs (*Nedjma* de Kateb Yacine) ou sur différentes œuvres d'un même auteur (Kafka, Sony Labou Tansi, Beckett...). Nous nous proposons ici de reprendre l'opposition entre personnage-personne et personnage-figure afin de vérifier cette hypothèse mais surtout pour voir si ces figures qui apparaissent sont bien christiques. Aux caractéristiques indiquées plus haut s'ajouteront donc un rapport particulier au corps et la dialectique entre mort et résurrection qui sont les indices les plus sûrs de la dimension christique de la figure. Le travail de Flora Veit-Wild sur les manuscrits de Marechera rend possible une telle analyse qui invite à repenser la chronologie de son œuvre.

1.2.1.1. Délimitation du dossier génétique

Le cas de *Black Insider* et de *Soleil noir,* deux versions successives d'un même roman, apparaît comme tout à fait apte à rendre compte de cette situation car on constate d'un texte à l'autre la reprise d'un personnage secondaire qui change de nom et s'insère dans une intrigue considérablement transformée. Nous essaierons de déterminer en quoi ces modifications nous mènent d'un personnage – Owen dans *The Black Insider* – à une figure christique – Nick dans *Soleil noir*. Afin de mieux cerner ce qui relie les deux textes, il est important de préciser que la démarche créative de Marechera correspond assez bien à ce qu'Almuth Grésillon appelle une « écriture à processus »[8]. La rareté des ratures et l'absence de scénario dans les documents retrouvés suggèrent que l'auteur concevait son œuvre au fil du texte et que « quand Marechera tentait de corriger son texte, il aboutissait toujours à quelque chose d'entièrement nouveau »[9].

La genèse des deux textes qui nous intéressent intervient à un moment critique dans l'existence de nombreux écrivains : la production d'un second roman. Alors que son premier

7 *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 13.

8 *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, *op. cit.*, p. 102. Ce processus s'oppose à l'écriture « à programme » et selon Almuth Grésillon il est « représenté par des auteurs qui ne savent rien pour ainsi dire avant de se jeter dans l'aventure de la scription, toute l'invention est dans la main qui court sur le papier ». Notons que Pierre-Marc de Biasi, arguant que toute écriture est un processus, parle quant à lui d'écriture « à structuration rédactionnelle » (*Génétique des textes*, *op. cit.*, p. 75.)

9 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 12. (« when Marechera tried to revise he always came up with something entirely new »)

livre, *La Maison de la faim* est sur le point de paraître, Marechera rédige plusieurs textes dont deux – *A Bowl of Shadows* et *The Black Heretic* – sont aujourd'hui perdus. La troisième œuvre qu'il propose, *The Black Insider*, reçoit un accueil mitigé. Si la plupart des commentateurs s'accordent pour reconnaître le talent de Marechera, son « roman » est jugé trop amorphe et trop expérimental pour la prestigieuse *African Writers Series* et un lecteur qui travaille pour la branche kenyane de Heinemann, Senda wa Kurayera, énonce une critique sans appel :

> D'un point de vue commercial, ce manuscrit risque de souffrir d'une demande faible et d'un intérêt réduit, d'autant plus qu'il est destiné à des élites haut placées et non juste à n'importe quel individu sachant lire. De plus, l'auteur use de dialogues bien trop longs et presque rébarbatifs dans lesquels il est malaisé d'identifier la voix auctoriale ou le narrateur et de comprendre qu'il s'agit bien d'un dialogue. Ainsi, à ces endroits, l'histoire s'apparente à un travail universitaire, à un article de presse et non à un dialogue.[10]

L'éditeur James Currey demande donc à Marechera de retravailler son texte pour le rendre plus accessible et gommer le brouillage générique. Le résultat, *Soleil noir*, ne reprend que quelques éléments de la version précédente mais, en dépit d'un découpage en chapitres qui améliore la lisibilité de l'intrigue, la narration demeure tout aussi complexe et tortueuse. Si l'on se fie au nouveau rapport proposé par l'écrivain John Wyllie, dans ce texte Marechera « a assemblé des éléments issus des trois manuscrits <qu'il a> déjà eu l'occasion de lire, a ajouté une grosse quantité de matériau neuf et produit un livre dont la forme est à la fois astucieuse et irrégulière. »[11].

Soleil noir serait donc le fruit d'une combinaison et force est de constater que le dossier de genèse demeure aujourd'hui incomplet et que le critique doit se contenter de confronter ce roman à un seul des trois avant-textes désignés par John Wyllie.

À ce point du feuilleton éditorial, plusieurs modifications du manuscrit sont encore envisagées et Wyllie commence même à réécrire les deux premiers chapitres avant de renoncer. *Black Sunlight* ne correspond toujours pas à la ligne éditoriale de L'*African Writers Series* mais James Currey décide qu'il peut se permettre de publier l'ouvrage « pour

10 Flora Veit-Wild, *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 203. (« For marketability purposes this manuscript can suffer low demand and interest, not to mention that its audiences are the highly placed élites not just anyone able to read. Also the author uses too long, almost boring dialogues in which it is very difficult to identify the authorial voice, the narrator, and to know that it is actually a dialogue. Hence in these places one finds the story reading like an argumentative research work, a newspaper description and not a dialogue. »)

11 *Ibidem*, p. 210. (« has combined elements from the three MS I have seen earlier, added a lot of new material and produced a book with a cunning irregular shape. »)

l'encourager à continuer à écrire et pour lui permettre de gagner un peu d'argent »[12]. Seule une séquence poétique placée à la fin du roman sera finalement supprimée.

Une dizaine d'années plus tard, Flora Veit-Wild récupère par l'intermédiaire de David Caute et Peter Ripken[13] le tapuscrit du *Black Insider.* Elle retrouve également la séquence poétique de *Soleil noir* dans les dossiers des éditions Heinemann. Sa priorité étant de faire connaître les textes de l'auteur zimbabwéen et de leur trouver un nouveau public, elle décide de couper les passages qui se retrouvent presque à l'identique dans les deux œuvres. Ainsi, cette publication posthume, contrairement à l'approche préconisée par la génétique textuelle, insiste sur la singularité de l'œuvre inédite et non sur les liens qui l'unissent aux autres éléments du dossier génétique :

> Bien que les deux livres soient, pour la plus grande part, deux entités séparées […], quelques unes de leurs thématiques s'entrecroisent et certains passages vers la fin des deux livres – dont les épisodes relatifs à Owen / Nick – sont plus ou moins identiques. […] Afin d'éviter la répétition, ces passages ont été coupés dans cette édition de *The Black Insider*, exception faite de de quelques phrases clés nécessaires pour indiquer le contexte. Ceci mis à part, je n'ai coupé que quelques courts passages lorsque j'avais l'impression, à la suite de John Wyllie, que les allusions littéraires de l'auteur et son monologue intérieur quittaient la piste de la réflexion inspirée pour tomber dans la simple exhibition de « tours de force verbaux ».[14]

Notre but n'est bien évidemment pas ici de remettre en cause des choix éditoriaux effectués du vivant de l'auteur ou de manière posthume. Ces coupures et autres remaniements ont rendu possible la publication et la diffusion de textes qui, sinon, seraient probablement restés dans des cartons. Tout en reconnaissant l'importance de ce travail, nous souhaitons revenir sur ces rebuts qui constituent de précieux indices du processus de création.

La convergence des deux textes, comme l'indique Flora Veit-Wild, se fait en partie autour d'Owen / Nick. Cette relation entre deux personnages appartenant à deux versions

12 James Currey, *Quand l'Afrique réplique, La collection « African writers » et l'essor de la littérature africaine*, trad. Sophie Amar, Paris, l'Harmattan, 2011, p. 390.

13 David Caute avait tenté de faire publier *The Black Insider* du vivant de l'auteur, ce qui explique qu'il ait eu en sa possession une copie du tapuscrit. Peter Ripken a servi d'intermédiaire entre ce dernier et Flora Veit-Wild.

14 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 12-13. (« Though the two books are, on the whole, separate entities [...], some of the themes are interlinked and certain passages near the end of both books, including the Owen/Nick episodes are more or less identical. […] In order to avoid repetition, these passages have been cut in this edition of *The Black Insider*, except for a few key sentences needed to preserve the context. Other than these, I have cut only a few short passages where I feel, like John Wyllie, that the author's literary allusions and stream of consciousness leave the track of inspired argument and turn into a mere display of "verbal gimmicks" »)

différentes est visible dans un passage qui, en dépit de sa ressemblance avec *Soleil noir*, n'a pas été coupé de l'édition du *Black Insider* :

> Owen habitait alors la chambre dans laquelle j'allais bientôt habiter ; il avait déjà peint la fresque sur le mur et disait à ce sujet : j'ai décidé de l'appeler *Guerre*. Mais sur le mur on ne voyait que la femme noire, le chat géant rouge sang, l'archer noir, le faucon, le zèbre et une épaisse végétation de jungle. Cela me rappelait le Douanier Rousseau et une peinture primitive montrant un homme noir nu qui tente en vain de fuir un léopard bondissant. Mais par son caractère stylisé, la fresque prenait une sorte de nécessité emblématique.[15]

Dans *Soleil noir*, la mention de la couleur de peau des personnages représentés disparaît mais c'est bien la même image qui est représentée :

> Il avait peint une fresque sur un des murs.
>
> – J'ai décidé de l'appeler *Guerre*, dit-il comme je la regardais.
>
> Mais sur le mur, je ne voyais qu'un nu, un léopard rouge sang, un archer, un faucon, un zèbre et une épaisse végétation de jungle sauvage. Cela me rappelait l'homme nu du Douanier Rousseau fuyant en vain – dans le cœur épais des ténèbres – un léopard bondissant. Mais par son caractère stylisé, la fresque prenait – pour notre époque – une sorte de nécessité emblématique.[16]

D'Owen à Nick s'opère un glissement même si le travail de réécriture n'est en théorie pas visible pour le lecteur de la version définitive.

À partir de ce dossier génétique et du constat initial de l'écart entre le traitement des deux personnages, nous allons à présent essayer de déterminer en quoi Nick devient non seulement une figure mais une figure christique. Les jeux d'opposition entre identification et fascination d'une part, représentation et puissance d'autre part, permettent de comprendre pourquoi le Christ est particulièrement apte à devenir une figure. Sa situation dans le roman relève d'un véritable choix esthétique.

---

15 *Ibidem*, p. 104. Pour limiter les indications infrapaginales, nous ne donnerons la pagination dans le tapuscrit que lorsque le passage n'est pas reproduit dans l'édition de Flora Veit-Wild ou quand nous faisons référence à la matérialité de ce tapuscrit (ratures ou ajouts manuscrits). (« Owen was then living in the room where I soon would live ; he had already painted the mural on the wall, saying of it : I've decided to call it War. But all there was on the wall was the black woman, the bloodred giant cat, the black archer, the falcon, the zebra and the thick growth of jungle. It reminded me of Rousseau and a primitive painting of a naked black man vainly fleeing from a pouncing leopard. The stylised nature of the mural made it a kind of emblematic necessity. »)

16 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 161. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 125. (« He had painted a mural on one of the walls. As I looked at it he had said : "I've decided to call it War." But all there was on the wall was the nude, the bloodred leopard, the archer, the falcon, the zebra and the thick growth of savage jungle. It reminded me of Rousseau's naked man fleeing – in the thick heart of darkness – from a pouncing leopard. But the stylised nature of the mural made it a kind of emblematic necessity. »)

1.2.1.2. Identification ou fascination, du double à la figure

Comme nous l'avons déjà vu, le Christ des Évangiles est avant tout un objet du discours de ses disciples. Il est celui que l'on raconte et que l'on cite mais il n'est pas en charge de sa propre histoire. C'est en partie en cela qu'il peut être considéré comme une figure, car son image est façonnée par ceux qui l'ont côtoyé. Le personnage de Nick, ainsi que nous allons le voir à présent, existe également au travers de récits de ses amis et des fragments de poèmes repris dans le texte à divers endroits. Il se distingue de son prédécesseur de *Black Insider*, Owen, qui bénéficie d'une caractérisation plus précise mais n'est qu'un personnage parmi d'autres et non un point focal du récit. La distinction de Xavier Garnier entre le personnage-personne et le personnage-figure est ici particulièrement pertinente. Le premier (Owen), tant par son implication dans l'action que par sa caractérisation, se prête à l'identification. Le second (Nick), tout entier tourné vers l'extérieur et construit par des regards, suscite la fascination. Dans l'avant-texte – *The Black Insider* – la thématique du double suggère une volonté d'identification tandis que dans le texte publié – *Soleil Noir* – s'opère une différentiation et une mise à distance plus propices à l'émergence de la figure christique.

Le double comme reflet privé de toute intériorité peut représenter une des manifestations de la figure. Christian, le narrateur de *Black Sunlight*, rencontre ainsi un autre lui-même dans le labyrinthe du « Pic du Diable »[17]. Qu'il s'agisse ou non d'une hallucination, l'impression de se trouver à l'extérieur de soi-même marque la dissolution du personnage qui n'est plus contenu dans les frontières de son corps. Cette expérience de Christian donne à voir le monde comme une surface réfléchissante qui renvoie à chacun une image plus ou moins déformée. Le rapport à Owen dans *The Black Insider* est différent par la manière dont le narrateur – un certain « Mr Marechera » – s'identifie à son camarade sans pour autant se confondre avec lui. Tous deux subissent le contrecoup de leur éducation et il peut parler de « gens comme moi et Owen »[18]. Même le mariage avec la sœur d'Owen, Tsitsi, s'explique finalement par un désir de fusion avec cet autre si proche : « Et je crois qu'en l'épousant je cherchais à épouser une partie d'Owen et non quoi que ce fût venant d'elle. »[19] Les expressions marquant leurs similarités sont nombreuses (« He and I » ; « Both of us »...), ils sont tous deux écrivains bien qu'Owen soit « le meilleur poète noir de notre État »[20]. Ils sont

17 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 63. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 48. (« Devil's End »)

18 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 104. (« people like Owen and myself »)

19 *Ibidem*, p. 113. (« And I think in marrying her I was trying to marry a part of Owen and not anything about her. »)

20 Dambudzo Marechera, *The Black Insider*, Tapuscrit inédit, p. 81. (« the finest black poet in our state »)

identiques en tout point mais se distinguent par leur parcours : « Cependant, alors que j'ai fui le pays, il est resté et s'est battu pour la survie de sa santé mentale sachant bien qu'il était parmi ceux qu'il n'aimait pas et à qui il ne pouvait pas faire confiance »[21].

L'arrivée du narrateur dans la chambre d'Owen / Nick se rejoue dans les deux textes. Cependant, des modifications apparemment mineures marquent le changement de statut des personnages. Ainsi le segment suivant, « Pendant qu'il buvait, j'enlevais mon sac à dos et sortis ma machine à écrire pour constater les dégâts liés au voyage »[22], est repris presque à l'identique, seul l'outil de travail varie : « Pendant qu'il buvait, j'enlevais mon sac à dos et sortis *mes appareils photo* et ma machine à écrire pour constater les dégâts. »[23] Le romancier-poète devient journaliste-photographe. Nick, frère de Patricia et amant de Susan, n'est plus seulement le double du narrateur comme l'était Owen. Une répartition des rôles s'opère entre eux : l'un est poète, l'autre photographe. Les deux demeurent artistes mais les moyens d'expression diffèrent et la confusion n'est plus possible. Leurs compétences et leurs sensibilités se complètent. Pour reprendre l'expression d'un autre personnage du roman, Chris, ce sont les deux faces d'une même pièce de monnaie[24].

Avec la séparation du narrateur et de son alter ego, un nouveau rapport peut se mettre en place et l'expression de sentiments remplace le désir de fusion. C'est cette différence nouvellement instaurée qui rend Nick fascinant pour le narrateur : « Il avait été un jeune homme fougueux et sincère qui prenait tout au sérieux, c'était son défaut, mais je l'aimais bien. »[25] Contrairement à ce qui se passe dans *The Black Insider*, une distinction entre le narrateur et les autres s'opère et un plus grand soin est apporté à la caractérisation des personnages. À Barbara, la maîtresse sans nom de famille et sans activité professionnelle connue, succède Blanche Goodfather, anthropologue dont le prénom et le patronyme sont doublement signifiants[26]. Alors que la première est évoquée rapidement à l'occasion d'un

21 *Ibidem*, p. 83. (« But whereas I fled the country, he remained and fought for the survival of his sanity among those he knew he could neither love nor trust. »)

22 *Ibidem*, p. 80. (« while he drank I unstrapped the rucksack from my back and took the typewriter to check for any transit damage. »)

23 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 161. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 125. (« while he drank I unstrapped the rucksack from my back and took *my cameras* and typewriter to check for damage. » Nous soulignons)

24 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 85. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 65.

25 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 45. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 31. (« He had been an intense and earnest young man who took everything seriously. That was a mistake. But I liked him. »)

26 Dans son article « Unstable Identities, Unstable Narratives in Black Sunlight », Anthony Chennells dit d'ailleurs à propos de Blanche Goodfather que son nom – Blanche d'un côté et littéralement « bon père » de l'autre – « la fait apparaître comme androgyne. En tant qu'universitaire, elle est le bon père blanc, le paternaliste bienveillant qui enferme l'objet de sa recherche dans une enfance perpétuelle » (« writes her as androgynous. As an academic, she is the good white father, the benevolent paternalist whose academic

épisode singulier, la seconde intervient de manière récurrente du début à la fin du roman. Elle fait l'objet d'un portrait plus fouillé tout en conservant sa charge allégorique :

> Sa peau tannée, sac de bronze amphibie, enfermait une chair ferme, une ossature solide, un esprit lumineux. Et sous la masse des boucles couleur sable pointait son visage comme une souris placide sous une meule de foin.[27]

Celle qui réduit les peuples à « de méticuleuses combinaisons de l'alphabet anglais »[28] est décrite de l'intérieur, comme pour jouer avec le fantasme d'omniscience du narrateur romanesque.

Owen est le frère de Tsitsi et l'ami du narrateur. Nick est le frère de Patricia, l'amant de Susan et l'ami du narrateur. Si on ajoute à cela que Patricia est la maîtresse de Stephen, le frère de Christian, et que ce dernier est lui-aussi l'amant de Susan, on se rend compte que le réseau de personnages tissé dans *Soleil noir* est plus complexe et permet une plus grande quantité de combinaisons. La position de Nick s'en trouve renforcée même s'il n'apparaît que peu dans le récit car, contrairement à Owen, il est connu de la plupart des personnages du roman et, comme le Christ des Évangiles, il existe en creux dans les discours des uns et des autres.

1.2.1.3.Représentation et puissance : l'évanouissement du chronotope

Objet de discours, le Christ est également un personnage que chacun peut se représenter à sa guise car ses descriptions physiques sont rares. Tout en étant désigné selon son lieu d'origine – le Nazaréen – il n'est l'homme ni d'une patrie ni d'un parti mais il est du côté de tous ceux qui veulent le suivre. L'effacement des repères géographiques d'un texte à l'autre va dans ce sens tout comme l'accent mis sur le corps du personnage, support de blessure et synonyme de sacrifice. Dans cette perspective, l'effacement de l'adjectif « noir » que nous avons déjà relevé dans la description de la fresque constitue, quoi qu'en dise l'auteur[29], une atténuation de l'ancrage référentiel autant qu'un refus de l'exotisme. Pour ce

---

works locks the subject of research in perpetual childhood. », Anthony Chennels et Flora Veit-Wild (éds.), *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, Trenton, Africa World Press, 1999, p. 49).

27 D. Marechera, *Soleil noir, op. cit.*, p. 11 ; D. Marechera, *Black Sunlight, op. cit.*, p. 5 (« Her tanned skin, that waterproof bronze sack, enclosed firm flesh, a strong skeleton, a luminous brain. And underneath the mass of sandy curls, her face peered out like a placid mouse underneath a haystack. »)

28 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 11. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 5. (« to meticulous combinations of the English alphabet »)

29 Dans un entretien reproduit dans *Source Book* (*op. cit.*, p. 220), Flora Veit-Wild explique à l'auteur qu'elle s'est toujours représenté une intrigue qui aurait lieu en Europe ou en Amérique, plutôt qu'en Afrique. Marechera répond que, même s'il s'est inspiré de mouvements européens comme l'IRA et la bande à Baader, il pensait bien au Zimbabwe en écrivant son livre.

qui est de Nick et de Christian, le narrateur de *Soleil noir*, ils sont bien noirs[30], cependant leur rapport à l'espace contraste avec ce qui est présenté dans *The Black Insider*. L'insistance sur la disparition du poète fait de lui un spectre dans la narration, une puissance, contrairement à Owen qui est représenté tant bien que mal par le narrateur comme une victime du tragique postcolonial.

Les deux romans, quoiqu'ils finissent par converger, développent des trames narratives très différentes et des topographies opposées. Le narrateur du *Black Insider*, s'est enfermé dans la faculté des Arts pour échapper à la guerre qui ravage un pays non déterminé. Ce haut lieu de la culture est devenu un sanctuaire paradoxal, car il n'est épargné que parce qu'il est infesté par la peste. La symbolique de l'enfermement et du lieu mortifère s'affirme dans la continuité directe de *La Maison de la faim*. Une série de ratures vient d'ailleurs confirmer cette parenté que l'auteur a ensuite cherché à gommer. Le mot « house » a été systématiquement raturé dans le tapuscrit de *Black Insider* et remplacé à la main par le terme « faculty ». Cette campagne de correction effectuée après coup indique selon nous une conscience de ces similarités et de la nécessité de créer un second ouvrage différent du premier. À partir de ce lieu fondamental qu'est la chambre d'Owen, plusieurs analepses nous permettent d'en apprendre plus sur la jeunesse du narrateur en Afrique et sur son séjour à Londres. Sans aller jusqu'à dire, à la suite de David Pattison que « La Faculté des Arts est le motif architectural central de *The Black Insider* et [...] représente Dambudzo Marechera lui-même »[31], il est clair que ce motif dévorant structure le texte en profondeur.

Dans *Soleil noir*, les tribulations du narrateur, Christian, ne gravitent plus autour d'un centre unique, maison ou université, mais se déroulent dans différents décors. La chambre de Nick n'est évoquée qu'à la fin, elle est un lieu que le narrateur visite mais où il ne s'installe pas. Même le repère de terroristes aux galeries entremêlées, le « Pic du Diable », dans lequel Christian subit une initiation sous psychotropes, n'est qu'un espace parmi d'autres. L'errance du photographe entre reportages dans le cœur ténébreux de l'Afrique et engagement auprès du groupe terroriste « Soleil Noir » a perdu le point focal topographique qui conservait un équilibre tout relatif au *Black Insider*.

30 Au début du roman, Christian se retrouve au cœur d'une forêt d'Afrique « à la recherche de son véritable peuple » (*Soleil noir, op. cit.*, p. 7; *Black Sunlight*, op. cit., p. 4).

31 David Pattison, « Call No Man Happy: Inside the Black Insider, Marechera's Journey to Become a Writer? », *Journal of Southern African Studies*, vol. 20 / 2, juin 1994, p. 221-240, p. 233. (« The Arts Faculty is the central architectural feature of The Black Insider and […] represents Dambudzo Marechera himself. »)

D'une certaine manière, la disparition de Nick, bien plus significative que celle de son prédécesseur, fournit au narrateur un nouvel horizon. Par cette absence, la distance déjà évoquée entre les deux personnages s'accroît et Nick se déconstruit pour devenir une silhouette, une figure. En effet, bien que la chronologie des deux récits soit pour le moins complexe, il est possible d'affirmer que Nick, tout comme Owen, est mort avant le début du récit. Dans le premier texte, la disparition du personnage est réglée en une phrase : « En entrant dans la chambre, je lui serrai chaleureusement la main. Je ne me doutais pas à ce moment qu'il allait bientôt sortir d'ici pris d'une rage hystérique contre "tout" et être abattu par un soldat inconnu. »[32]. On retrouve la même phrase dans *Black Sunlight* et seul l'agent de ce meurtre disparaît de la seconde version. Cependant, en amont, dans le chapitre quatre, le narrateur aperçoit le cadavre de Nick lors d'une émeute : « Il y avait des corps sur le trottoir et sur la chaussée. Je devais parfois descendre pour les traîner hors de la chaussée. L'un d'entre eux était Nick, le frère de Patricia. »[33] Suit une description de l'amitié qu'éprouvait le narrateur pour le jeune homme. Le « cadavre subversif »[34] est finalement abandonné au bord de la route sur les conseils de Patricia et de Stephen, le beau-frère du narrateur. Alors qu'Owen disparaît purement et simplement, Nick, le corps abandonné, demeure présent à l'esprit de Christian en tant que signe et chair éternellement pourrissante : « Je me plais à penser qu'il est toujours là, comme un vers d'un de ses poèmes, un paragraphe de ses propres pamphlets incendiaires »[35]. On sait la place qu'occupe le corps souffrant dans les représentations du Christ. C'est très certainement cette mise en scène qui justifie le mieux l'assimilation de Chris à une figure christique. Notons également que ce corps exhibé est aussi un corps imaginé qui, tout comme le tombeau vide au matin du troisième jour, peut plus facilement devenir support de fantasmes.

Cette convergence du corps et du mot rappelle une autre image pour le moins frappante issue de *La Maison de la faim*. Après avoir été battu par des militants racistes, le narrateur de la novella explique qu'il a « publié ses points de suture »[36]. La mise à distance du corps-poème que permet Nick naît de la disjonction entre narrateur et poète. Sous l'œil de

32 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 104. (« As I stepped into the light to shake Owen's hand warmly, I did not know that soon he would go out there in a hysterical rage against 'everything' and be shot down by some unknown soldier. »)

33 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 44. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 31. (« There were bodies on the pavement and on the roads. Sometimes I had to get out and drag them off the road. One of them was Nick, Patricia's brother. »)

34 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 44. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 31. (« subversive corpse »)

35 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 44. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 31. (« I like to think that he is still there, dead but there, as if he was a line from his poetry. A paragraph from his own shrieking pamphlet. »)

36 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 68. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 53. (« The stiches were published. »)

la caméra de Christian, cette figure peut prendre tout son sens justement parce qu'elle est objectivée et placée à distance. Le filtre de la mémoire conserve l'image photographique du corps étendu au bord de la route et cette représentation figée devient le support de tous les désirs. Il y a probablement moins de pages consacrées à Nick qu'à Owen mais ce dernier ne joue qu'un rôle secondaire en tant qu'alter-ego du narrateur et frère de Tsitsi. La présence de Nick est plus diffuse, elle se construit par touches successives tout au long du roman. Il s'agit à chaque fois d'un rappel ou d'un ajout ponctuel apporté au portrait plutôt que d'un dessin au trait ferme et assuré. Susan qui a été sa maîtresse avant de devenir celle du narrateur évoque ainsi la puissance créatrice du poète et ses faiblesses lors d'une virée en voiture : « Nick avait des bouffées d'être quand il était réellement vivant. Il devenait alors fuyant, il se renfermait et les notait. »[37]

Si l'on remonte aux épisodes antérieurs à la mort des deux personnages, on constate également que leur ancrage dans un contexte politique et social s'opère différemment. La douleur qu'ils éprouvent tous les deux n'est pas de même nature. Owen, l'étudiant acculturé est un pur produit du tragique postcolonial : « Owen avait été l'un de ces brillants étudiants que notre pays cultive uniquement pour pouvoir briser leur esprit sur l'enclume d'un antagonisme racial brut »[38]. La référence à *La Tempête* de Shakespeare par le biais du « tourment ordinaire de Caliban »[39] fait de ce personnage une victime de son éducation obligée de vivre grâce aux bourses d'études qui lui sont octroyées. Nick est également un personnage africain qui refuse de façonner ses poèmes pour « les touristes et les anthropologues »[40]. Il n'apparaît cependant pas en tant qu'étudiant perpétuel, chacune des références le concernant renvoie à son statut de poète. La souffrance de ce jeune homme « trop sérieux » n'est pas une conséquence historique de la colonisation, c'est une prise en charge plus large de la douleur du monde. Sa conscience tragique va au-delà d'une opposition Afrique-Occident. Sa poétique, inspirée des avant-gardes européennes, rejoue la violence du monde au sein de la phrase. Un même passage consacré à la violence des mots et de la syntaxe prend une dimension nouvelle quand il est attibué à Nick, le corps-poème : « Il n'était pas de beauté en dehors du conflit. Il n'était pas de chef-d'oeuvre sans agression. La syntaxe, l'adverbe, la ponctuation devaient être abolis. La poésie devait être une succession

37 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 76. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 58. (« Nick had spasms of being when he would be really alive, you know. But then he would become shifty and slink off into his privacy to jot them down. »)

38 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 104. (« Owen had been one of those brilliant students whom our country nourishes solely in order to break their spirit on the anvil of crude racial antagonism. »)

39 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 105. (« casual tormenting of Caliban »)

40 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 163. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 127. (« the tourist anthropology market »)

ininterrompue d'images. D'images nouvelles. »[41] À la fois corps souffrant et voix désincarnée, figure sacrificielle et prophète, Nick devient, contrairement à Owen, une véritable figure christique.

1.2.1.4. La voix du poète, l'écho du prophète

Bien que le propos de Xavier Garnier sur la figure s'appuie presque exclusivement sur le genre romanesque, il suggère en conclusion que ce travail peut s'appliquer au théâtre et qu'il rejoint, quoique d'une façon moins directe, « les travaux actuels sur l'oracle en poésie »[42]. L'élément du dossier génétique auquel nous allons nous intéresser à présent a un statut particulier car il s'agit d'une séquence poétique que l'auteur voulait placer à la fin de *Black Sunlight* mais qui fut coupé par l'éditeur. Décrit par Flora Veit-Wild comme « logorrhée poétique relativement déstructurée »[43] et coupé par Wyllie et Currey pour les mêmes raisons, ce passage nous fournit à la fois une manifestation de la figure en poésie et une continuation de la réflexion sur le statut de Nick.

Les pages du tapuscrit retrouvé dans les archives d'Heinemann sont numérotées de 89 à 106, ce qui suggère bien un ensemble placé après la fin du récit, comme un prolongement ou un épilogue. Se pose alors pour cette séquence qui n'est introduite par aucun commentaire la question du narrateur, ou plutôt du « je » lyrique. Ce n'est qu'après quelques pages que le lecteur perspicace, reconnaissant quelques vers déjà employés dans le corps du roman, pourra faire de Nick l'énonciateur du poème. Dans le passage suivant, nous soulignons les vers qui sont repris :

> Non, docteur, quelles lamentations rituelles
> (Qu'il est vide, cet univers surpeuplé)
> *Quelles lamentations rituelles ont effacé de l'air les baies lumineuses*
>
> (Attends de voir la facture mon ange)
> *La rivière aux paroles d'or submerge le siècle*
> *Noyé de ténèbres humides*
> *Et mon cœur verse dans le vide l'optimisme qui subsiste*
> (Je pense à Yeats pensant à James Joyce
> Et la manière dont elle dit « Je vais aller chier un bon coup »)[44]

41 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 163-134. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 127. (« There were no masterpieces without agression. Syntax, the adverb, and punctuation marks were to be abolished. Poetry had to be a continuous succession of images. New images. ») Le passage, à quelques détails près, se retrouve dans le tapuscrit du *Black Insider* (*op. cit.*, p. 82). Ce manifeste se veut une reprise des théories de l'italien Marinetti.

42 *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 178.

43 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 219. (« rather amorphous poetic outpouring »)

44 Dambudzo Marechera, *Séquence poétique de Soleil noir*, tapuscrit inédit, p. 102. (« No, doctor, what coronach / (How empty this too-crowded universe is) / *What coronach erased from the Air bright bays /*

À partir du syntagme introductif « Nick avait une fois écrit »[45], les deux passages contenus dans la citation ci-dessus, ainsi que d'autres fragments qui, eux, ne se trouvent nulle part ailleurs, sont enchâssés dans le récit par le narrateur et abondamment commentés. La parole poétique de Nick est mise en contexte dans ces trois pages avant d'être livrée, une fois le récit achevé, dans toute leur nudité :

> Mais même lorsqu'il écoutait ce « Son un jour tombé / Dans des pensées abruptes comme du plomb » – dont les lèvres imprimaient un baiser rouge sanglant – il sentit en lui-même que « Ne rien croire / est ce que ride l'eau ». Et je remplissais nos verres et je lui lisais mes propres textes. Les discussions s'enflammaient avec toute l'angoisse du sang intellectuel. Jusqu'au petit matin.[46]

Owen est un poète célébré par le narrateur du *Black Insider* qui pourtant ne cite jamais ses poèmes. Il nous semble que l'exposition des vers, tout comme l'exhibition du corps, marque la différence entre les deux personnages et le passage du personnage à la figure. Tout comme Birago Diop qui fait correspondre la voix du fou et celle du poète en reprenant dans le recueil *Leurres et Lueurs*[47] deux poèmes tirés de la nouvelle « Sarzan »[48], Dambudzo Marechera prétend donner la parole à un personnage, le poète Nick, dans cette excroissance du texte. Le contexte d'une conversation entre amis ou d'une conférence n'a plus besoin d'être convoqué, la figure n'est plus qu'une voix qui fait écho au récit et prophétise son propre sacrifice.

En poussant un peu plus loin le parallèle entre récit romanesque et séquence poétique, on se rend compte cependant que la métalepse revient dans les deux cas et génère un brouillage des voix. Nick n'est jamais seul à parler et les vers entre parenthèses dans le passage cité plus haut entrent en collision avec l'élévation métaphorique du propos. Une autre voix prend en charge les commentaires ironiques (« Attends de voir la facture mon ange ») voire scatologiques (« Je vais chier un bon coup »). Par ce genre de procédé, le dialogisme du roman pénètre la poésie qui, selon Bakhtine, est le genre monologique par

---

(Wait till you see the fee, sunshine) / *The goldspeaking river toward the wet dark / Floods the century / And my heart into the void a lingering optimism pours /* (I think of Yeats thinking of James Joyce : And how she said "I'm gonna have a good crap") » ; les vers soulignés ici se retrouvent dans *Black Sunlight, op. cit.*, p. 120-121. *Soleil Noir, op. cit.*, p. 154-155)

45 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 154. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 120. (« Nick had once written »)

46 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 156. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 121. (« But even as he listened to that "Sound once dropt / In thoughts abrupt as lead" - whose lips brand a bloodred kiss – he felt in himself that "To believe nothing / Is what the water ripples". And I would refill our glasses and read my own things to him. The discussions would blaze with all the agony of brainblood. All night through. »)

47 Birago Diop, *Leurres et lueurs: poèmes*, Paris, France, Sénégal, 1996.

48 Birago Diop, *Les contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence africaine, 1961. Il s'agit des poèmes « Souffles » (p. 173-175) et « Nuit noire » (p. 179-180).

excellence[49]. Il est impossible de déterminer avec certitude qui commente. Est-ce Christian, le narrateur du roman ? Est-ce Nick, le poète, qui se dédouble ? S'agit-il de Dambudzo Marechera ? Quelle que soit la réponse, l'essentiel est dans ce regard porté sur le poème qui, comme le narrateur évoquant Nick, fait exister la figure.

La reprise du titre de l'œuvre dans le vers « My eyes black sunlight »[50] joue comme un rappel du lien entre le récit et la séquence poétique. L'oxymore qui intériorise l'astre solaire en l'assimilant au regard résume bien la force du discours poétique qui exhibe ses images quand le récit les introduit de manière plus discrète[51]. Ainsi, alors que Christian, au début de *Black Sunlight*, se retrouve pendu par les talons dans un poulailler, le poète se retrouve dans la même position mais « Dans l'abattoir sanglant / Les émotions éviscérées et fumantes / Indifférent au frisson des reins bondissants »[52]. N'y a-t-il pas là une manière de retrouver la figure christique très présente dans le roman pour l'associer à la voix du poète, à Nick ? La position dans le récit est clairement assimilée à une crucifixion à l'envers. Qu'en est-il dans le poème ? L'illusion référentielle laisse la place au règne de l'image qui assimile les émotions à des boyaux tout juste sortis du ventre de l'animal. Si on prend au pied de la lettre les vers cités plus haut, c'est un cadavre qui s'exprime, une bête déjà livrée au couteau du boucher. La torture dégradante imposée au narrateur dans le récit est remplacée par la modernité de l'abattoir, lieu où se rencontrent le meurtre et l'industrie.

La vision du cadavre-strophe au chapitre 4 s'actualise également dans cette représentation de la carcasse décrivant son propre dépeçage. Cette fois, la figure est rhétorique et construit une configuration impossible dans la réalité. Le flux poétique confirme et accentue le non-lieu de la fiction dans *Soleil noir*. La voix suspendue du poète s'installe dans une distance comme en témoigne la répétition du terme « home » que l'on peut traduire par « chez moi », « foyer » ou « maison » dans le dernier vers de la séquence : « Loin de chez moi je fais face aux pensées traquées qui commencent chez soi »[53].

La poésie de *Soleil noir* a de quoi déstabiliser le lecteur, elle n'en demeure pas moins essentielle pour redonner à Nick la place qui est la sienne dans l'architecture originelle de

49 *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 108. (« L'unité et l'unicité du langage sont les conditions obligatoires de l'individualité directe et intentionnelle du style poétique, de son maintien dans le monologue. »)

50 *Séquence poétique de Soleil noir*, *op. cit.*, p. 92.

51 La distinction n'est pas toujours aussi nette dans la prose de Marechera, notamment lorsqu'il décrit les hallucinations de son narrateur au chapitre 7.

52 *Séquence poétique de Soleil noir*, *op. cit.*, p. 93. (« In the bloody abattoir / Emotions ripped out dangling hot / Cold to the shudder of leaping loins »)

53 *Ibidem*, p. 106. (« Far from home I confront the hounded thoughts that begin at home. »)

l'œuvre. La figure, silhouette ou corps monstrueux, entre en tension avec les autres voix qui parcourent le texte pour mieux s'affirmer comme nouveau point focal et centre d'attention du lecteur.

Entre identification et fascination, représentation et puissance, l'analyse du dossier génétique de *The Black Insider* et de *Soleil noir* met en lumière quelques uns des traits définitoires du personnage-figure. Owen, le double presque parfait, laisse sa place à Nick, qui peut devenir le poète par excellence sous l'œil d'un narrateur photographe. L'insistance sur la disparition du personnage et sur la matérialité de ses blessures, nous semble également cruciale pour comprendre l'importance de la figure qui devient une figure christique et le centre de gravité du récit. Owen est un étudiant boursier frappé de folie, Nick est un corps-poème, un support d'écriture et de fascination présent dans les paroles rapportées des autres personnages qui l'aiment ou le méprisent.

L'image de Nick, telle qu'elle se profile dans la poésie de *Soleil noir*, renforce cette tension entre exhibition et dissolution. L'importance accordée à la blessure telle qu'on la retrouve dans *La Maison de la faim* et des poèmes tels que « My Skin is the Map »[54] nous amène à insister – du moins dans un contexte baigné de christianisme – sur les affinités qui existent entre la notion de figure et la représentation du Christ telle qu'elle est véhiculée depuis les Évangiles. Le corps souffrant du Messie nous semble être, *mutatis mutandis*, le modèle et l'archétype de la figure dans l'œuvre de Marechera.

1.2.2. La figure sur les ondes

Le détour par le dossier génétique de *Soleil noir* et du *Black Insider* nous a permis de considérer comment un personnage pouvait devenir figure au fil des réécritures. Dans une perspective un peu différente, *Le Zulu* de Tchicaya U Tam'si nous fournit un objet d'étude également intéressant pour déterminer les conditions d'apparition de la figure christique. Cette pièce représentée pour la première fois à Avignon en 1976 marque en effet l'entrée de son auteur dans le monde du théâtre. En adaptant le roman *Chaka* de Thomas Mofolo[55], Tchicaya s'inscrit dans la lignée d'illustres prédécesseurs comme Senghor, Seydou Badian et bien d'autres, mais il effectue lui-même une réécriture à partir de son propre feuilleton radiophonique diffusé en 1957. Ce travail avant tout alimentaire a suscité peu d'analyses, tant du côté de la critique que de l'auteur lui-même. Nous retrouvons cependant dans l'ouvrage de

54 *Cemetery of Mind*, *op. cit*., p. 161.

55 Thomas Mofolo, *Chaka: une épopée bantoue*, trad. Victor Ellenberger, Paris, Gallimard, 2010.

Michel Vincent un commentaire de Tchicaya qui porte sur le travail de journaliste radio en général et son influence sur la production ultérieure :

> Si le travail radiophonique a influencé ma production écrite ? cela est certain. Pas d'une manière que je jugerais positive. La différence se lit entre la manière des *Cancrelats* et celle des *Méduses*. Ici de longues séquences – là des plans courts. Ici encore le foisonnement, l'éparpillement. Là encore une certaine rapidité du trait. [56]

L'intérêt de Michel Vincent va vers les romans et il est d'ailleurs important ici de préciser que *Les Cancrelats*, publié en 1980, a été rédigé dès les années 1950 selon des sources concordantes[57]. Il y aurait donc une manière d'écrire le roman avant la radio et une autre après. Dans le cas de *Chaka*, le phénomène est plus saillant car c'est la même histoire qui est traitée, avec des changements significatifs, à vingt ans d'écart.

Voyons à présent quel est ce matériau et quelles sont les données disponibles pour l'analyse. La fiche présentant le fichier numérisé aux archives INA annonce un feuilleton en vingt-quatre épisodes. Cette information est confirmée à l'écoute de l'ultime segment de l'enregistrement dans lequel le présentateur précise qu'il s'agit du « vingt-quatrième et dernier épisode ». Sur cet ensemble, seulement dix-huit épisodes ont été conservés. Les deux premiers et quatre autres qu'il est difficile de situer[58] sont manquants, ce qui ne nuit pas outre mesure à la compréhension de la diégèse. Le « résumé des épisodes précédents » sert en quelque sorte à combler les vides pour l'auditeur quel qu'il soit.

Contrairement à ce que nous venons de voir à propos d'Owen et Nick, le nom du personnage ne change pas d'une version à l'autre mais il s'inscrit dans un contexte différent marqué par des contraintes propres au micro et à la scène. L'analyse que nous allons effectuer relève à la fois des relations intertextuelles – dans la continuité des méthodes déjà employées – et de la génétique éditoriale[59]. Nous n'allons pas comparer des brouillons ou examiner des ratures. Nous confronterons des textes qui, à un moment donné, ont subi une fixation par le biais d'une diffusion (feuilleton radiophonique), d'une représentation (spectacle) ou d'une publication (pièce de théâtre).

---

56 *Le monde romanesque de Tchicaya U Tam'si*, *op. cit.*, p. 13. Lettre à l'auteur du 18/7/1985.

57 *Ibidem*, p. 9. (« Je rêve d'écrire un romancero congolais. En préparation à cela, je me donne pour but d'écrire une trilogie – qui aurait dû se terminer sur une utopie, celle de l'indépendance, peut-être -. Le premier volet est connu dès 1954. Je l'écris pendant deux ans et l'annonce dans la première édition du *Mauvais sang*. »)

58 À partir du quatrième épisode, le présentateur ne précise plus la numérotation.

59 Il est difficile de reprendre l'expression « génétique de l'imprimé » que l'on doit à P.M. De Biasi car la fixation de l'œuvre n'équivaut pas forcément à une publication.

Comment les Chaka de Tchicaya s'inscrivent-ils dans un paysage littéraire extrêmement riche et varié ? Les traitements littéraires de l'Histoire zouloue sont très nombreux tant dans le monde anglophone que dans l'espace francophone et une analyse qui ferait abstraction de ce phénomène serait pour le moins lacunaire. Ajouts et suppressions permettent-ils, comme pour Marechera, de constituer de véritables figures christiques ?

1.2.2.1. La postérité du roi zoulou

Avant de développer le traitement de Chaka dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si , il est nécessaire de faire le point sur la postérité littéraire du roi zoulou qui a, notamment dans l'œuvre de Senghor, été comparé au Christ[60]. Le double article de Mongo Beti sur Chaka en littérature et dans l'histoire témoigne de l'importance de ce personnage pour les écrivains africains de langue française. Sa conclusion résume toute l'ambiguïté de ce fondateur d'empire (1788-1828) qui régna sans partage pendant douze ans :

> Qui fut au juste Chaka ? Un Alexandre assoiffé de prouesses et de conquêtes ? Un dictateur sanguinaire, sorte d'archétype du tyran noir, qu'allaient illustrer cent cinquante ans plus tard les Duvalier, Idi Amin Dada, Sékou Touré, Ahmadou Ahidjo, Bokassa, Mobutu ? L'historiographie noire le démêlera peut-être avec le temps.[61]

S'il faut chercher un point d'origine à la postérité littéraire de Chaka, celui-ci se trouve certainement dans les *Izibongo*, ces chants de louange composés de son vivant et compilés au vingtième siècle par Thomas Cope. À partir de là, ce qui frappe dans la constitution de cette figure littéraire, c'est la variété des sources et la multiplication des interprétations proposées. La répartition entre une légende noire et une légende dorée proposée par Huenumadji Afan[62] est intéressante mais elle est loin de résumer toutes les contradictions de ces Chaka. Le critique anglophone Donald Burness, pour sa part, nous offre une cartographie des représentations qui situe les différents visages du roi sur le continent africain :

> Le mythe de Chaka dans la littérature africaine n'est pas homogène. Ce constat va de soi si l'on considère que le roi Zoulou est représenté avant tout comme une figure romantique en Afrique francophone, comme une figure militaire en Afrique du Sud, et est totalement inconnu en Afrique de l'Est et parmi les pamphlétaires du Onitsha Market au Nigéria.[63]

60 En effet, les « trois sagaies » qui, au début du poème clouent au sol Chaka ne sont pas sans rappeler les trois clous de la croix du Christ (Léopold Sédar Senghor, *Poésie complète*, éd. Pierre Brunel, Paris, CNRS éditions, 2007.).

61 Mongo Beti et Odile Tobner, *Dictionnaire de la négritude*, Paris, l'Harmattan, 1989, p. 64.

62 Huenumadji Afan, *L'Évangile Chaka*, Paris, l'Harmattan, 2006.

63 Donald Burness, *Shaka, King of the Zulus, in African literature*, Washington, Three Continents Press, 1976, p. 13. « But the Shaka myth in African literature is not homogenous. This is evident from the fact that the Zulu King is seen primariliy as a romantic figure in Francophone Africa, as a military figure in

Cette répartition s'explique sans doute en partie par l'éloignement progressif des lieux du drame. Le Lifaqané, période de trouble résultant des conquêtes de Chaka, a entraîné d'importants déplacements de population au début du XIX[e] siècle. L'implantation Ndebele dans l'actuel Zimbabwe résulte ainsi de la défection d'un général Zoulou, Oumsélé Katsi[64]. Bien souvent, dans la littérature de la région, Chaka n'est plus un héros mais un monstre assoiffé de sang comme dans *A Dance of the Forest*[65], pièce présentée par Wole Soyinka pour l'indépendance du Nigeria. À l'inverse, pour le malien Djibril Tamsir Niane[66] ou le sénégalais Abdou Anta Kâ[67], Chaka, héros distant mais africain, est beaucoup moins sujet à caution que Soundjata le mandingue ou El Hadj Omar, le conquérant Toucouleur.

L'autre différence entre francophones et anglophones est à chercher du côté de la documentation utilisée. Si les sources revendiquées par les auteurs anglophones sont variées, les dramaturges francophones – il s'agit essentiellement de pièces de théâtre – font preuve d'une remarquable cohérence. En effet, c'est le roman *Chaka* du Southo Thomas Mofolo qui sert d'inspiration directe ou indirecte dans la plupart des cas. Ce texte publié en 1925 est d'abord traduit en anglais en 1930 avant de connaître une version française dès 1940. Cette traduction, et plus tard le poème dramatique de Senghor, contribueront à forger de nouvelles images de Chaka dès les années 1950.

Dans l'épopée bantoue de Mofolo, le souverain est un être ambigu, brimé dans sa jeunesse et marqué par le sceau d'un péché originel : la relation hors mariage de son père Senza Ngakonna et de sa mère Nandi. Cette culpabilité dont hérite le jeune homme est présentée dans le roman à plusieurs reprises :

> Combien amer est le fruit du péché! Voilà, à cause de son péché, Senza'ngakona obligé de se séparer de la femme qu'il aime, celle qu'il a épousée en donnant pour elle cinquante-cinq têtes de bétail, obligé aussi d'être séparé de Chaka, le premier de ses fils, et pour comble forcé de leur rendre la vie difficile.[68]

Pour Thomas Mofolo, le catéchiste southo, l'histoire de ses voisins Zoulous se lit au travers d'un prisme chrétien. Il est question d'une époque lointaine, d'un temps d'avant les missions

South Africa, and is all but unknown in East Africa and in among the Onitsha Market pamphleteers of Nigeria. »

64 Dans les livres d'histoire, le personnage devient Mzilikazi, premier roi des Ndebele (*Becoming Zimbabwe: a history from the pre-colonial period to 2008*, *op. cit.*, p. 33.)

65 Wole Soyinka, *A Dance of the Forest*, London, Oxford Universityt Press, 1963.

66 Djibril Tamsir Niane, *Sikasso ou La Dernière citadelle: suivi de Chaka*, Honfleur, P. J. Oswald, 1971.

67 Abdou Anta Kâ, *Les Amazoulous*, Office de radiodiffusion-télévision française et Direction des Affaires Extérieures et de la Coopération, Paris, 1972.

68 *Chaka, une épopée bantoue*, *op. cit.*, p. 37.

« où les hommes vivaient des les ténèbres. »[69] Dans ce roman, le destin du héros est guidé par le devin Issanoussi et ses sbires Ndlèbè et Malounga.

Senghor, quant à lui, justifie les horreurs commises par Chaka comme un mal nécessaire et transforme le tyran en héros incompris et en Christ « cloué au sol par trois sagaies »[70] entre « deux larrons ». La violence pour lui devient un moyen et non une fin en soi. Même le meurtre de sa fiancée, Noliwé, n'est plus un crime mais un renoncement : « Je ne l'aurais pas tuée si moins aimée. »[71] La dédicace à Senghor en tête du *Zulu* suggère que Tchicaya connaît ce texte au moins au moment où il rédige sa pièce de théâtre. Le feuilleton radiophonique, lui, demeure plus proche du modèle sud-africain, au point que les épisodes correspondent presque tous à des chapitres du roman. Cependant, alors que pour un autre travail autour de l'œuvre de Peter Abrahams, *Je ne suis pas un homme libre*[72], Tchicaya s'était contenté de sélectionner des extraits, il prend ici déjà quelques libertés avec le texte qu'il adapte. Ces innovations concentrées sur les derniers épisodes préfigurent le travail plus personnel du *Zulu* tout en prenant acte de la spécificité générique du feuilleton radiophonique. Dès ce premier travail, il se situe par rapport au dirigeant diabolique de Mofolo et à la figure christique de Senghor.

Chaka, héros panafricain ou fou sanguinaire, concentre en lui certaines des ambiguïtés de la figure christique et il est intéressant de constater qu'une des rares évocations du personnage par Dambudzo Marechera abonde très largement dans ce sens :

> Oh toi, initié noir ! Nous aurions dû prendre ce virage indiqué par le crucifié. Ce virage où Chaka s'est lavé les mains dans le sang. Ce virage où la route de Kampala mène à Buchenwald.[73]

Horreur et rédemption se trouvent au bout du même chemin.

Tchicaya s'approprie l'héritage de Mofolo et Senghor pour créer sa propre représentation qui évolue elle-même d'un texte à l'autre.

---

69 *Ibidem*, p. 307.

70 Léopold Sédar Senghor, *Oeuvre poétique: poésie*, Paris, Seuil, 2006, p. 118.

71 *Ibidem*, p. 121.

72 Peter Abrahams, *Je ne suis pas un homme libre*, trad. Denise Shaw-Mantoux et M. Klopper, Tournai, Casterman, 1960.

73 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 74. (« Oh Black insider! We should have turned at that corner where the crucified man pointed the way. At that corner where Chaka washed his hands in blood. At that corner where the road to Kampala leads to Buchenwald. »)

1.2.2.2. Fantômes et figures

Les hallucinations de Chaka, symptômes de sa culpabilité, occupent une place importante dans le roman de Mofolo. Dans le dernier chapitre, « La fin de Chaka », ces visions prennent le pas sur le reste et le héros aperçoit un vallon qui est « rempli des créatures humaines auquelles lui, Chaka, avait fait donner la mort ». Sa mère et sa femme occupent une place de choix dans ce tableau horrifique : « Nandi se tenait à l'une des extrémités du vallon, Noliwè à l'autre. »[74] L'insistance sur le portrait de Chaka en tortionnaire l'éloigne du Christ qui subit seulement la violence des autres, mais elle permet en retour l'apparition de figures christiques au féminin qui prennent en charge la culpabilité et la dimension sacrificielle. Tchicaya reprend des personnages de la fiction de Mofolo et en crée de nouveaux pour mieux opérer ce glissement par rapport, notamment, à Senghor.

La force de ces visions repose sur le retour de personnages dont le meurtre a été particulièrement affreux et sur la démultiplication des spectres. La femme de Chaka, Noliwé, est tuée alors qu'elle est enceinte. La mère du roi, Nandi, périt pour avoir sauvé de la mort un de ses petits-fils. Ces deux femmes que Chaka a aimées avant de les faire disparaître sont ses principales tortionnaires dans les derniers chapitres.

Il est difficile de rendre à la radio l'effet produit par un gouffre immense rempli de cadavres. Tchicaya se sert des hallucinations de son héros pour proposer une variante au texte qu'il adapte. En effet, Longani est une jeune femme, une compagne de Nandi et Noliwé, qui n'existe pas dans le roman mais joue un rôle essentiel dans le feuilleton radiophonique. Par bien des aspects, son fonctionnement est celui de la figure christique plus que du personnage et elle porte sur ses épaules toute la culpabilité de son roi.

Lors de sa première apparition (épisode 15) elle pressent la mort de Noliwé qui « <rêve> d'attendre sans savoir ce <qu'elle> attend ». Devant les autres femmes incrédules elle fait un constat qui recoupe ce que l'auditeur sait déjà : « Chaka a tué son frère pour prendre le pouvoir. Chaka n'a encore tué personne pour prendre le pouvoir de Ding'Iswayo. » Au moment où la jeune fille s'exprime, Chaka a déjà pris la décision de sacrifier l'être qui lui est le plus cher pour atteindre le pouvoir suprême. Personnage sans véritable intériorité et avant tout support de prophétie, Longani reviendra en spectre et en magicienne dans la suite de la diégèse.

Dans le roman, Noliwé ignore jusqu'à l'instant fatal que son mari et amant souhaite sa mort. Dans la pièce de théâtre, la jeune femme pressent que Chaka est responsable de la mort

74 *Chaka: une épopée bantoue*, *op. cit.*, p. 330.

de son frère et elle devient folle avant d'être assassinée. Le rôle de Longani dans le feuilleton radiophonique permet de combiner les deux approches car cette dernière s'adresse à Ndlèbè, l'un des serviteurs qui manipulent Chaka, en se faisant passer pour Noliwé. Elle porte son accusation dans un style imagé qui n'est pas sans rappeler l'œuvre poétique de l'auteur congolais : « Je veux voir mon beau et cruel fiancé. Tu ne l'as pas vu, dis, tu n'as pas vu mon perfide bien-aimé ? Tel est mon bien-aimé, un éclair dans l'orage. Et moi je suis l'oiseau dans l'arbre qu'il foudroie. » Aussitôt démasquée par Ndlèbè, elle continue pourtant son jeu de rôle en désignant le roi comme « celui que Ndlèbè trompe, celui que Malounga trompe, Chaka qu'Issanoussi trompe ! » Longani disparaît après avoir fait comprendre au personnage qu'elle sait tout du plan ourdi par ces proches conseillers de Chaka et elle s'affirme, à partir de ce moment, comme celle qui prend en charge la voix et l'apparence des autres, une figure aussi insaisissable que la Vérité du récit.

À l'épisode dix-huit, le personnage est de retour auprès de Nandi après deux ans d'absence. Elle explique qu'elle a suivi des magiciens et qu'elle a « appris à lire le cœur des gens ». Elle met en garde la mère de Chaka mais contrairement à ce que nous avons vu pour l'extrait précédent, elle semble le faire sans endosser un rôle. Elle devient, par son omniscience, une sorte d'équivalent féminin du sorcier Issanoussi. Le feuilletoniste nous propose alors une variation intéressante sur le thème du sorcier et de la prophétesse. La suite de l'épisode ramène pourtant Longani à son instabilité et à son inconsistance : Nandi se réveille et toute la scène qui annonce sa mort se résume pour elle à une vision ou à un mauvais rêve.

La jeune fille « simple » de l'épisode quinze perd sa réalité physique en même temps qu'elle se rapproche d'une vérité cruelle et douloureuse. Folle jouant le rôle de Noliwé ou prêtresse qui visite Nandi en songe, elle achève sa transformation à l'épisode dix-neuf, en accusant directement Chaka d'avoir commis plus de crimes que quiconque. Ndlébe est présent lors de cette scène, mais le roi est le seul à entendre la jeune femme et il passe pour un fou écrasé par sa culpabilité :

> Qui viendra à ton secours ? Tu as tué ta mère, tu as tué ta femme, tu as tué ton propre sang. Les vivants ne vont pas au secours des morts, il n'y a que cette musique qui puisse te venir en aide, appelle encore, inutile, on t'a entendu. Regarde qui vient. Approche, Noliwé, Chaka est en danger, en danger de mort !

Contrairement à ce qui se passe dans le roman, Longani sert d'intermédiaire entre Chaka et les morts, elle les appelle et décrit leur arrivée. Le jeu sur la présence et l'absence du

personnage fonctionne extrêmement bien lorsque la voix est seule et que l'auditeur reconstitue la scène par l'imagination.

Au théâtre, dans *Le Zulu*, les moyens utilisés ne peuvent être les mêmes. Longani disparaît, tout comme le devin et féticheur Issanoussi. Pour manipuler Chaka et le mener à sa perte, il ne reste plus, en dernière instance que les deux serviteurs – Ndlèbè et Malounga – ainsi qu'une « Voix », personnage désincarné qui constitue peut-être un reliquat radiophonique[75]. Selon Kahiudi Claver Mabana, il s'agit là d'un élément essentiel dans l'œuvre de Tchicaya : « L'absence d'un Issanoussi désoriente complètement l'intrigue, tandis que la Voix suggère une instance de conscience et un artifice d'érudition, de sagesse et un rappel constant du destin et des oracles. »[76]

1.2.2.3. Formules et présages

Le feuilleton radiophonique apparaît après coup comme un laboratoire et un lieu d'apprentissage où s'élabore déjà la construction théâtrale de la figure. Contrairement au héros de Senghor, le Chaka de Tchicaya, lorsqu'il monte sur les planches, échappe en grande partie à la dimension christique. Il est plutôt l'homme du mauvais sang, le barbare rimbaldien et le voleur de feu. Il n'est pas sacrifié, trahi par ses frères comme chez Mofolo. Il se suicide et, jusqu'au bout, prend en main son propre destin sans faire passer les intérêts de son peuple avant les siens[77]. D'autres personnages, comme Noliwé, prennent cependant en charge une dimension sacrificielle et l'utilisation de formules récurrentes ou de prophéties construit un nouveau rapport aux personnages et à leurs parcours.

Pour Kahiudi Claver Mabana, dans son ouvrage sur le mythe de Chaka, l'utilisation de formules récurrentes est l'un des traits caractéristiques de la pièce de Tchicaya. Cet aspect est présent, quoique de manière moins insistante, dans le roman de Mofolo et le feuilleton radiophonique. Le rythme créé par cette récurrence a à voir avec les changements opérés d'un genre à l'autre. Le procédé qui a une fonction essentiellement mémorielle dans les deux premiers cas prend avec la pièce de théâtre une dimension symbolique et poétique. Les personnages sont travaillés, comme nous le verrons, par ces formules qui se figent et les

75 Notons tout de même que le poème de Senghor intègre lui-aussi une « Voix blanche » qui développe un réquisitoire contre Chaka.

76 Kahiudi Claver Mabana, *Des transpositions francophones du mythe de Chaka*, Bern, Peter Lang, 2002, p. 126.

77 *Ibidem*, p. 124. (« L'intrigue est construite de telle sorte que le suicide du héros semble être le sort fatal réservé à celui qui compromet le bonheur de son peuple. »)

poussent à la folie. Construits par ces syntagmes, les personnages deviennent figures, même si la dimension christique varie d'un cas à l'autre.

Pour bien comprendre la spécificité de chacun des trois genres représentés ici, il est utile de s'arrêter sur les moyens mis en œuvre pour l'exposition de la diégèse. Dans le roman de Thomas Mofolo, un narrateur raconte l'histoire et la commente. Dans la pièce de théâtre, tout passe par des dialogues ou des monologues des personnages. Le feuilleton radiophonique – tout comme quelques autres adaptations théâtrales de Chaka[78] – occupe une position médiane en choisissant de s'octroyer les services d'un « conteur ». Contrairement au narrateur de Mofolo, le conteur est homodiégétique, il observe la rencontre de Chaka et d'Issanoussi lors de l'épisode six et discute même avec le jeune homme au moment où il devient chef dans l'armée de Ding'Iswayo. Alors que notre personnage a le statut de « conteur » (c'est ainsi que Chaka l'appelle) et non de devin ou de magicien comme Issanoussi et Longani, le futur roi des Zoulous ne s'étonne absolument pas que des épisodes connus de lui seul – telle la rencontre avec le Seigneur des Eaux Profondes – soient évoqués par son compagnon. Le savoir du conteur n'a aucune incidence sur le déroulement de l'intrigue, et ce quand bien même il s'agit de ce que Genette appelle un récit simultané[79]. Le dispositif radiophonique rejoue sur un mode biaisé la situation d'énonciation de la littérature orale mais l'auditeur est coupé de l'émetteur et le montage en studio remplace la performance[80].

Parmi les points communs entre le récit traditionnel et le feuilleton radiophonique, le rapport à la mémoire apparaît comme une donnée capitale. C'est dans ce cadre que répétitions et résumés prennent tout leur sens. Prenons comme exemple l'ouverture de l'épisode onze :

> Résumé des épisodes précédents. Chaka, le fils de Senza N'gakonna, chef d'une tribu zouloue, a été abandonné dès l'enfance par son père. Après maintes aventures, le voici réfugié chez le grand chef Ding'Iswayo. Il se distingue dans toutes les campagnes guerrières contre Zwidé, l'important voisin de Ding'Iswayo. Le temps a passé, le temps passe et l'on vient annoncer à Ding'Iswayo la mort de Senza N'gakonna, le père de Chaka. Chaka va-t-il succéder à son père ? Non. C'est son frère, M'Fokazana qui a pris la succession. Un moment, Chaka croit son avenir compromis. Avec l'appui de Ding'Iswayo, il entreprend une campagne contre son

78 Marouba Fall, *Chaka ou le Roi visionnaire*, Dakar, Sénégal, Nouvelles Éditions Africaines, 1984.

79 Gérard Genette, *Figures. Essais*, Paris, France, du Seuil, 1972, p. 229.

80 Le feuilleton de Tchicaya a été produit et diffusé par la la Radiodiffusion d'Outre-Mer et on retrouve l'intérêt pour l'orature et les coutumes africaines dans une autre émission co-animée par Tchicaya – *Ici Paris, courrier africain* – dans laquelle les auditeurs pouvaient envoyer des contes qui étaient ensuite diffusés.

> frère et revient victorieux. Sauvagement, il tue M'Fokazana et c'est à la demande de Ndlèbè et Malounga ses compagnons et disciples d'Issanoussi le magicien qu'il épargne ses deux autres frères, Dingana et Malangana.

L'apposition joue bien ici son rôle de prédication seconde en position détachée, fournissant de manière synthétique des informations utiles sur les personnages principaux. Chaka est « le fils de Senza Ngakonna », Zwidé « l'important voisin de Ding'Iswayo » et chacun se réduit à un trait de crayon. Ce passage obligé de chaque épisode, qui situe l'intrigue pour l'auditeur, n'est pas propre à Tchicaya. Il institue dans tout feuilleton radiophonique un va-et-vient entre l'épisode singulier et le tout qu'il faut garder à l'esprit. Le retour de formules frappantes, parfois accompagnées d'un effet sonore, participent de la même fonction mémorielle. À la fin des épisodes trois et quatre, la même phrase, est répétée en guise de conclusion : « Salut, un fils t'est né, un veau destiné aux vautours »[81]. Une note du traducteur, Victor Ellenberger, explique que cette expression imagée fait référence au destin de l'enfant : « un guerrier qui périra dans un combat et deviendra la proie des vautours. »[82]

Les apartés sont rares dans *Le Zulu* et les conditions de représentation n'ont pas grand chose à voir avec celles du feuilleton. Il est inutile de résumer sans arrêt l'intrigue et les formules, qui pourtant sont omniprésentes, n'ont pas le même rôle à jouer. Trois syntagmes en particulier, constats ou prophéties, reviennent de manière obsessionnelle et semblent structurer le texte. À la scène trois, la Voix annonce de manière cryptée l'arrivée des Occidentaux : « Que rien de blanc n'apparaisse au sud... Surveille l'écume de la mer. »[83] À l'acte trois, scène quatre, c'est Zwidé, trahi par Chaka, qui maudit ce dernier : « Tu trahis et tu condamnes. Moi, je te maudis. Ton propre sang t'étouffera. »[84]. Enfin, Noliwé, qui se doute que son mari est responsable de la mort de son frère, répète jusqu'à la folie une phrase de Chaka : « Souvent le destin improvise. Je vais faire comme lui. »[85] Dans les deux premiers cas, les paroles alimentent les obsessions du roi. Dans le dernier, c'est sa femme, variation autour de l'Ophélie de Shakespeare, qui s'enferme dans les mots.

Noliwé souligne la démesure de Chaka qui se prend pour le destin lui-même et donc pour une force aveugle et impitoyable. Ses paroles en forme d'énigme sont exhibées par la

81 La formulation dans le texte de Mofolo est légèrement différente : « Un fils t'est né, un bœuf destiné aux vautours. », (*op. cit.*, p. 23).

82 *Ibidem*.

83 Tchicaya U Tam’si, *Le Zulu, suivi de Vwène le Fondateur*, Paris, Nubia, 1977, p. 28.

84 *Ibidem*, p. 87.

85 *Ibidem*, p. 76.

jeune femme jusqu'à ce qu'elle soit elle-même assassinée : « Chaka m'a dit : “Souvent le destin improvise. Je vais faire comme lui.” Chaka, dis-moi pourquoi ? Chaka ! Chaka -a-a-a ! »[86]. L'expression du deuil, le refus de manger, se résument dans cette interrogation. De personnage, Noliwé se fait écho, figure, elle réverbère le crime de son mari et le révèle de façon cryptée à son entourage. Sa folie la prive de toute intériorité et elle n'est plus, suivant l'expression de Xavier Garnier, qu'une caisse de résonance, un espace « aussi vide que le fût d'un canon »[87]. La question de Chaka et sa répétition la vide de sa substance.

L'action du roi, elle, est de plus en plus guidée par les deux syntagmes cités plus haut. Cette fois, la formule n'est plus seulement répétée par un personnage présent sur scène, elle se détache de tout locuteur identifiable pour se réduire à une voix *off* : « VOIX en choeur : Tue-moi, ton propre sang t'étouffera. »[88] À la page suivante, seule la moitié de cette phrase est répétée selon le même procédé : « VOIX : … Ton propre sang t'étouffera »[89]. Qu'il s'agisse d'une hallucination ou d'une vision surnaturelle, l'effet est le même pour le spectateur. La mise en scène nous montre un personnage manipulé de l'extérieur qui, même s'il se prend pour le destin, est agi par des forces qui le dépassent.

Le rôle structurant des formules oraculaires – Tchicaya parlerait de « verbe » – accentue la dimension poétique de cette pièce qui, par bien des aspects, se rapproche du poème dramatique de Senghor. La circulation de la parole et le travail de citation des personnages les uns par les autres amènent le spectateur-lecteur à se concentrer sur le principal matériau qui lui est fourni, à savoir un langage imagé et souvent trompeur. L'oracle ne se trompe pas, Chaka est bien étouffé par son propre sang, mais c'est de ses demi-frères, non de sa mère ou d'un quelconque fils, qu'il aurait dû se méfier. Les signes sont là, disponibles, mais ils ne sont pas lisibles pour les principaux intéressés.

Le glissement qui s'effectue du roman à la pièce de théâtre, en passant par le feuilleton, nous montre des personnages qui se détachent d'une vision judéo-chrétienne du péché pour s'enferrer dans un réseau de signes et de paroles. Dans ce contexte, le concept de figure – qu'il soit ou non associé au Christ – permet de considérer les acteurs présents sur scène comme des vecteurs, des supports qui donnent à voir les forces à l’œuvre dans le texte. Si le Chaka de Tchicaya ne conserve pas les attributs christiques de son équivalent chez Senghor, c'est sans doute à cause de son rapport au pouvoir. Son suicide dans la dernière scène n'est

86 *Ibidem*, p. 81.
87 *L’Éclat de la figure : étude sur l’antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 14.
88 *Le Zulu, suivi de Vwène le Fondateur*, *op. cit.*, p. 94.
89 *Ibidem*, p. 95.

pas un sacrifice mais un moyen d'échapper à l'humiliation. Le Christ accepte son destin alors que Chaka – comme nous l'avons vu dans son rapport aux formules oraculaires – ne cesse de le combattre. La dimension sacrificielle ne disparaît pas mais elle est distribuée, notamment dans la pièce de théâtre, entre la mère, Nandi, et l'épouse, Noliwé.

1.2.3. Inertie de la figure christique, réception et création

Dans cette dernière partie de notre second chapitre, nous souhaitons inverser la perspective des études textuelles en combinant l'approche génétique et l'esthétique de la réception. En effet, les auteurs de notre corpus deviennent eux-même des figures christiques sous la plume de leurs biographes, qu'ils soient écrivains ou universitaires. À l'examen de ces pratiques, nous ajouterons l'analyse de récits, de spectacles qui reprennent des textes de Marechera et Tchicaya, ou qui jouent sur la frontière qui existe entre fait biographique et fiction. Plutôt que de tomber dans l'écueil d'une critique biographique à la Sainte-Beuve, nous souhaitons voir comment l'œuvre et ses avatars transforment l'image de l'auteur. Au Zimbabwe, on connaît plus la légende de Marchera que ses textes et à Brazzaville, l'inauguration d'un buste à l'effigie de Tchicaya en août 2012 n'empêche pas le poète d'être considéré, encore aujourd'hui, comme hermétique.

De leur vivant ou, le plus souvent, après leur mort, des intermédiaires les ont décrits, mis en scène et réinventés. Ces tentatives multiples et protéiformes témoigneraient d'une fascination exercée par des personnes hors du commun qui ont elles-mêmes contribué à l'édification d'un *ethos* d'écrivain. Le terme de « dambudzoïsme »[90], inventé par Anna-Leena Toivanen, prend ici une valeur toute particulière. Sur le modèle du « marcellisme » inventé par Roland Barthes pour parler de l'intérêt suscité par la biographie (et non seulement l'œuvre) de Marcel Proust[91], il s'agit en effet de s'interroger sur l'importance du culte rendu à l'auteur. Les trois aspects de cette construction retenus par la critique guideront d'ailleurs en partie notre réflexion car ils peuvent s'appliquer également au traitement réservé à Tchicaya U Tam'si : « Il semble qu'il y ait un besoin tout particulier de se souvenir de Marechera – et de s'en souvenir d'une manière bien particulière : il est représenté comme un visionnaire franc et rebelle, un écrivain postcolonial avant la lettre, et un talent gâché de manière

90 « Vindicating Dambudzo Marechera : Features of Cultic Remembering », *op. cit.*, p. 257.

91 Roland Barthes, *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 319.

tragique. »[92] C'est au travers de ces trois aspects – prophète, intellectuel et figure tragique – que nos auteurs deviennent à leur tour des figures christiques.

1.2.3.1. Usages biographiques : l'auteur comme personnage

Outre l'exercice classique de l'entretien avec un journaliste ou un universitaire, nos deux auteurs ont pu à de nombreuses occasions se mettre en scène. Les préfaces de *Légendes Africaines*, de *La Main Sèche* et du recueil inédit *L'Eau à contre jour* témoignent de la constitution d'un ethos d'écrivain. Ainsi, l'introduction de la collection de contes publiée chez Seghers en 1967 commence par une évocation de l'enfance qui replace le compilateur du côté de la tradition qu'il commente : « Il ne m'est pas difficile de me souvenir des veillées d'enfance qui furent en fait la première école que j'aie fréquentée. »[93] Le jeu constant de Marechera sur le rapport entre autobiographie et fiction, quant à lui, va au-delà de la simple affirmation d'une légitimité littéraire et a donné lieu à un certain nombre d'articles cherchant à déterminer la nature de ses œuvres, voire à débrouiller le vrai du faux. En examinant les différentes versions données d'un même événement, Melissa Levin et Laurice Taitz, dans leur article « Fictional Autobiographies / Autobiographical Fictions : (Re)evaluating the Work of Dambudzo Marechera »[94], se posent justement la question des contradictions qui apparaissent si nous prenons, non seulement les textes littéraires, mais aussi les entretiens de Marechera, au pied de la lettre. Elles proposent comme hypothèse une conception assez lâche de l'identité qui ne serait pas soumise aux règles du positivisme scientifique : « Le travail de Marechera implique que l'identité n'est pas une catégorie fixe et stable mais qu'elle est par essence instable, fluide, sans cesse en recomposition et qu'elle nécessite une constante redéfinition. »[95] Le jeu avec le biographique que l'on retrouve aussi, d'une certaine manière, dans les poèmes de Tchicaya qui évoquent son handicap ou rappellent son passage par Léopoldville en 1960, amorce une transformation qui échappe bien vite à son auteur. Afin de développer l'analyse de ce phénomène, nous nous appuierons sur deux travaux biographiques parus après la mort de Tchicaya et de Marechera qui nous semblent représentatifs de deux tendances opposées qui pourtant se retrouvent dans de nombreux ouvrages retraçant le parcours de grandes figures littéraires ou historiques. Joël Planque dans

92 *Ibidem*, p. 257. (« There seems to be a special need to remember Marechera – and to remember him in a particular way : he is represented as an outspoken rebellious visionary, a postcolonial writer *avant la lettre*, and a tragically wasted talent. »)

93 *Légendes africaines*, *op. cit.*, p. 13.

94 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 163.

95 *Ibidem*. (« The implications of Marechera's work are that identity is not a fixed stable category, but is in essence unstable, fluid and ever-changing and necessitates constant redefinition. »)

Le Rimbaud noir[96] développe sur le mode lyrique une figure de Tchicaya en poète écorché vif, tandis que Flora Veit-Wild laisse les documents recueillis au Zimbabwe et en Angleterre prendre le pas sur sa narration et conserve volontairement un certain nombre d'angles morts.

Le *Source Book* de Flora Veit-Wild est avant tout, comme son nom l'indique, un ensemble impressionnant d'inédits, de témoignages et de textes officiels permettant d'examiner pas à pas le « mythe Marechera »[97]. L'imbrication entre fait et fiction dans l'œuvre et les discours de l'auteur tout comme les rumeurs qui courent sur sa vie appellent un important travail de recherche et de recoupements. Il n'est pas question de poser les bases d'une critique biographique[98] mais de dessiner la silhouette d'un auteur parfois plus connu par ses frasques que par ses textes :

> Dans sa fiction, il revivait les traumatismes de sa vie, et sa vie devenait sa fiction. Il réinventait constamment sa propre biographie : révisait, ajoutait, supprimait, embellissait des scènes et des segments en fonction du rôle qu'il projetait. Ainsi, pour beaucoup, sa vie était plus signifiante que ses livres. L'homme est devenu un mythe vivant.[99]

La « projection » de l'auteur, son *ethos*, varie selon les situations et c'est au critique-historien de démêler le vrai du faux. Le témoignage est mis à distance, étiqueté et commenté. Le doute s'inscrit dans la parole de l'auteur interviewé sous la forme d'une note de bas de page, comme dans ce récit de la mort du père :

> Cette version de la mort de son père n'a été confirmée par personne d'autre. Selon la version la plus répandue, il a été renversé par une voiture alors qu'il rentrait chez lui à pied de nuit. Michael Marechera qui lui aussi alla à la morgue, dit qu'il n'y avait aucune trace de balle et qu'il n'avait pas du tout été tué par un officier de l'armée (Michael Marechera, lettre à Veit-Wild, Septembre 1991).[100]

Joël Planque, à l'inverse, se fait volontiers lyrique et la figure de poète qu'il propose s'inscrit dès les premiers chapitres dans cette dimension mythique dont se méfiait Flora Veit-

96 Joël Planque, *Le Rimbaud noir: Tchicaya U Tam'Si*, Paris, France, Éditions Moreux, 2000.

97 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. xii. (« Marechera myth »)

98 Le brouillage entre fiction et biographie par Marechera a incité de nombreux critiques à proposer une lecture presque exclusivement biographique de son œuvre. David Pattison, notamment, représente ce courant (David Pattison, *No room for cowardice: a view of the life and times of Dambudzo Marechera*, Trenton, Africa World Press, 2001).

99 *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. xiii. (« In his fiction he relived the traumas of his life, and his life became his fiction. He constantly re-invented his own biography : revising, adding, deleting, magnifying scenes and sections according to his projected role. Thus, for many, his life was more significant than his books. The man became a living myth. »)

100 *Ibidem*, p. 12. (« This version of his father's death has not been confirmed by anybody else. The general version is that he was run over by a car when he walked home on the road at night. Michael Marechera, who also went to the mortuary, says that there was no sign of bullets and that he had not been killed by any army officer » ; Michael Marechera, lettre à Veit-Wild, Septembre 1991)

Wild. Le récit au présent nie toute distance et propose au lecteur une simultanéité déroutante. Ce n'est pas un parcours mais un véritable destin qui est reconstitué. La perspective téléologique est particulièrement visible dans les passages qui évoquent les débuts de poète du jeune Gérald Félix-Tchicaya :

> Il va écrire, il ne le sait pas encore, contre le destin qui marque si malignement ses années de jeunesse ; il apprend à ses dépens la distance et tout en lui s'apprête à accueillir les marques d'une purification possible par l'écriture, une catharsis. Une sourde révolution s'installe en lui, elle refuse la diagonale des signes dépourvus de sens commun, mais se situe néanmoins en lisière des réseaux sémantiques ordinaires ; elle métamorphose à son insu encore, le chaos en cosmos, contre la contingence pour vaincre l'adversité, elle se fera poème pour se chanter bientôt au verso du langage.[101]

Le biographe s'appuie sur une documentation riche et des sources qui, si elles n'ont rien à voir avec l'ampleur du *Source Book*, sont loin d'être négligeables. Témoignages, lettres, et comptes-rendus de l'Assemblée Nationale sont convoqués mais les poèmes, plus que toute autre chose, servent de fondement à l'écriture. Un drame familial est ainsi évoqué au travers d'un poème, « Nature morte », qui se trouverait « à mi-chemin entre poésie et autobiographie »[102]. À partir de quelques éléments significatifs comme les références au pied-bot de Tchicaya, Joël Planque semble prendre de manière un peu trop systématique le « je » lyrique pour un « je » autobiographique. D'une certaine manière, il se fait le biographe d'une figure plus que d'une personne, allant jusqu'à effacer les marques de la citation lorsqu'il reprend un vers du poète pour raconter sa vie : « Jusqu'à son dernier recueil, le fils psalmodie la déchirure d'une mort et d'un père qui ne maudit pas de Golgotha »[103]. La source, le recueil *La Veste d'intérieur*[104], n'est pas donnée explicitement et le commentaire du biographe se confond avec les mots du poète congolais.

Il est juste de préciser que toute biographie, même si elle se veut exhaustive et si elle se dissimule derrière l'objectivité des fac-similés, opère une reconstitution qui érige la personne en personnage. Dans sa préface, Flora Veit-Wild souligne cette aporie qui, nous le verrons plus tard, n'est pas sans rapport avec son implication affective dans ce projet : « les documents dans ce livre forment un motif cohérent qui inclut des espaces vides »[105]. Le schéma évoqué ici forme une mosaïque, une série de touches colorées qui construisent une

101 *Le Rimbaud noir, Tchicaya U Tam'Si*, *op. cit.*, p. 25.

102 *Ibidem*, p. 44.

103 *Ibidem*, p. 31.

104 *La Veste d'intérieur ; suivi de Notes de veille*, *op. cit.*, p. 16. (« Après la mort du fils / le père n'a pas maudit / le Golgotha »)

105 *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. xiii. (« the documents in this book form a cohesive pattern which incorporates empty spaces. »)

nouvelle image de Marechera. L'*ethos* de l'écrivain, cette construction individuelle, se heurte à l'examen des sources, tout en conservant pour le lecteur son pouvoir de fascination. Le texte publié au début des années 1990 comme un hommage a certainement contribué à la postérité de Dambudzo Marechera.

Au récit brisé des documents juxtaposés, Joël Planque préfère la linéarité d'une narration. La comparaison avec Rimbaud qui prend ses racines dans le premier recueil de Tchicaya, *Le Mauvais sang,* fournit une cohérence qui lie entre eux les épisodes. L'évocation du lycée à Orléans et d'un de ses premiers emplois prennent ainsi une nouvelle dimension :

> Comme Rimbaud, il s'aventure et par une sorte d'intuition terrible, comprend mieux que tous les autres le poète de Charleville. Il peut tourner le dos au cloître orléanais et aux interminables couloirs de Jeanson, à l'univers étriqué des bureaucrates... une nouvelle saison en enfer commence.[106]

L'emprunt d'un modèle syntaxique prisé de Sartre (« Orphée noir ») et de bien d'autres évoque la double culture de Tchicaya U Tam'si, tout en l'enfermant dans une figure de poète maudit.

La neutralité du titre choisi pour la biographie de Dambudzo Marechera ne doit cependant pas faire illusion. Flora Veit-Wild, comme Joël Planque, quoique de manière plus discrète, affirme sa subjectivité dès la préface de la première édition : « Mes commentaires ont été nourris par une connaissance précise et personnelle de Marechera que j'ai rencontré durant la foire au livre d'Harare ent août 1983 et que j'ai connu jusqu'à sa mort quatre ans plus tard. »[107] C'est à « un grand écrivain et à un ami cher »[108] qu'elle souhaite rendre hommage. Cette implication se retrouve dans *Le Rimbaud noir* sous la forme d'un post-scriptum adressé au poète : cette biographie n'est « ni la meilleure ni la plus exhaustive que l'on puisse imaginer, simplement, elle est le vœu conçu sur ta tombe à Loango. »[109]

Deux stratégies sont à l'œuvre dans les textes considérés, même si ce sont les jeux d'ombre et les omissions qui nous semblent les plus significatifs pour la transformation des auteurs en personnages. Dans un article publié en 2012[110], Flora Veit-Wild est revenue sur son rôle dans la promotion de l'œuvre de Dambudzo Marechera. Bien plus qu'une simple

106 *Le Rimbaud noir, Tchicaya U Tam'Si*, *op. cit.*, p. 69.

107 *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. xv. (« My commentary has been informed by close personal knowledge of Marechera whom I met during the Book Fair in Harare in August 1983 and knew until his death four years later. »)

108 *Ibidem*.

109 *Le Rimbaud noir, Tchicaya U Tam'Si*, *op. cit.*, p. 156.

110 *Moving Spirit : The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21st Century*, éds. Julie Cairnie et Dobrota Alžbeta Pucherová, Berlin, Lit Verlag, 2012, p. 189.

amie, elle a été la maîtresse de l'auteur et la destinataire de certains poèmes. Cette confession, sans enlever au *Source Book* sa valeur essentielle, souligne la difficulté de l'exercice biographique et la part de composition inhérente à l'exercice. C'est toute la mosaïque évoquée plus haut qui est reconfigurée par ces révélations.

Pour Joël Planque, la part de doute et d'inconnu s'exprime grammaticalement par l'usage du pronom indéfini « on » qui renvoie à la rumeur ou, plus problématique, à des sources que l'on ne peut nommer. Dans cette perspective, il refuse de « prétendre comme on le colporte, que Gérald haïssait son père [...] »[111]. Toujours à propos du père, Jean-Félix Tchicaya, les manœuvres politiques de l'après-guerre se retrouvent noyées dans un flou plus ou moins artistique : « Mais le parlementaire est trop gênant, il parle trop haut, on s'arrange pour invalider le scrutin et voter de nouveau, le 4 novembre. Les manœuvres échouent, Jean-Félix est réélu. Et le sera souvent. »[112]. Le pronom indéfini marque les limites de la narration et de l'entreprise biographique.

Tchicaya et Marechera, dans ces deux ouvrages, sont-ils des personnages ou des figures ? Bien que le Rimbaud Noir, par sa transparence et par les mythes (Christ et Rimbaud) qu'il endosse, se rapproche de la figure, le point aveugle sur lequel nous avons insisté et qui peut être un secret ou une information douteuse, suggère une intériorité des personnages qui n'accèdent pas à ce que nous avons appelé, à la suite de Xavier Garnier, le rayonnement de la figure. C'est peut-être là l'échec de l'entreprise de Joël Planque, qui ne parvient pas articuler l'utilisation d'une documentation riche et un ton résolument lyrique. Quand à Flora Veit-Wild, son travail de démythification s'impose comme une référence pour mieux comprendre la vie de Marechera. Les zones d'ombre subsistent pourtant, tout comme les témoignages contradictoires qui maintiennent l'effet de tremblé de la figure christique.

1.2.3.2. Creative Writing : l'auteur comme figure

Outre les travaux biographiques qui recomposent l'auteur, d'autres textes, plus résolument tournés vers la fiction, se servent de Marechera et Tchicaya comme personnages. Ce que les anglo-saxons appellent « creative writing » se démarque de l'essai et de la critique littéraire traditionnelle tout en restant lié à cette dernière. À treize ans d'écart, deux ouvrages collectifs consacrés à Marechera laissent ainsi une place à des nouvelles ou à des conversations imaginaires. Dans *Emerging Perspectives On Dambudzo Marechera* (1999), une nouvelle de Robert Fraser s'insère entre deux articles et dans *Moving Spirit* (2012), toute

111 *Le Rimbaud noir: Tchicaya U Tam'Si*, *op. cit.*, p. 31.

112 *Ibidem*, p. 36-37.

une section est consacrée à « Inspired creativity ». Pour ce qui est de Tchicaya, nous aurions pu faire référence aux poèmes qui lui rendent hommage[113] mais il nous semble plus pertinent, dans le cadre d'un examen de la fictionnalisation de l'auteur, de nous arrêter sur un spectacle de 1990, *Tchicaya U Tam'si, poète congolais*, qui met en scène un procès du poète pour hermétisme. Ces œuvres diverses par leur nature nous aideront à cerner la réception de ces auteurs, qu'ils se transforment en caricatures ou en figures christiques.

Au sein de ce corpus, la première nouvelle de Fraser, *Kariba's Fall (A Short Story)*, présente un intérêt particulier car elle s'accompagne d'un commentaire de l'auteur justifiant son insertion dans un ouvrage académique. La publication tardive de ce récit qui tient plus de la farce et du pastiche que de l'anecdote biographique est liée à son contexte de production et aux rapports qu'entretenait Fraser avec Marechera :

> L'histoire qui suit constitue une sorte de curiosité littéraire. Je l'ai érite au début de 1981, deux ans et demi après l'arrivée de Dambudzo Marechera à Londres. Je la destinais à *West Africa*, l'hebdomadaire pour lequel, à l'époque, je tenais lieu de rédacteur poésie. Mais la chose a trainé en longueur ; de plus, Marechera était encore largement sur le devant de la scène et il aurait pu se sentir insulté. Après réflexion, je l'ai rangée dans un placard où je l'ai retrouvée l'été dernier.[114]

Cette « curiosoté littéraire » grossit le trait pour s'intéresser aux masques de l'auteur : « la *persona* extravagante – où plutôt les *personae* – endossées par Dambudzo pour ses apparitions régulières à l'Africa center de King street, Covent Garden, à la fin des années 1970 et au début des années 1980. »[115] A partir de la référence aux déguisements plus ou moins loufoques qu'arborait régulièrement l'écrivain zimbabwéen[116], Fraser le dépeint en travesti occasionnel tentant d'échapper aux « Harare Heavies »[117], des membres des forces spéciales zimbabwéennes venus pour le supprimer à cause de son dernier roman. Marechera,

113 Voir notamment l'ensemble de textes rassemblés par Nino Chiappano en hommage à Tchicaya (Nino Chiappano (éd), *Tchicaya notre ami : l'homme, l'œuvre, l'héritage*,. Paris, Agence de la francophonie, 1998.)

114 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 105. (« The story which follows represents something of a literary curiosity. I wrote it early in 1981, two and a half year after Dambudzo Marechera's arrival in London. It was intended for the columns of *West Africa*, the weekly journal for which I then acted as Poetry Editor. But it waxed overlong ; besides, Marechera was still very much in evidence, and might have taken offense. After some thought, I put it away in a cupboard, where I came across it last summer. »)

115 *Ibidem*. (« the extravagant persona – or personae – adopted by Dambudzo during his regular appearances at the Africa center in King Street, Covent Garden during the late 1970's and early 1980's »)

116 Selon James Currey, Marechera avait l'habitude de se présenter dans ses bureaux déguisé en « vieille femme », en « chasseur » ou encore en « photographe » (*Quand l'Afrique réplique, la collection « African writers » et l'essor de la littérature africaine*, *op. cit.*, p. 397.)

117 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 117.

rebaptisé Kariba[118] pour l'occasion, ne se change pas en Christ mais en figure grotesque quoique sympathique. Le ton résolument ludique transparaît également dans la savoureuse parodie du style de *Soleil noir,* rebaptisé pour l'occasion *Pitch Moonlight* :

> Je l'ai sexée en graissouille quand le noir-vin vert-vomi de mon désir se dilata et salopa. « Oh partouze moi charmant petit négro, » cria-t-elle alors que je jouissais dans sa bouche bandagée, remplissant ses cicatrices d'une spermatique et baleinière profusion. [...][119]

Plus mélancolique quoique jouant toujours sur les appellations – James Currey devient « Charles Goulash »[120] – la nouvelle de 2012, *Kariba's Last Stand*, s'achève par l'annonce de la mort du jeune homme. Le narrateur se présente en survivant et se compare à Samuel Johnson racontant la vie de son ami dans *Life of Richard Savage*[121].

La simplicité du texte de Flora Veit-Wild publié dans le même volume contraste avec l'exubérance de Robert Fraser, tout en faisant écho à sa nostalgie et à une tentative pour fixer les contours d'un personnage insaisissable. *Lake McIlwaine* nous intéresse d'autant plus que dès sa première publication dans le magazine *Wasafiri*, la nouvelle est associée au texte autobiographique que nous avons déjà mentionné. Une allemande (elle) et un zimbabwéen (Buddy), passent trois jours sur les bords du lac McIlwaine. Ce qui devait être un séjour en amoureux se transforme en règlement de compte pour le jeune homme : « Il se sentit pris au piège. Il voulait séchapper mais ne pouvait pas. Une fois de plus il était dépendant d'elle, elle tenait sa vie entre ses mains et la manipulait selon ses caprices et désirs. »[122]. Seul le détour par la fiction permet de mettre – comme dans le *Source Book* – le récit à distance. Le narrateur hétérodiégétique pénètre les pensées des deux protagonistes que le lecteur peut saisir avec une égale clarté. La dimension rocambolesque du personnage laisse la place au déterminisme social. L'opacité de la figure s'efface devant les contradictions de la période post-coloniale.

En tirant Marechera vers la caricature ou en le ramenant à des déterminations psychologiques et sociales, Robert Fraser et Flora Veit-Wild en font un personnage plutôt qu'une figure et le rapport au Christ qui apparaît ponctuellement dans les entretiens accordés

118 Nom d'un lac.

119 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 109. (« I sexed her with by whipslurge as the wine-dark, vomit green of my desire dilated and grunged. « Oh gangbang me delightful niggerboy, » she yelled as I came all over her bandaged mouth, filling her scars with spermwhale prolixity. [...] »)

120 *Moving Spirit : The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21st Century*, *op. cit.*, p. 41.

121 *Ibidem*, p. 39.

122 *Ibidem*, p. 53. (« He felt trapped. He wanted to get away but couldn't. Once again he found himself dependant on her, who held his life in *her* hands and manipulated it according to her whims and desires. »)

par le poète zimbabwéen s'efface lui aussi. Le spectacle de Matondo Kubu Turé, *Tchicaya U Tam'si poète congolais*, ainsi que les conversations fictives qui placent Marechera face au dadaïste George Grosz ou au poète Shelley nous semblent parcourir le chemin inverse pour mieux faire coïncider l'homme et la légende.

L'acteur Matondo Kubu Turé incarne donc sur scène le poète et le montage qu'il effectue part du principe que la poésie de Tchicaya est dramatique et met déjà en place un dialogue. Son travail se veut une réponse à l'accusation d'hermétisme souvent formulée à l'encontre de l'auteur du *Mauvais Sang* :

> La scène, dans ce cas, plus qu'une autre activité, peut jouer ici le rôle paradoxal de dépasser la page écrite pour exposer le monde utam'sien comme théâtralisation d'une parole disséquée, mais toujours en affinité avec sa littérarité. Ceci tient à une chose essentielle : la veine poétique de Tchicaya U Tam'si est déjà en elle-même un procès théâtral de mots, de métaphores, de gestes, de situations, de personnages jouant sur une même scène tragique.[123]

Dans un entretien accordé en août 2012 à Brazzaville, l'acteur et metteur en scène a bien voulu revenir sur l'adaptation de ces « formes de dialogue dissimulé »[124]. Le texte du spectacle n'ayant pas résisté aux guerres civiles de la dernière décennie du vingtième siècle, nous devons nous contenter d'un résumé succinct du fil narratif qui relie entre eux les poèmes choisis. Un procès pour hermétisme sert donc de prétexte à la récitation, ce qui donne le dispositif suivant dans la première partie du spectacle : « Les magistrats avaient un texte à eux qui, n'était pas de Tchicaya, et Tchicaya avait un texte à lui, tiré de plusieurs recueils de poèmes. »[125]. Le pseudonyme du poète devient le nom du personnage. Plus important, il se confond entièrement avec le « je » lyrique et n'existe que par sa poésie. La métamorphose du poète en figure christique s'achève lorsque a lieu la récitation d'un poème essentiel qui concentre en lui toutes les contradictions : « Le Contempteur ». Ce défi sur lequel nous aurons l'occasion de revenir est décrit par Matondo Kubu Turé comme un moment d'arrêt et de cristallisation dans le spectacle : « Le “contempteur”, je pensais qu'il ne pouvait être dit que par une seule personne et dans une position précise c'est-à-dire le regard vers le crucifix, vers Jésus-Christ. Je l'avais fixé sur scène, ce passage là. »[126]

Dans une même optique de dramatisation, l'exercice de la conversation imaginaire, qu'il prenne un certain nombre de libertés[127] ou qu'il propose uniquement des extraits mis

123 *Europe*, *revue de littérature* (750) *op. cit.*, p. 127-128.
124 *Ibidem*.
125 Entretien avec Matondo Kubu Turé à Brazzaville, août 2012.
126 *Ibidem*.
127 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 315.

bout à bout[128], nous amène à nous interroger sur le statut d'un personnage qui défie l'espace et le temps en s'adressant à un dadaïste allemand ou à un poète romantique anglais. La mise en garde de Dan Wylie, ajoutée en note, a avant tout un caractère légal. Elle n'en pose pas moins les termes du problème que nous venons d'envisager : « Il faut insister sur le fait que cette conversation est une fiction et que, sauf quand les mots des « personnages » eux-mêmes ont été mis en italique et référencés, son contenu ne prétend en aucune façon représenter fidèlement leur vie matérielle, leur voix ou leurs opinions. » [129]. La licence poétique vient ici au secours de la réflexion critique et d'ailleurs, dans le texte de Wylie, la parole de Marechera semble considérablement assagie. La dimension polémique des interventions publiques ou des essais est remplacée par une discussion constructive sur l'application du dadaïsme au Zimbabwe indépendant ou encore le refus de la métrique classique. La figure qui nous est présentée ici n'est plus que le support d'une analyse et la mise en scène de Marechera apparaît plus comme un artifice didactique que comme la création d'un nouvel espace fictionnel.

1.2.3.3. Adaptations et recyclage : le prolongement de l'œuvre

Nous nous sommes jusqu'à présent intéressé à la constitution d'un *ethos* de l'auteur. Pour comprendre la réception des œuvres de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si, il nous semble utile de considérer ces textes qui s'approprient romans et nouvelles. La figure christique est-elle toujours présente dans ces productions ? Comment le texte original est-il transformé ? Nous laisserons de côté les nombreux hommages qui, sous forme poétique, citent l'un ou l'autre de nos auteurs, pour nous concentrer sur des ouvrages qui se construisent explicitement autour d'un texte bien précis.

Personne à notre connaissance n'a prolongé *Soleil Noir* ni ajouté un chapitre à *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*. Le pastiche de Robert Fraser cité plus haut est inséré dans sa nouvelle et joue avant tout un rôle ludique. C'est essentiellement du côté des adaptations qu'il faut chercher le prolongement et l'appropriation des textes de nos auteurs. L'œuvre de Tchicaya U Tam'si a ainsi fait l'objet d'un certain nombre de spectacles au début des années 1990. À Brazzaville, Antoine Yirrika a porté à la scène le roman *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*. À Pointe Noire, la compagnie *Punta Negra* s'est intéressée à un certain

128 Tinashe Mushakavanhu, « Anarchies of the Mind : An Imaginary Conversation Between Two Writers », *Wasafiri*, vol. 27 / 4, décembre 2012, p. 82-88.

129 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 330. (« It must be stressed that this conversation is a fiction and, except where the "characters" own words have been italicised and referenced, it in no way pretends accurately to represent their earthly lives, voices or opinion. »)

nombre de nouvelles : *Le Fou rire* est devenu *Sékhélé*, *Noces* a été adapté sous le nom *Un Vaurien chez les sauriens*. Les exemples sont plus rares en ce qui concerne Marechera, ceci dit, le volume *Moving Spirit* contient l'évocation d'une tentative d'adaptation par Dobrota Pucherova, qui s'accompagne d'un extrait du texte concerné.

Le passage du récit à la scène entraîne un changement de statut des personnages et une réflexion sur le lieu de l'énonciation. Sékhélé, le personnage de fou dans la nouvelle de Tchicaya, en arrive ainsi à assumer la fonction de conteur. Les didascalies du texte établi par l'universitaire Roger Chemain soulignent le double rôle confié à l'acteur à la toute fin de la pièce :

> La danse finit en cercle – apparition du conteur.
>
> SEKHELE :
>
> - On retrouva le corps de Sékhélé l'oeil sec, il était vide, sa peau était vide à l'intérieur ; pas un os, pas un bout de chair, qui était cet homme ? [...][130]

Comme dans le cas du *Zulu*, le problème de l'exposition se pose mais la solution trouvée souligne une tension entre le corps de l'acteur et les rôles qu'il endosse. La multiplication des masques sert à rendre la polyphonie foisonnante du texte tchicayen, procédé que l'on retrouve dans une certaine mesure au travers de l'ouverture du spectacle *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*. Dans ce cas, l'examen de deux versions du scénario, l'une annotée et destinée à la scène, l'autre au propre et appelée à être publiée, nous montre bien le chemin parcouru par Antoine Yirrika. Sur le premier tapuscrit, l'indication « un acteur » précède une série de paragraphes décrivant l'arbuste tchilolo et le fameux arbre à pain. Ces extraits tirés du second chapitre devaient donc probablement à l'origine être dits par un seul acteur devenu conteur. Cependant le nom d'acteurs de la troupe – Nicolas Bissi, Flore Bongo, Louis Mouboundou et Alphonsine Moundélé – est ajouté au stylo bic bleu devant chaque paragraphe. L'idée de polyphonie est ici prise littéralement. La seconde version du texte que nous avons pu consulter conserve la répartition des paragraphes, tout en se détachant d'une représentation particulière. La didascalie indique alors « Premier acteur » puis « Deuxième acteur » et ainsi de suite.

Le « collage moderniste »[131] de Dobrota Pucherova qui se base sur *Soleil noir* tout en intégrant des extraits d'autres œuvres de Marechera, tente pour sa part de rendre compte

130 Tchicaya U Tam'si, *Sékhélé, tapuscrit inédit*.

131 *Moving Spirit : The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21st Century*, *op. cit.*, p. 55. (« modernist collage »)

moins d'une histoire que d'un point de vue, d'une interprétation sociale et politique du roman :

> En adaptant le roman pour la scène, je voulais mettre en avant l'audace et le comique extrêmement sophistiqué de *Soleil noir* qui, tel que je le lis, contient certaines des scènes les plus drôles de la littérature africaine, ainsi que la reconnaissance tragique des effets néfastes du racisme européen sur les Africains.[132]

Elle joue elle aussi avec les personnages de son auteur en présentant Blanche comme « une combinaison de toutes les figures féminines de Marechera : Blanche, Patricia, Amelia, Helen et la femme blanche sans abris du « journal » de *Mindblast*, mais aussi Marie qui n'est jamais définie en termes de race. »[133]. Les éléments de mise en scène – « costumes monochromes et distribution répartie selon la couleur de peau »[134] – construisent un espace visuel symbolique propice à l'émergence de la figure.

Même si la crucifixion à l'envers (« mon Golgotha un poulailler »[135]) est conservée dans la pièce, le caractère fragmentaire du texte reproduit dans *Moving Spirit* ne nous permet pas de dire dans quelle mesure le personnage principal, Christian, s'élève au rang de figure christique. Le spectacle d'Antoine Yirrika, à l'inverse, renforce cette dimension en faisant jouer par le même acteur, Matondo Kubu Turé, le père, Raymond Poaty, et son fils Gaston.

Dans le roman, ces deux personnages actualisent successivement deux aspects de la passion christique : le tombeau vide et le corps mutilé. Le juge est enlevé et on ne retrouve jamais son corps. Le fils est arrêté, torturé, et, ainsi que nous l'avons déjà vu, il est laissé pour mort mais survit et retourne, dans la dernière partie du roman, au village de ses ancêtres. Tchicaya rapproche Gaston du Christ en calquant sa passion personnelle sur la Semaine Sainte mais il conserve, ainsi que nous avons pu l'observer ailleurs, toute l'ambiguïté qu'il attache à cette figure. Contrairement à son père que l'on appelle « le prophète Raymond »[136], Gaston est loin d'être un modèle sur le plan moral. Sa chute est autant liée à son engagement politique qu'à l'inceste commis avec sa sœur Marie-Thérèse qui a entraîné la mort de cette dernière. Le jeune homme revenu au pays après des études en

132 *Ibidem*. *(*« In adapting the novel for the stage, I wanted to bring forth the audacity and deeply sophisticated comedy present in Black Sunlight, which, in my reading, contains some of the most comical scenes in African literature, as well as tragic recognitions of harmful effect of European racism towards Africans. »)

133 *Ibidem*, p. 56. (« a compilation of all white female figures in Marechera : Blanche, Patricia, Amelia, Helen and the homeless white woman in the « journal » in *Mindblast*, but also Marie, who is never racially defined. »)

134 *Ibidem*. (« Monochromatic costumes and racially differentiated cast »)

135 *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 4. (« my Golgotha a chickenyard »)

136 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 143.

France, qui épouse une femme portant le nom de sa mère et couche avec sa sœur, apparaît comme un symbole du malaise des élites après l'indépendance. Un repli sur la cellule familiale (mère et sœur) semble seul capable de maintenir une identité cohérente.

C'est sur ce point que la démarche d'Antoine Yirrika est particulièrement signifiante. L'adaptateur et metteur en scène, qui travaille en 1994 à Brazzaville, cherche des héros plutôt que des figures de l'entre-deux. Lors d'un entretien, il nous a d'ailleurs affirmé que le personnage du Juge l'intéressait bien plus que son fils. L'errance métaphysique de la dernière partie du roman se transforme dans l'adaptation en sacrifice et toutes les références à un inceste de Gaston disparaissent du montage. Toutes ces manipulations vont dans le sens d'une axiologie plus claire.

La mort de Gaston a lieu sur scène et Antoine Yirrika a décidé de ne pas la dissocier du procès. Alors que les jurés débattent, un comédien mime les coups de feu en criant « Pan ! Pan ! Pan ! ». Le jeune homme exécuté s'allonge sur une estrade placée au centre de la scène, non sans continuer à parler : « Il manque un clou, c'est vrai qu'il a été remplacé par le coup de lance au flanc. Puis il a coulé de l'eau, l'eau verte de la bile sans doute, mon Dieu quelle pitié. »[137] La référence à la dernière blessure infligée au Christ est ici évidente, Gaston est bien le rédempteur qu'on torture. Par la suite le fils du juge se relève à plusieurs reprises en criant « Il manque un clou ! ». Une captation du spectacle effectuée au Centre culturel français de Brazzaville nous permet de constater l'effet comique de ce procédé qui suggère par la même occasion l'existence d'un héros que l'on ne peut tuer. Après la dernière réplique dite par la jeune prêtresse Mouissou - « Si celui-ci pleure, pourquoi ririons-nous ? » – le mort se relève face au public sur fond de musique symphonique, et le spectacle s'achève sur la posture hiératique du héros.

L'adaptation, quelque fidèle qu'elle fût, correspond à une lecture et apporte toujours son lot de glissements. Dans ces travaux, universitaires et hommes de théâtre donnent à voir un Christ qui reflète l'interprétation proposée et le contexte dans lequel le spectacle est joué. L'auteur lui-même peut ainsi devenir une figure christique et messianique qui fédère une communauté d'esprit, voire une littérature nationale pour le Zimbabwe et le Congo. Le motif du poète maudit, sur lequel nous reviendrons, participe de cette logique qui fige les écrivains dans un rôle de fondateurs.

137 *Ibidem*, p. 313.

1.3. Parcours générique

En examinant la figure christique par le prisme des relations intertextuelles et de la critique génétique, nous avons pu mettre en évidence la présence et l'importance de ce type particulier de personnage. La figure christique se constitue autour d'une référence adressée à un lecteur compétent, elle peut s'affirmer au fil des versions comme le point focal du texte. Le détour par la réception sur lequel nous avons achevé le chapitre précédent suggère que les prolongements de l'œuvre, souvent posthumes, opèrent des modifications tout en enrichissant la réflexion sur la thématique christique et la notion de personnage.

Au fil de ces développements, nous avons à plusieurs reprises été amené à passer d'un genre à l'autre et à confronter le « Je » lyrique d'une poésie aux personnages plus ou moins caractérisés d'un récit ou d'une pièce de théâtre. La variété des textes produits par Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si constitue une des richesses de notre corpus tout en présentant une difficulté majeure et il est temps de situer le lien entre la figure et le genre dans lequel elle s'actualise. En nous arrêtant sur cet aspect, nous souhaitons éviter deux écueils : la négation des différences d'ordre générique et le cloisonnement absolu entre les différents types de textes. Dominique Goedert[1], tout en présentant une description précise du sacré dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si, tire ainsi indifféremment ses exemples des romans, des nouvelles ou des poèmes. Il exclut le théâtre de son corpus, ce qui ne l'empêche pas d'atomiser une œuvre réduite à une suite de syntagmes. À l'autre extrémité du spectre critique, un des rares articles consacrés uniquement à la figure christique chez le même Tchicaya limite son propos à la poésie[2]. Cette dernière approche est bien évidemment défendable et elle a même ses mérites lorsqu'il s'agit d'éviter l'éparpillement en choisissant un corpus limité et cohérent[3]. La plupart des thèses portant sur l'œuvre du Congolais, pour des raisons pratiques et théoriques, réduisent leur corpus à un genre, le roman[4] ou la poésie[5].

1 Dominique Goedert, *La Religion et le sacré dans l'œuvre romanesque et poétique de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 1989.

2 Dominique Ngoie-Ngalla, « Le Christ dans l'oeuvre poétique de Tchicaya U Tam'si », *L'Afrique littéraire*, 1995.

3 Nous avons nous même adopté cette approche dans une communication donnée en Roumanie (Pierre Leroux, « Entre souffrance et jouissance, manifestations de la figure christique dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si », *Interstudia* (14), Alma Mater Bacau, 2013, p. 164-172).

4 *Le monde romanesque de Tchicaya U Tam'si*, *op. cit.*

5 Jean-Pierre Biyiti bi Essam, *Contribution à la lecture de l'oeuvre poétique de Gérald Félix Tchicaya, alias Tchicaya u Tam'si : essai sur les codes sensoriels et la rhétorique de l'image*, thèse de doctorat, Université Paris 7 Diderot, 1980.

Ils perpétuent ainsi une distinction qui est loin d'être aussi claire qu'il y paraît au premier abord.

Dans le cadre global qui est le nôtre, la question du genre ne peut être négligée pour définir la place de la figure christique et ses contours. Les réflexions formulées à propos de la pièce radiophonique *Chaka* et de diverses adaptations théâtrales de récits ou de poèmes ont posé des bases sur lesquelles nous nous appuierons à présent. La voix écoutée sur les ondes, le récit écrit et le spectacle présenté sur scène impliquent différents procédés qui ne peuvent être mis sur le même plan. Il sera également nécessaire d'effectuer une mise au point sur la théorie des genres littéraires telle que nous l'appliquons à l'étude de nos textes et telle qu'elle est envisagée par nos auteurs.

La distinction proposée par Jean-Marie Schaeffer entre régime auctorial et régime lectorial de la généricité servira de guide à notre développement sur le rapport entre genre et figure christique. Dans le premier cas, nous considérons l'horizon générique de l'auteur et « les seuls traits génériquement pertinents sont ceux qui se réfèrent à la tradition *antérieure* du texte. »[6] Dans le second cas, tout acte de lecture peut modifier la perception générique car « le régime lectorial de la généricité, avant de répondre à un souci classificatoire, est présent dans tout acte de réception, en tant que toute réception implique une interprétation et que celle-ci ne saurait se faire en dehors d'un horizon générique. »[7]

Marechera et Tchicaya, à des degrés divers, ont commenté leurs propres pratiques et il est possible de reconstituer en partie le système qui semble commander la classification des textes au sein de leur œuvre. En créant de nouveaux genres hybrides ou en reprenant des genres existants, ils jouent sur la notion de personnage et les occurrences de figures christiques dans la pointe d'un sonnet ou au cœur d'un roman permettent de mieux cerner à la fois la plasticité de ce phénomène et sa cohérence.

À un niveau intermédiaire, le rapport de nos auteurs aux discours normatifs nous donne une meilleure idée de ce que l'on attend d'un « Christ noir » (Roger Bastide[8]). Que l'on veuille rattacher Tchicaya à la négritude en le changeant en poète bantou, ou que l'on accuse Marechera d'être un auteur européen et non africain, le débat littéraire permet de trouver un nouvel ancrage culturel pour mieux redéfinir l'appartenance de la figure christique.

6 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1989. 1 vol., p. 148.

7 *Ibidem*, p. 151.

8 Il s'agit là du titre de la préface à l'ouvrage de Martial Sinda sur les messianismes congolais (*Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par: les Christ noirs, de Roger Bastide*, *op. cit.*)

Arguments esthétiques et idéologiques se mêlent ici pour définir des genres en fonction de buts bien précis. Nos auteurs ont en commun une attitude marginale et une volonté de se démarquer de la *doxa*. Dans cette perspective, la mise à distance des discours dominants de la négritude et du réalisme social contribuent à faire des Christs évoqués des figures ambiguës et inassignables.

Enfin, dans la perspective d'une généricité résolument lectoriale, nous nous proposons de poser l'hypothèse d'un genre biblique en partie actualisé par nos deux auteurs. Cette dernière réflexion nous amènera à revenir sur des œuvres monstrueuses qui échappent à tout classement par leur caractère déviant ou composite.

1.3.1. Éléments de généricité auctoriale

L'acte théorique auctorial, lorsqu'il concerne le genre, implique dans la plupart des cas une inflexion de la place du personnage dans le texte. Certains genres semblent convenir plus ou moins à l'émergence de la figure christique et c'est la question de cette coïncidence que nous allons examiner dans les pages qui viennent.

Alors que Jean-Marie Schaeffer propose dans son tableau final un système descriptif qui place au même niveau les différentes classes établies, il semble plus efficace d'avoir recours à une typologie hiérarchisée pour décrire notre corpus et la démarche de nos auteurs. Pour cela, une hiérarchie suggérée par Tzvetan Todorov et explicitée par Adam Aegidius[9] nous permet d'englober et de différencier des éléments allant des types de discours aux unités minimales du texte:

1. Discours : discours littéraire / discours scientifique (métadiscours) / discours ordinaire / [discours religieux, philosophique, journalistique, *etc*]
2. Modes, archigenres ou « champs génériques » : épopée / drame / lyrisme ; épique / dramatique / lyrique ; prose / drame / poésie.
3. Genres : le sonnet / le poème en prose / la chronique poétique / l'épopée lyrique / l'art poétique / l'autofiction poétique
4. Textes et œuvres
5. Unités textuelles : types de textes (séquence) / chapitre, tercet
6. Unités textuelles minimales : syntaxe / phonème / rythme / métrique[10]

9 Adam Ægidius, *L'énonciation dans la poésie moderne*, Bruxelles, pays multiples, 2012, p. 44.
10 *Ibidem*.

Nous nous intéresserons tout d'abord simultanément aux niveaux un et deux qui permettent de définir une conception globale de la littérature. En situant le discours littéraire par rapport aux autres discours (scientifique, philosophique, religieux...) et en délimitant des ensembles ou « champs génériques », Tchicaya et Marechera définissent leur vision du travail d'écrivain. L'étude de genres singuliers (niveau trois) qui, dans certains cas, se confondent avec le texte décrit, nous amènera ensuite à déterminer si certaines configurations sont plus ou moins favorables à la constitution de figures christiques.

Dans des entretiens, des articles ou des préfaces, Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si abordent des questions relatives à la théorie des genres. Plus qu'un ensemble de prescriptions, ces remarques nous amènent à réfléchir à la spécificité du discours littéraire et des champs génériques qui le balisent. L'importance accordée par nos auteurs à cette partie de leur travail nous amène à croire, à la suite de J.M. Schaeffer, que « la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (et par la même occasion de savoir quels sont les « véritables » genres littéraire et leurs relations) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature (ou avant la fin du XVIII^{e} siècle, la poésie) »[11]. Cette première approche de la généricité auctoriale devra nous permettre de déterminer les liens entre genres et personnages tout en gardant à l'esprit que les réalisations ne sont pas forcément de simples applications des principes énoncés.

Pour Tchicaya, la délimitation des discours et des champs génériques semble être un prétexte pour définir la littérature avec des mots appartenant au vocabulaire religieux. Les différents genres dans lesquels il écrit, précise-t-il dans un entretien accordé au journal *La Croix*, naissent de la rencontre du verbe et du personnage :

> Je vois les choses sous trois formes, trois mises en scène : la joute oratoire (théâtre), l'intimité (poésie) et je ne sais pas trop quoi, sans doute plus collectif, convivial, pour le roman. En fait je crois au verbe plus qu'au langage et à l'écriture.[12]

L'opposition entre le verbe d'un côté, le langage et l'écriture de l'autre, donne au littéraire une légitimité que n'a pas le discours ordinaire. Ainsi désignée, la littérature devient à la fois créatrice de mondes et vecteur de vérité. Dès lors, il est très tentant de voir le Christ, le « verbe fait chair », derrière ce personnage placé dans trois situations différentes. Sans asséner de conclusions hâtives, contentons nous de constater que le roman, par son caractère « convivial » et « collectif », semble plus à même de générer des figures si nous nous en

11 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 8.

12 « Tchicaya U Tam'si, écrivain de l'Afrique et du destin, entretien avec Jean-Maurice de Montremy », *La Croix*, 13/10 1980.

tenons à notre première définition d'un personnage en creux, construit par le regard des autres. Cependant, nous avons pu le voir, théâtre et poésie ne sont pas dépourvus de figures même si les procédés sont différents.

Le commentaire de Tchicaya distingue les champs génériques par leur situation d'énonciation, ce qui est également une manière de s'éloigner des définitions habituelles. En utilisant de tels critères, il est possible qu'il cherche à dégager ses textes d'une délimitation trop ancrée dans un contexte postcolonial. En effet, notons que « les genres déterminés au niveau communicationnel semblent [...] se référer à des faits qui sont des invariants et relèvent d'une pragmatique fondamentale des usages du langage verbal »[13]. Un genre ainsi garanti se trouve en partie libéré de la contingence et peut plus facilement prétendre à une forme d'universalité. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces points lorsque nous évoquerons le débat littéraire et l'hypothèse d'une énonciation biblique, toujours est-il que l'auteur congolais, par ces quelques mots, parvient à orienter la lecture de ses œuvres et encourage une approche mystique.

Dans un entretien avec Flora Veit-Wild, Dambudzo Marechera, pour sa part, établit une division qui – selon les points de vue – concerne les types de discours ou les champs génériques. Prose et poésie peuvent s'entendre de différentes manières et l'écrivain, tout au long de son développement, maintient l'ambiguïté de ces deux termes. La première définition de la poésie qu'il propose est assez vague et pourrait s'appliquer à de nombreux textes littéraires. Pour lui, il s'agirait d'une « tentative pour mettre en mots ce qu'il y a à l'intérieur d'une personne sur le plan de l'émotion, de l'intelligence et de l'imagination »[14]. S'il y a bien une différence à constater, elle porte sur le degré et non sur la nature puisque « parfois la poésie peut atteindre un degré de concentration et de densité plus important que la prose » [15].

La poésie, qu'elle se confonde avec le littéraire ou qu'elle en constitue une subdivision, correspond à une fragmentation du réel et à une désorganisation généralisée. Elle est l'expression d'un « chaos d'objets teintés »[16], une vue transformée par la lentille d'un kaléidoscope. Le champ littéraire se caractériserait alors par l'informe que l'auteur lui-même rapproche des méthodes de Dada. À ce sujet, peut-être pourrions-nous voir dans l'utilisation de vers blancs qui seule distingue formellement prose et poésie pour Marechera, une volonté

13 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 158.

14 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 209. (« an attempt to put into words what is inside a person emotionally, intellectually, imaginatively »)

15 *Ibidem*, p. 210. (« sometimes poetry can achieve a greater concentration and density of expression than prose »)

16 *Ibidem*, p. 209. (« chaos of tinted objects »)

d'accentuer la fragmentation du texte pour produire cet effet. La destruction de la forme littéraire (« terroriste de la langue »[17]) se traduirait dans sa manifestation la plus extrême par des vers d'un mot (« Pas / Ce / Que / Tu / Veux / Mais ce dont tu as besoin »[18]) voire des enjambements audacieux entraînant des coupures au milieu d'un mot. Le poète perçoit les limites de cette théorisation du chaos qui risque d'empêcher l'intelligibilité du texte et la quête d'expressivité, comme dans le cas des dadaïstes et des surréalistes, se heurte au non-sens absolu : « Le problème, c'est qu'il n'y a pas de différence entre ça et du charabia pur et simple. »[19].

Le personnage, dans ce contexte, est forcément présenté de manière partielle et éclatée. Comme le verbe tchicayen, la poésie selon Marechera englobe la plupart des pratiques textuelles de son concepteur. Cependant, ce qui pour l'un, par la référence biblique, est un pouvoir créateur, devient chez l'autre facteur de destruction. La réflexion générique, chez l'auteur zimbabwéen, est liée au contexte de production : « Ce qu'il y a, c'est que si vous vivez dans une société anormale, seule une expression anormale pourra exprimer cette société. Les documentaires ne le pourront pas. »[20]. Dans les faits, s'ils ont une structure complexe et parfois déroutante, les textes de Marechera sont loin d'être informes ainsi que nous le verrons plus loin quand nous examinerons ses sonnets. Le travail sur l'expression « anormale » est évidemment concerté et il semble tout à fait propice à l'émergence de la figure christique. Cette dernière naît de tensions et de décalages, elle semble donc à sa place dans les interstices de textes qui se présentent comme fragmentés.

Les typologies générales que nous venons de parcourir ne sont que des guides à valeur heuristiques et non des prescriptions dogmatiques. À l'intérieur de ces catégories ouvertes – la prose et la poésie, le « verbe » et le reste – s'établissent des genres seconds qui vont à leur tour déterminer les conditions d'apparition de la figure christique.

1.3.1.1. Christs intimes en poésie

La première forme envisagée par Tchicaya est celle de la poésie qu'il associe à l'intimité. Cette caractéristique se traduit sur le plan de l'énonciation par une plus grande présence de la première personne du singulier et sur le plan thématique par l'expression des

17 Mark Stein, « Black Sunlight : Exploding Dichotomies – A Language Terrorist At Work », in *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 57. (« langage terrorist »)

18 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 86. (« Not / What / You / Want / But what you need »)

19 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 210. (« The problem then is that there is no difference between that and pure gibberish »)

20 *Ibidem*, p. 211. (« The point is that if you live in an abnormal society, then only abnormal expression can express that society. Documentaries cannot. »)

sentiments. C'est donc avant tout la dimension lyrique de la poésie qui est visée. Alors que Marechera privilégie les récits à la première personne, Tchicaya, à de rares exceptions près, réserve cette forme d'expression aux textes poétiques. Dans ce contexte, le rapport au Christ peut prendre trois formes selon les besoins. Il est un masque porté par le poète (*Épitomé*), un personnage avec qui il dialogue ou une une figure qui se superpose à la silhouette d'un personnage historique (Lumumba dans *Le Ventre*). Quelle que soit la configuration adoptée, le Christ est un pivot du discours poétique de Tchicaya et il sert de référence ponctuelle pour Marechera.

Le rapport au Christ selon les trois modalités invoquées plus haut évolue au fil des recueils de Tchicaya. En donnant comme sous-titre à son deuxième volume – *Feu de Brousse* – l'appellation de « poème parlé en dix-sept visions », le poète congolais désigne un espace favorable à l'émergence de la figure christique. Outre la référence à l'oralité dans ce sous-titre (« parlé »), la vision à l'intérieur du poème correspond à la fois à une unité thématique et à un mode énonciatif particulier. Dans cette perspective, chaque texte correspondrait à la transcription d'une expérience mystique. Si l'on se fie aux déclarations de l'auteur, il s'agit bien d'un jeu littéraire et non d'un texte religieux au sens propre, ce qui n'empêche pas les poèmes d'exprimer les douleurs d'un questionnement identitaire. L'acte de baptême en tête de recueil renforce le sentiment d'intimité lié, nous l'avons vu, à la production poétique tchicayenne. Le motif du Christ traître, déjà présent dans *Le Mauvais Sang,* fait retour dans cet ouvrage mais il n'est plus considéré dans son rapport à un peuple : « le christ m'a trahi / en se laissant trouer la peau / qui voulait qu'on fît la preuve de sa mort »[21]. La Passion n'a plus une signification universelle mais individuelle.

Sans doute, pour ce second recueil, était-il nécessaire de s'éloigner de l'influence symboliste qui dominait en grande partie *Le Mauvais sang*. L'échange avec le Christ, même s'il s'agit d'invectives, suppose dans ces dix-sept « visions » un lien affectif qui apparaissait assez peu dans le volume précédent. Le Christ était un point de comparaison plutôt qu'un interlocuteur et le syllogisme suivant, quoique bancal, montre bien que « je » et le Christ sont mis en parallèle mais ne se rencontrent pas : « tout Juif est un régicide-né le Christ est un innocent et il faut que meurent les innocents, mais moi je n'ose mon suicide. »[22]

21 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 70.

22 *Ibidem*, p. 46.

Dans *Épitomé*, c'est le poète lui-même qui devient Christ à l'orée de son recueil. La Passion devient une manière de modéliser sa douleur sur un mode qui oscille entre tragique et ironie :

> Je prête un jeu de cartes aux mains du passant
> plus fertile en dialogues que le destin muet
> de mon cœur périssable
> qui ne résiste plus au chemin de Damas qu'étreint
> le ventre nu d'une colline d'ombre…
> Au sommaire de ma passion me dévêtir...[23]

Dans ces quelques vers qui évoquent la mort de Lumumba que le poète apprend alors qu'il est à Paris (les « cartes » désignent des avis de décès) les références au Christ (« passion ») et à Saint Paul (« chemin de Damas ») fonctionnent comme des signes de la douleur ressentie et exprimée avec pudeur. Justement, dans *Le Ventre*, c'est Patrice Lumumba qui se superpose à l'image du Christ pour mieux montrer l'importance de son destin :

> Il sera assis à la droite d'okito
> Ah ! Les juifs savent bien
> Que ce messie-là fut à vendre
> Trois deniers,
> Le ventre[24]

La dimension historique du personnage semble contredire l'idée d'intimité, cependant, quelques pages plus loin, c'est bien du deuil du poète qu'il est question :

> On m'appelle
> je descends dans mes pieds
> pour être un pas anonyme
> dans la suite de sa passion.[25]

Même lorsqu'il se représente en « pas anonyme », le poète recherche une forme d'intimité avec le grand homme qui, transposée dans le domaine religieux, s'apparenterait à une prière, forme privilégiée du dialogue avec la divinité.

Si les vers libres des recueils ci-dessus semblent particulièrement aptes à construire une représentation intime du Christ, il est tout de même nécessaire de réfléchir à l'impact que peuvent avoir des formes à contraintes sur la figure christique en poésie. De tous ces genres poétiques, c'est certainement le sonnet qui est le plus utilisé et le plus riche en terme d'analyse. De Pétrarque à Verlaine, les règles de cette forme qui se définit par une

23 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 33.
24 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 21.
25 *Ibidem*, p. 24.

combinaison de contraintes syntaxiques et sémantiques[26] évoluent et elles sont renforcées, violées ou changées selon les époques et les lieux. Sur le plan formel, par exemple, si l'ensemble aboutit le plus souvent à un total de quatorze vers, le sonnet italien – repris par les français – se compose de deux quatrains suivis d'un sizain, tandis que le sonnet élizabéthain enchaîne trois quatrains et un distique. Les sonnets de Tchicaya et Marechera sont marqués respectivement par ces deux traditions qu'ils font évoluer à leur tour. En ce qui concerne la représentation de la figure christique, la forme du sonnet présente deux intérêts au moins : elle propose un cadre fixe qui peut être transgressé et par sa structure épigrammatique – elle s'achève normalement par une pointe – elle permet une mise en scène du questionnement et du paradoxe. La figure christique présente dans le sonnet ne serait pas seulement intime, elle serait également propice au paradoxe et au questionnement.

Ainsi Marechera, qui ne conserve de la forme imposée que la pause syntaxique forte après le huitième vers, se justifie dans l'entretien déjà évoqué à propos d'une définition de la poésie :

> Le sonnet a toujours posé un problème, surtout le sonnet anglais. Il dérive de l'italien, du sonnet pétrarquiste, qui convient tout à fait à la langue italienne mais dès l'époque de la Renaissance des poètes anglais comme Chaucer, Sir Philip Sidney, jusqu'à Shakespeare, ont tous essayé d'adapter le sonnet italien dans une forme propre à l'anglais, et chacun a adapté la forme du sonnet italien en fonction de son talent particulier. L'élégie est tout à fait apte à exprimer des sentiments, l'expression d'une réflexion tragique ou tout simplement à représenter le beau. Cependant l'élégie n'a pas de forme fixe. Et pourtant l'ensemble du sujet de l'amour ou les émotions qui gravitent autour du mot « amour » n'ont aucune forme, aucune structure substantielle qui leur soit attachée, et *je pense que lorsque l'on manipule un sujet aussi tourbillonnant, on doit vraiment lui donner une sorte de forme, une structure qui contienne toutes les contradictions qu'impliquent les émotions.* Dans cette perspective, les poèmes à Amelia sont une combinaison de la forme du sonnet et de l'élégie.[27]

26 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 120.

27 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 214, nous soulignons. (« There has always been a problem about the sonnet, especially the English sonnet. It was derived from the Italian, the Petrarchan sonnet which suits the Italian language very well, but from the time of the Renaissance English poets like Chaucer, Sir Philip Sidney, right up to Shakespeare, they have all been trying to adapt the Italian sonnet into an original English form, and each one adapted the Italian sonnet-form according to his own particular talent. The elegy is very suitable for the expression of sentiment or the expression of tragic reflection or simply the depiction of beauty. But then the elegy does not have a strict form. Yet the whole subject of love, or the emotions which revolve around the word "love", have no form, no substantial structure to them, and *I think, when one is handling such a typhoon of a subject, one has really to give a kind of form, a structure which will contain all the contradictions emotion includes*. In that sense the Amelia-poems are a combination of the sonnet form and the elegy. »)

Il est bien question de canaliser une force en lui donnant une forme, tout en conservant la souplesse attribuée à l'élégie. La série de sonnets qui est évoquée ici ne concerne pas le Christ mais une figure féminine, Amelia, empruntée à Heinrich Heine. Ceci dit, on retrouve dans la représentation de cette femme blanche la même ambivalence que les images christiques déjà évoquées. Cadavre de vanité (« Th'Anniversary »[28]), ange ou diablotin (« The Visitor »[29]) la femme aimée devient victime sacrificielle. Une quête mystique se dessine dans ces quelques poèmes, tout comme dans le *Canzoniere* de Petrarque[30]. Pourtant, plutôt que de s'élever vers un amour spirituel à la manière des néo-platoniciens, cette relation est révélatrice de conflits qui ne se résolvent pas. Le Ciel, qu'il soit païen ou chrétien, est corrupteur et non salvateur comme le montre ce curieux sizain :

> Quel espoir a la vertu aux Cieux quand Dieu et ses Anges
> Sur terre ont abasourdi Joseph avec la grossesse virginale de son Épouse,
> Quand de l'Olympe Zeus s'envole pour violer Leda la Belle et Io la Désemparée,
> Quand des étoiles lointaines E.T. vient enlever les filles de la Terre –
> L'Enfer est aux Cieux et les Cieux en Enfer quand c'est de mon amour qu'il s'agit
> Mais je vengerai mon Amélia sur des nonnes trop confiantes.[31]

Tchicaya U Tam'si, lui, dans *Le Mauvais sang*, son premier recueil, joue avec la forme du sonnet à la française dans la lignée de Verlaine et des symbolistes. Il est intéressant de constater que, contrairement à ce qui se passe pour l'auteur zimbabwéen, le genre traditionnel ne s'efface pas par une atténuation de la forme mais au contraire par un jeu de surcharge et de superposition. Le poète va jusqu'à se servir de ces vers intercalés pour superposer une structure en chiasme à l'agencement déjà complexe du sonnet. Les deux vers « à la décence des yeux » et « à la candeur du juron » sont ainsi répétés et créent dans le poème *xi* un effet d'étrangeté et de préciosité :

À ceux qui oublient

> Fut dure la leçon
> Pour apprendre à t'aimer

28 *Ibidem*, p. 173.

29 *Ibidem*, p. 174.

30 Le sonnet 3, notamment, qui raconte l'innamoramento (comment le poète tombe amoureux) a lieu un Vendredi Saint, ce qui fait correspondre symboliquement le parcours amoureux et la Passion du Christ : « C'était le jour où du soleil pâlirent, / de pitié envers son créateur les rayons, / que je fus pris et ne m'en gardai point, / car vos beaux yeux, Madame, m'enchaînèrent. », (Pétrarque, *Canzoniere, Le Chansonnie*r, trad. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 55).

31 *Ibidem*, p. 172. (« What hope has Virtue in Heaven when God and his Angels / On earth perplexed Joseph Wife's virgin with his pregnancy, / And from Olympus Zeus flew to rape Fair Leda and Helpless Io, / And from distant stars E.T.s abduct Earth's daughters – / Hell is Heaven and Heaven Hell where our love is concemed / But my Amelia I will avenge on unsuspecting nuns! »)

Pense sauf pot cassé
Maille à maille un chaînon

à la décence des yeux

Clair comme une chanson
Pense sauf passe-pied
Ou baise-main gantée
pis amour sauf félon

à la candeur du juron

Les crachats sont amers
La pacotille en verre
Se vend à toute époque

à la candeur du juron

Fut dure la saignée
N'oublie les pots cassés
Les baise-mains *ad hoc*

à la décence des yeux.[32]

Il serait fastidieux et inutile de dresser une liste de toutes les entorses à la règle effectuées dans ce recueil[33]. La transgression devient plus intéressante pour nous lorsqu'elle concerne la pointe, normalement énoncée dans le dernier tercet qui se trouve ici redoublée dans un vers en hyperbate :

[…]

Ce qu'il y a de plus doux
pour un chaud cœur d'enfant :
Draps sales et lilas blancs

Demain j'aurai vingt ans.[34]

Ce vers qu'Alain Mabankou a utilisé pour le titre de son autobiographie[35] témoigne de l'importance de la pointe, lieu où se concentre la force problématisante du texte. Notons d'ailleurs que les références au Christ dans deux sonnets importants sont justement confinées dans ce que les italiens appellent *concetto*, lieu de la révélation et du paradoxe.

32 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 21.

33 Par exemple dans le poème iv, p. 14, le mot « merci » est intercalé après chacun des quatrains et après le sizain.

34 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 17.

35 Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, France, Gallimard, 2012.

Tout d'abord, dans le dernier tercet de « Les Crépusculaires », une jeune femme s'adresse au Christ comme à un égal qui partage son expérience :

> Christ trahi voici ma croix humaine de bois
> Je dansais quand le voleur est entré chez moi
> Est-ce raison de danser toujours sans raisons ?[36]

Pour le second, qui est aussi le dernier sonnet du recueil, le Christ, placé à la césure, est pris dans une relation syncrétique et mystique, associé au sang répandu :

> Volupté volupté du sang sur la prairie
> je suis passé par là près de l'arbre du génie
> les vents prêchaient le Christ est un fétiche à clous.[37]

Dans ces deux exemples, la référence au Christ sert de clé pour une réinterprétation du poème tout en ajoutant un degré de complexité au texte. Le fonctionnement de la figure christique est ici rendu plus manifeste par la concentration du sonnet. Dans les derniers vers, la référence au Messie est porteuse d'un questionnement. Celui qui est à la fois traître et trahi, chrétien et païen, sert de dénominateur commun aux problèmes posés par le texte.

Le parcours poétique de la figure christique dans les recueils de Tchicaya et ses manifestations plus discrètes dans les sonnets de Marechera construisent bien une représentation intime que le recours à une forme épigrammatique permet de problématiser. Même s'il semble possible de retrouver cette logique dans le roman et au théâtre, ce sont d'autres dynamiques qui dominent ainsi que nous allons le voir à présent.

1.3.1.2. Paroles théâtrales, le Christ dans la joute

La joute verbale dont parle Tchicaya à propos du théâtre supposerait un Christ placé soit comme adversaire, soit comme objet du débat. Le *Zulu,* évoqué plus haut (voir *supra*, 1.2.2.), nous a déjà montré un guerrier à l'œuvre, ce qui est également le cas – quoique de manière dégradée – pour les deux autres pièces de l'auteur congolais. Les textes dramatiques de Marechera sont plus courts mais celui-ci joue, notamment dans *The Alley*, sur la spécificité du genre liée à la représentation et au recours à des acteurs pour jouer les personnages. À la présence diffuse du Christ en poésie s'opposerait l'incarnation et sa présence physique affirmée sur scène.

Dans *The Alley*, Marechera fait le choix d'un décor dont la portée symbolique est exhibée de manière explicite. Deux sans-abris, Rhodes et Robin, vivent dans une allée. Le

36 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 33.
37 *Ibidem*, p. 38.

mur qui correspond au mur du fond de scène représente leur inconscient et toutes les choses qu'ils ont refoulées. La représentation chrétienne du ciel et de l'Enfer sert à modéliser la ville postcoloniale qu'est devenue Harare :

> À mon avis, le paradis, ce n'est que la rue allumée de néons et toutes ces vitrines garnies jusqu'à l'excès de toutes ces excellentes choses. Et l'enfer, c'est une Allée comme celle-ci où les âmes comme nous doivent se cacher jour et nuit. Celles qui sont au purgatoire, ce sont celles qui ont encore peur de l'Allée et qui vont s'asseoir devant les grands et beaux magasins avec des hymnes dans leur tête et à la main des bols rouillés de mendiants. [Il sourit] Une sorte d'analyse catholique des âmes d'Harare.[38]

Dans ce paysage urbain christianisé, il est fait référence au prophète Osée lu dans une Bible trouvée sur un tas de détritus (« Que n'aurait-il pas prophétisé ici à Harare »[39]) et le Christ lui-même apparaît au détour d'une phrase qui désigne l'activité principale des deux hommes, à savoir manger et boire :

> ROBIN [d'un ton las] : Rhodes, ne faisons pas de politique. Contentons nous d'apprécier le pain et le vin.
>
> RHODES : Ouais, comme si l'Allée était une véritable Chambre Haute. Le pain est ma chair. Ce vin est mon sang.[40]

L'allusion à la Cène se fait sur un mode ironique et grotesque. C'est un Christ dégradé et carnavalesque qui se superpose à l'image de Rhodes, ce mendiant noir qui porte le nom du colon à l'origine de la Rhodésie. S'il y a bien joute, la dimension théâtrale de ce texte permet surtout de jouer sur la frontière entre acteur et personnage lors de la seconde scène. En effet, une indication scénique nous indique que la sœur de Rhodes doit être jouée par le même acteur : « Rhodes, habillé en femme, entre comme s'il était poussé violemment par derrière »[41]. Sur scène, le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs cohabitent dans un espace recomposé. *The Alley* commence comme une pièce de Beckett et s'achève comme une fable allégorique sur la mémoire de la guerre d'indépendance et les relations interraciales. Ces deux personnages qui rejouent la Cène *ad nauseam* dans leur allée misérable sont sans

38 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 37. (« I think heaven is just the neon-lit street and all those shop windows stocked full of excellent things. And hell is an Alley like this where souls like us have to hide themselves day and night. The ones in purgatory are those who are still afraid of the Alley and they sit in front of the great big shops with hymns in their heads and rusty begging bowls in their hands. [Smiles] A sort of Catholic analysis of Harare's souls. »)

39 *Ibidem*, p. 38. (« What would he not have prophesied here in Harare »)

40 *Ibidem*, p. 44. (« ROBIN [warily] : Rhodes, let's not be political. Let's just enjoy the bread and the wine. / RHODES : Yeah, like the Alley is a regular Upper Room. The bread is my flesh. This wine is my blood. »

41 *Ibidem*, p. 40. (« Rhodes dressed as a woman enters as though pushed violently from behind »)

consistance, leurs souvenirs mêmes ne sont pas assurés : « Tu te rappelles pourquoi on a fini dans ce merdier ? [Robin regarde Rhodes avec attention] Non ? Eh bien. Nous avons défendu les impopulaires. »[42] À la fois victimes et bourreaux ils semblent refuser toute intériorité et consomment du mauvais alcool pour oublier un passé qui revient les hanter sous la forme d'hallucinations mises en scène pour le spectateur[43].

La « comédie-farce sinistre en trois plans » du *Destin glorieux du Maréchal Nnikon, Nniku, prince qu'on sort* de Tchicaya U Tam'si présente elle aussi, d'une manière encore plus appuyée une figure christique grotesque et carnavalesque. Dans ces pièces, la référence au Christ et aux valeurs que véhiculent certains épisodes permet de marquer l'échec du travail de mémoire ou la dégradation de la dignité attachée à l'État. La joute prend ici la forme d'une guerre civile ou d'un dialogue de sourds dominé par les interminables discours du dictateur. L'auteur du *Mauvais sang* met en scène la barbarie des dictatures militaires à l'aide d'une forme qu'il crée de toutes pièces. Il combine deux genres théâtraux reconnus, la comédie et la farce, qu'il modifie à l'aide de l'adjectif « sinistre ». l'utilisation de termes antithétiques renforce le caractère monstrueux de cette pièce qui fait alterner des scènes grotesques et des pauses lyriques.

Dans le premier plan, le caporal Nnikon-Nniku, ancien cureur de latrines, mène à bien un coup d'État avec ses deux acolytes le général Mphi Ssan Po et le capitaine Nkah Nkah Dou. En parallèle, le lecteur découvre la prison avec ses soldats, Mheme et Shese, et son geôlier-fantôme qui attendent l'arrivée de l'ancien dictateur. Dans un bar, les jeune hippies Lheki et Nniyra apprennent par la radio que le gouvernement a été renversé. Nous sommes en plein dans ce monde anormal qui, selon Marechera, ne peut être traduit que par une forme anormale. L'instabilité suggérée par le genre se répercute au niveau de la caractérisation des personnages. Les jeunes opposants au régime sont loin d'incarner un espoir pour le futur, eux qui s'ébattent sur le corps encore chaud du barman : « Je veux te baiser. Maintenant, c'est bon. L'amour sans le sang, c'est sans ivresse. Faut ce qu'il faut. L'amour sur le sang de la Patrie, c'est bon. »[44] L'idéal révolutionnaire, comme le reste, est rattrapé par le grotesque.

Le seul espoir qui demeure est cantonné dans les « chants-pauses » qui ponctuent l'action : « La nuit sous la botte des soldats / Est sans étoiles à Bethléem! / Mère verse larmes

42 *Ibidem*, p. 35. « Do you remember why we ended up in ths mess ? [Robin looks intently at Rhodes] No. Well. We defended those unpopular »)

43 On entend notamment en voix *off* la fille de Robin qui refuse tant bien que mal les avances de son père (p. 38). L'ensemble de la scène 2 est un rêve du même Robin.

44 Tchicaya U Tam'si, *Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku, prince qu'on sort, comédie-farce-sinistre en 3 plans*, Paris, Présence africaine, 1979, p. 32.

et sanglots. »[45] La référence au massacre des Innocents appelle l'arrivée d'un Sauveur qui se réalise de manière dégradée dans l'action. Shese, le soldat épileptique et incontinent qui n'est conscient que la moitié du temps, bénéficie d'un complot fomenté tout au long du deuxième plan qui voit s'affirmer le pouvoir de Nnikon Nniku. Cette pièce ne présente ni Passion, ni sacrifice, seulement un cercle vicieux qui voit un soldat remplacer un autre soldat à la tête de l'État. Les références au reniement de Saint Pierre[46] ou à Marie-Madeleine la « pétroleuse de Judée »[47] créent une atmosphère carnavalesque absente des recueils de poésie évoqués plus haut. S'il y a une figure christique dans ce texte, c'est une figure bouffonne et dégradée à l'image de ce dictateur renversé par Nnikon Nniku qui crie « Debout les damnés de la terre ! Aux armes citoyens ! »[48] dans son dernier discours, peu de temps avant de se faire abattre. La double référence à Frantz Fanon et à la Marseillaise dans la bouche d'un tyran ne manque pas de sel. Elle est révélatrice du brouillage généralisé qui a lieu dans la pièce.

Le Bal de Ndinga a été publié dans un recueil collectif de nouvelles mais a été adaptée très rapidement pour la scène. Cette fois il s'agit d'une « Complainte », genre qui se définit par une situation de communication particulière, à savoir l'évocation d'une personne disparue. Les personnages racontent tour à tour les derniers jours de Ndinga Modeste, boy à l'hôtel Régina qui économise depuis trois mois pour s'offrir les services de Sabine, la prostituée de l'hôtel, le jour de l'indépendance. Aveuglé par l'espoir d'une vie meilleure, Ndinga est abattu par un soldat de la Force publique pendant une manifestation, « mort anonyme au bal de l'Espoir »[49]. Nous retrouvons donc ici les caractéristiques de la figure qui est racontée par les autres, construite par leurs discours, mais aussi du Christ qui combine espoir et sacrifice.

Deux glissements s'opèrent par rapport au *Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, Prince qu'on sort*. Tout d'abord, le personnage central n'est plus le chef de l'État mais un modeste employé et ce trait a été perçu plus largement comme l'indice d'une évolution du théâtre francophone : « Les spectateurs sont à présent les témoins de l'impact et des effets des politiques publiques sur les vies des particuliers plutôt que la conception et l'exécution de ces politiques »[50]. Ensuite, le recours à l'analepse propre à la complainte permet une

45 *Ibidem*, p. 18.
46 *Ibidem*, p. 75.
47 *Ibidem*, p. 83.
48 *Ibidem*, p. 30.
49 *L'Atelier imaginaire*, éd. Atelier imaginaire, Québec, 1987, p. 185.
50 John Conteh-Morgan et Dominic Richard David Thomas, *New francophone african and caribbean theatres*, Bloomington, 2010, p. 124. « Spectators now witness the impact and effect of public policies on private lives rather than the conception and the execution of those policies. »

distanciation que l'omniprésence du grotesque dans le *Destin glorieux* ne permettait pas. La mort de Ndinga, évoquée dès les premières lignes du récit, et le retour du personnage par les différents discours font de lui une figure christique. La mise en scène de son exécution – il reçoit une balle alors qu'il danse seul au milieu de la place – le change en victime sacrificielle. Les dernières lignes du texte évoquent d'ailleurs le corps comme une enveloppe destinée à éclater, image qui correspond bien aux définitions que nous avons données de la figure : « … Il ira ainsi au rebut de l'Histoire. Son corps était réellement trop étroit pour contenir cette joie-là. Puisqu'il fallait qu'elle déborde, une balle en fracassant sa poitrine a fait ce qu'il fallait. »[51]

1.3.1.3. Quelque chose de plus convivial : le roman

Les « phénomènes sémantiques vagues et difficilement énumérables »[52] qui permettent de définir le roman incitent J.M. Schaeffer à ranger ce genre dans une classe « généalogique »[53] qui se distingue de la classe réglée à laquelle appartient, par exemple, le sonnet. L'évolution du genre se fait par transformation à partir d'une série de modèles et non par violation de règles établies. C'est dans ce cadre que Xavier Garnier peut définir la figure comme un « anti-personnage de roman »[54]. Celle-ci s'oppose notamment au personnage-personne du roman *réaliste* tout en se développant dans ce même cadre. Il est donc essentiel de revenir sur la relation qui unit figure et genre romanesque, pour voir dans quelle mesure ce concept est transposable dans les autres genres. Au lieu du concettisme du sonnet, nous trouvons dans le roman une forme plurielle qui accentue l'éclatement de la figure. Le « quelque chose de plus convivial » de Tchicaya trouve chez Marechera une théorisation qui, si elle n'est pas totalement originale, a au moins le mérite de poser les fondements du débat.

Dans ce développement, nous nous intéresserons essentiellement à la théorisation du roman par Marechera qui se retrouve dans son article « The African Writer's experience of European Literature »[55]. Dans ces pages, il définit son approche de ce genre au moyen de l'appellation de ménippée proposée par Bakhtine[56]. Par cette appellation, il décrit une forme composite marquée par le grotesque. Cette approche qui vise à « déterritorialiser le roman »[57]

51 *L'Atelier imaginaire*, *op. cit.*, p. 185.
52 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 117.
53 *Ibidem*, p. 173.
54 Sous-titre de *L'Éclat de la figure (op. cit.)*.
55 *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 361.
56 À ce sujet, voir notamment Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998.
57 *Ibidem*, p. 76.

a été largement commentée. Cependant, il est important de préciser que le rapport au critique soviétique se fait par l'intermédiaire de Mc Ewan (1983) qui cible le roman africain et plus particulièrement *The Interpreters* de Soyinka. Le passage assez long que nous citons à présent est repris quasiment à l'identique par l'auteur zimbabéen dans son article. Nous avons décidé de le retranscrire dans son intégralité car Marechera, tout en reconnaissant sa dette à l'égard de Mc Ewan, n'utilise pas de guillemets et il est parfois difficile de délimiter la part du discours de l'autre dans son propos :

> Le critique soviétique Mikhail Bakhtine, qui a gagné en visibilité à l'extérieur de la Russie lors de la dernière décade, a offert une interprétation originale quoique large de ce qu'il appelle un rapport au monde « carnavalesque ». L'un des attraits de Bakhtine, pour qui étudie les écritures africaines, réside dans la gamme de littératures de diverses origines qu'il parvient à prendre en compte. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, il considère la ménippée comme une catégorie de récit qui part d'Aristophane, Lucien et Apulée (peut-être le premier romancier africain) pour aller jusqu'à Dostoïevski par l'intermédiaire de Rabelais et Swift. Le monde ménippéen de Bakhtine est complexe, instable, comique, satirique, fantastique, poétique et dédié à la poursuite de la vérité. Le héros peut voyager partout dans ce monde et au-delà. La fantaisie et le symbolisme sont associés à un naturalisme du bas corporel. Des points de vue inhabituels offrent des changements d'échelle. Les cieux et l'enfer sont proches et peuvent être visités. La folie et la rêverie, les états de conscience anormaux et toutes sortes d'inclinations erratiques sont explorées. Les comportements scandaleux et excentriques perturbent « le cours ordinaire des affaires humaines » et fournissent un nouvel aperçu de « l'intégrité du monde ». La société est extrêmement imprévisible : les rôles peuvent changer rapidement. Les affaires courantes sont traitées avec un intérêt journalistique et satirique. Les genres sont mélangés. Les histoires, discours, saynettes dramatiques, poésie et parodie sont absorbés par le ménippéen.[58]

L'apport de Marechera à ce discours déjà bien construit prend la forme d'une formule, souvent citée par la critique, qui radicalise le propos de McEwan : « cette nouvelle catégorie de roman est appelée ménippée. Il n'est plus nécessaire de parler de roman africain ou de

58 Neil McEwan, *Africa and the Novel*, Basingstoke, Macmillan, 1990, p. 66. (« The Soviet critic Mikhail Bakhtin, who has come to be better known outside Russia in the course of the last ten years, has offered an original, if broad interpretation of what he calls a "carnival" attitude to the world. One of Bakhtin's attractions to the student of African writing is the range of literature from different backgrounds which he is able to take into account. In *Problems of Dostoevsky's Poetics* he treats the menippean as a category of narrative from Aristophanes, Lucian and Apuleius (perhaps the first African novelist) to Dostoevsky by way of Rabelais and Swift. Bakhtin's menippean world is complex and unstable, comic, satirical, fantastic, poetical and committed to pursuit of the truth. The hero can travel anywhere in this world or beyond. Fantasy and symbolism are combined with low-life naturalism. Odd vantage points offer changes of scale. Heaven and hell are close and may be visited. Madness, dreams and day dreams, abnormal states of mind and all kinds of erratic inclinations are explored. Scandalous and eccentric behaviour disrupts "the seemly course of human affairs" and provides a new view of "the integrity of the world". Society is very unpredictable : roles can quickly change. Current affairs are treated with a satirical, journalistic interest. Genres are mixed. Stories, speeches, dramatic sketches, poetry and parody are absorbed into the menippean. »)

roman européen : il n'y a plus que le roman ménippéen. »[59] Des articles dont ceux de Bill Ashcroft[60] et Gerard Gaylard[61] ont analysé la ménippée en termes de quête identitaire. Tout en se réclamant de l'universalisme, Marechera emprunterait l'idée du « roman comme hors-la-loi »[62] qui offrirait une désignation correspondant à « l'espace fébrile et protéiforme offert par le roman postcolonial dans un langage acquis »[63]. Cette configuration a des conséquences sur la constitution des personnages. Instables et imprévisibles, ils se rapprochent de la figure.

Ce jeu est poussé à l'extrême dans des textes tardifs de Marechera dont *Mindblast* – sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus tard – et surtout *Killwatch or Tony Fights Tonight*, un ensemble composite désigné comme « roman » sur la page de garde du tapuscrit. Ici le nom propre, « désignateur rigide » qui d'après Thomas Pavel dans *l'Univers de la fiction* fonctionne de la même manière pour des objets de fiction et des personnes réelles[64], devient facteur de confusion. Le même nom, Tony, désigne un enfant du *township* dans l'histoire « Tony and the Rasta » et « un petit gars grassouillet qui porte des lunettes cerclées de fer à verres épais »[65] dans la série de récits « Tony fights tonight ». S'agit-il du même personnage ? Y-a-t-il un lien autre que thématique entre les deux histoires ? Le roman ménippéen qui, selon le passage cité plus haut, mélange les genres et absorbe tous les discours, favorise ce type d'ambivalence. L'accumulation de données douteuses ou contradictoires, la multiplication des points de vue, font naître la figure qui échappe aux règles qui régissent la caractérisation des personnages-personnes.

D'une certaine manière, les romans « poétiques » de Tchicaya favorisent eux-aussi la figure au détriment des personnages ordinaires. La multiplication des voix dans *Les Méduses* et la présence de contes dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* contribuent assurément à transformer Luambu et Gaston en figures christiques. Pour le second roman, en particulier, l'insertion d'une histoire dans la dernière partie du roman sert à expliciter l'inceste du jeune homme avec sa sœur Tchilolo, qui n'est que suggéré dans les chapitres qui précèdent. Ici,

59 *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 364. (« This category of novel is called the menippean. It is no longer necessary to speak of the African novel or the European novel : there is only the menippean novel »)

60 Bill Ahcroft, « Menippean Marechera », *in Reading Marechera*, Grant Hamilton (éd.), Woodbridge, James Currey, 2013, p. 76.

61 Gerard Gaylard, « Marechera's Politic Body : The Menippeanism of a “Lost Generation” in Africa? », *in Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 75.

62 *Reading Marechera*, *op. cit.*, p. 83. (« novel as outlaw »)

63 *Ibidem*. (« febrile and protean space offered by the post-colonial novel in an appropriated language »)

64 Thomas G. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 51.

65 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 5. (« a short plump guy who wears wire spectacles with very thick lenses »)

nous n'avons pas un seul nom propre pour plusieurs personnages[66] mais l'ajout d'une nouvelle dénomination pour révéler une facette cachée de l'intrigue romanesque. L'introduction du conte par un narrateur que l'on suppose être Gaston prépare d'ailleurs la confusion entre les deux récits. Le conte fonctionne en quelque sorte comme un trope permettant de faire remonter l'indicible à la surface :

> Autrefois, il y avait un frère et une sœur. Il a toujours omis André. Il ne l'a jamais moins aimé. Mais il ne tenait pas trop de place dans l'histoire mouvementée de la famille. Mais il n'est pas question de ses frères et de sa sœur à lui. Cette histoire est proche d'un conte dont les mots affleurent par moments, malgré la tourmente que connaît sa mémoire[67]

L'affleurement du récit s'accompagne d'un brouillage énonciatif, puisque, deux pages plus loin, il est dit « Mouissou enchaîna »[68]. Ce personnage mystérieux qui n'habite pas la ville mais un lointain village semble donc prendre en charge la suite du conte et l'histoire du frère – Mavoungou – et de la sœur – Ngondi – qui quittent le foyer familial, deviennent amants et tuent leur enfant[69]. C'est en confrontant les deux avatars, Gaston et Mavoungou, que le lecteur peut se faire une idée de la figure christique qui s'élabore dans ces pages. Ce qui n'est que rumeur dans le roman est présenté comme un fait dans le conte et la culpabilité de Gaston suite à l'avortement de sa sœur correspond au fantôme de l'enfant que Mavoungou et Ngondi tuent deux fois. La distinction proposée par Xavier Garnier entre le roman qui contient son propre sens et le conte qui puise sa signification dans son contexte est ici particulièrement pertinente pour rendre compte de la constitution d'une figure. Le récit intégré au flux romanesque fait écho à la rumeur et vient donner une structure symbolique à une banale histoire d'inceste.

Le discours de l'enfant mort, dans le conte, ajoute par le recours au vers blanc un dernier décrochage permettant de s'éloigner du personnage-personne pour s'approcher du personnage-figure. Une voix sans corps s'adresse à son père et à sa mère pour les accuser :

> *Ma mère, Ngondi, m'a dépecé*
> *moi, son fils. Qu'ai-je fait ?*
> *Est-ce ma faute,*
> *si le sol était humide ?*
> *Dépèce la faute, mais pas l'enfant.*
> *Une mère se tue qui tue son fils !*[70]

66 À noter tout de même que la mère de Gaston et sa femme s'appellent toutes les deux Mathilde.
67 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 258.
68 *Ibidem*, p. 260.
69 *Ibidem*, p. 323.
70 *Ibidem*, p. 325.

L'intégration d'autres genres dans le roman, qu'on le nomme ou non ménippéen, favorise l'apparition de la figure christique qui se développe d'autant mieux que s'atténue l'emprise des canons du réalisme, qu'il soit balzacien ou socialiste.

1.3.2. Réalisme social et négritude, des discours normatifs pour un Christ noir ?

Dans le double contexte de la décolonisation et de la constitution d'identités nationales, la dimension idéologique du débat esthétique s'affirme et nos deux auteurs ont dû affronter respectivement les exigences de la négritude et du réalisme social. Dans le premier cas, l'expression d'une identité nègre originale correspond à un ensemble de traits stylistiques illustrant la célèbre formule de Senghor selon laquelle l'« 'émotion est nègre, la raison est hellène »[71]. Dans le second cas, l'écrivain doit s'adresser au peuple et contribuer au projet national par les thèmes qu'il aborde et par les techniques narratives retenues.

Les porteurs de ces discours critiques combinent deux des trois attitudes répertoriées par J.M. Schaeffer dans son étude : les dimensions normative et essentialiste[72]. Les règles énoncées par les commentateurs prennent donc leurs racines dans une définition supposée très claire de l'identité. Nous verrons notamment que Senghor, lorsqu'il décrit la poésie de Tchicaya, ramène celui-ci à une origine ethnique pour le moins floue. À l'inverse, Marechera est accusé par les tenants du réalisme social de n'être pas assez africain et de ne pas respecter les règles du réalisme. Dans le cadre d'une délimitation de la figure christique, ces polémiques permettent d'envisager un certain nombre de traits stylistiques employés par nos auteurs, tout en revenant sur l'ancrage culturel, supposé ou assumé, de leurs personnages.

Tchicaya et Marechera refusent de se laisser enfermer dans cet africanisme étroit et revendiquent une ouverture sur le monde, sans pour autant tomber dans un universalisme béat. Au fil de ce développement, nous essaierons également de voir en quoi la figure christique peut représenter cette problématique culturelle.

1.3.2.1. L'essence du poète bantou

Pour qui l'examine de près, l'œuvre de Tchicaya U Tam'si témoigne d'une attitude ambiguë à l'égard de la négritude et de son père fondateur, Léopold Sédar Senghor. Dans *Feu de brousse*, le titre d'un recueil du poète sénégalais aux accents christiques est tourné en ridicule quand le Congolais nous explique qu'il y a « des goyaves pour ceux qui ont la

71 Léopold Sédar Senghor, *Liberté*, Paris, Seuil, 1964, p. 24.

72 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 13. La troisième qu'il propose est l'attitude « descriptive-analytique ».

nausée des hosties noires »[73]. Cependant, cinq ans plus tard, une préface du même Senghor paraît en tête d'*Épitomé*... avant d'être supprimée dans les rééditions suivantes. Selon Roger Chemain, ces invectives et ces repentirs « ressortissent surtout de la très saine insolence dont tout jeune poète de bon tempérament "entrant dans la carrière" se sent tenu de faire preuve envers ses prédécesseurs. »[74]. Il y a, certes, une part de provocation, mais il nous semble, à bien regarder le travail de Tchicaya et celui de son aîné, que la distance – respectueuse certes – correspond à un gouffre idéologique bien réel. Le Christ nègre de Senghor ne se confond pas avec le barbare métissé de Tchicaya.

Dans la préface à la première édition d'*Épitomé* (1962) le poète-président s'appuie sur les poèmes pour définir la poésie des Bantou et la poésie nègre. L'utilisation de traits stylistiques et thématiques pour décrire cette pratique nous semble justifier la place de ce développement dans une réflexion sur le genre littéraire. La catégorie ainsi délimitée dépend pourtant de l'identité de l'auteur autant que des procédés mis en œuvre et Senghor, par ses commentaires, révèle une attitude essentialiste à l'égard du genre. Le poète congolais, se trouve donc rattaché à un groupe plus large aux contours flous et cette appartenance devient synonyme de pureté :

> La poésie des Bantous est une des plus authentiquement négro-africaines. Elle est pure, du moins au Congo, de toute influence arabo-berbère. Et, si elle ne l'est pas tout à fait de l'influence pygmée ou khoisan, c'est tant mieux, car les Nègres marginaux de l'Afrique centrale sont les plus près des sources.[75]

La poésie de Tchicaya qui – comme celle de Senghor d'ailleurs – se nourrit de culture française, se voit attribuer un brevet de pureté quelque peu paradoxal. Le terme de *Bantou,* utilisé par le préfacier comme une évidence, apparaît bien plutôt historiquement comme un ensemble issu « d'un étrange croisement de la philologie, de l'administration coloniale et de la sacristie »[76]. Le mot désigne « les hommes » dans diverses langues africaines, il a été utilisé pour nommer une famille de langues puis un ensemble culturel aux contours vagues, voire une race issue de la région des grands lacs. Dans un entretien de 1980, Tchicaya donne d'ailleurs sa propre définition du mot *Bantou* qui fait écho à la vacuité et à l'instabilité de cette notion héritée de la période coloniale : « Les coloniaux ont désigné sous ce terme vague tous ceux qui n'appartenaient pas aux quelques ethnies qu'ils avaient connues d'abord. Le

73 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 76.

74 Arlette Chemain-Degrange et Roger Chemain, *De Gérald Félix Tchicaya à Tchicaya U Tam'si : hommage*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 27.

75 Léopold Sédar Senghor, *Liberté*, *op. cit.*, p. 364.

76 Jean-Pierre Chrétien, « Les bantous, de la philologie allemande à l'authenticité Africaine : Un mythe racial contemporain », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, décembre 1985, p. 43-66, p. 77.

Bantou reste donc quelqu'un par défaut. »[77]. Le débat sous-jacent entre Tchicaya U Tam'si et Senghor se traduit ainsi par une tension entre authenticité et absence. La pureté nègre fait place à une définition en creux de l'identité et alors que l'influence arabo-berbère était « débranchée »[78] par Senghor, le Bantou tchicayen se définit comme zone de contact.

Tchicaya, comme l'a remarqué Roger Chemain[79], n'utilise d'ailleurs jamais ce terme dans sa poésie, et, quand il se sert de l'adjectif *nègre*, c'est bien souvent pour le mettre à distance : « sale tête de nègre / voici ma tête congolaise »[80]. Le Congo, espace polymorphe à cheval sur au moins deux États et structuré par le tracé d'un fleuve, est aux antipodes de l'idée de race sous-entendue par l'appellation de Bantou. Originaire du Congo Brazzaville, Tchicaya raconte dans *Le Ventre* et *Épitomé* la Passion – à Kinshasa – de l'éphémère premier ministre Patrice Lumumba. S'il y a une race dans son œuvre, elle est de bronze – « l'alliage du sang fort qui gicle quand souffle le vent des marées saillantes »[81] – plutôt que métal à l'état pur.

Senghor, dans sa préface, s'appuie sur des éléments stylistiques comme la « syntaxe qui déraisonne »[82] censée être typiquement négro-africaine, pour prouver le caractère bantou du recueil. Certains, comme Aimée Mambou Gnali, ont beau souligner – à juste titre – l'influence d'éléments culturels et linguistiques vili sur la poésie de Tchicaya[83], ces éléments n'en sont pas pour autant Bantou autrement qu'au sens large. Les genres mobilisés par le poète-président servent son propos et le Congolais est tiré du côté de la tradition et de l'oralité : « Ses poèmes, aussi souvent, commencent ou continuent par un récit comme dans les contes des veillées noires. En Afrique, tout poète est conteur, diseur de "choses

77 « Tchicaya U Tam'si, écrivain de l'Afrique et du destin, entretien avec Jean-Maurice de Montremy », *op. cit.*

78 Nous empruntons cette notion de « branchement » à Jean-Loup Amselle : « En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est à dire celle d'une dérivation de signifiants particularistes par rapport à un réseau planétaire, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre ientité » (*Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p. 7).

79 *De Gérald Félix Tchicaya à Tchicaya U Tam'si : hommage*, *op. cit.*, p. 27.

80 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 57.

81 *Ibidem*, p. 45.

82 *Liberté*, *op. cit.*, p. 364.

83 « Gérald, mon "frère", entretien avec Mambou Aimée Gnali », propos recueillis par Raphaël Safou Tchimanga, *in Cultures Sud, notre librairie revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien*, *op. cit.*, p. 44.

cachées" »[84]. Notons que l'exemple illustrant cette thèse évoque autant la tradition occidentale – shakespearienne – que l'univers de la veillée :

> *Un enfant mit un piège dans les nénuphars*
> *rêvant d'y prendre la lune au piège*
> *Une Ophélie pâle servant d'appât*
> *Et la lune y fut prise.*[85]

Ce conte pourrait-être une *ekphrasis* de *l'Ophélie* de Millais, tout comme la « syntaxe qui déraisonne » pourrait renvoyer au Surréalisme. Sur ce dernier point, Senghor se contente de reprendre les propos d'un autre préfacier :

> *Surréalisme*, dira-t-on. Bien sûr, comme la poésie de Césaire, dont les images explosent du cœur, dont la passion est une lave qui coule droit son chemin, entraînant tout, brûlant tout de sa ferveur et le transformant en or pur. Jean-Paul Sartre le disait de Césaire, rien n'est gratuit ici ; pas d'écriture automatique. Une seule passion : celle de témoigner la *Négritude*.[86]

Quand il analyse le rapport au Christ, Senghor perçoit bien l'ambiguïté de l'invective puisque sa « révolte même exprime le besoin d'une foi » et est « un cri religieux »[87]. Il néglige cependant le rôle d'intermédiaire que joue le Messie qui est traître ou trahi selon les occasions. Plutôt qu'un cheminement « de la poésie bantoue à la poésie négro-africaine » et une quête d' « authenticité »[88], il serait plus juste de voir dans *Épitomé* un mouvement circulaire qui prend Lumumba-Jésus-Christ pour pivot afin de dessiner, le temps d'écrire ou de lire, la forme d'une identité[89].

1.3.2.2. Marechera, l'écrivain contre la norme

Dès la publication de *La Maison de la faim*, Marechera a été accusé de produire un texte « étranger à l'Afrique » voire de représenter « une avant-garde décadente, une attitude et un style européens » [90]. La charge, on le voit, prend le contre-pied de la tentative de

84 *Liberté*, *op. cit.*, p. 367.
85 *Ibidem*.
86 *Ibidem*.
87 *Ibidem*, p. 365.
88 *Ibidem*, p. 366.
89 On peut citer ici les thèses de Magali Renouf et Anis Ben Amor qui tentent de définir le rapport de Tchicaya au Surréalisme français. Il ressort de ces travaux que, si de nombreux procédés se retrouvent dans la poésie de l'auteur congolais, son rapport au mouvement est beaucoup plus distant et critique que celui, notamment, d'Aimé Césaire. Magali Renouf, *Surréalisme africain et Surréalisme français : influences, similitudes et différences*, Thèse de doctorat, École doctorale Sciences de l'homme et de la société, 2013. Anis Ben Amor, *Champ de tension entre littérature africaine et surréalisme d'Aimé Césaire à Dambudzo Marechera*, thèse de doctorat, Humboldt Universität zu Berlin, 2010.
90 *Reading Marechera*, *op. cit.*, p. 58. Juliet Okonkwo, citée par Grant Hamilton. (« alien to Africa » ; « décadent avant-garde European attitude and style »)

récupération opérée par Senghor, cependant le positionnement à la marge de l'auteur zimbabwéen rappelle, *mutatis mutandis*, la prise de distance de Tchicaya à l'égard de la poésie nègre. Dans ce nouveau rapport de force il est toujours question de l'identité africaine même si le genre concerné – roman et non poésie – change. Marechera est jugé en fonction de la norme qui domine le Zimbabwe nouvellement indépendant, à savoir le réalisme socialiste qui impose, entre autres choses, une définition bien précise du personnage qui contraste avec les représentations de la figure christique que nous avons déjà identifiées.

Le débat entourant l'interdiction de *Soleil noir* est à ce sujet révélateur. Le comité qui propose la censure du roman en octobre 1981 avance notamment les arguments suivants selon lesquels Marechera

> ne se rend pas service en dégradant son propre talent par la reprise des pires caractéristiques de certains de nos auteurs modernes. Il use du langage le plus vulgaire, apparemment parce que c'est ce que font les auteurs “modernes” et non parce que cela correspond naturellement à son style ou à celui de ses personnages.[91]

La modernité dont il est question ici, synonyme d'obscénité et d'artifice, renvoie très probablement à l'influence de l'Occident sur « nos auteurs modernes ». Musaemunya Zimunya, qui par ailleurs fit appel avec succès de la décision du comité de censure, n'est pas loin de considérer Marechera comme un auteur européen et non africain. La remarque suivante, tirée d'un commentaire de *La Maison de la faim*, le précédent ouvrage de Marechera, pourrait aisément s'appliquer à *Soleil noir* : « Dambudzo Marechera repousse la frontière de la psychée africaine jusqu'à ce que son angoisse commence à sonner européenne et moderne »[92].

L'influent critique zimbabwéen Emmanuel Ngara emprunte ainsi à Engels une phrase dont il se sert comme point de départ : « Le réalisme, pour moi, implique, en plus de la vérité dans le détail, la reproduction fidèle de personnages typiques dans des circonstances typiques. »[93] Vérité et typicité sont les maîtres mots de cette approche avec tous les problèmes que posent ces notions. Dans cette perspective, une figure christique présente en

91 *Dambudzo Marechera, A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 291. (« does himself a disservice in debasing his own talent by imitating the worst features of some of our modern writers. He uses the foulest language seemingly because it is what “modern” writers do and not because it comes naturally to either himself or his characters. »)

92 Musaemura Zimunya, *Those Years of Drought and Hunger*, Harare, Mambo Press, 1982, p. 97. (« Dambuzo Marechera pushes the frontier of the African psyche until his angst begins to sound european and modern »)

93 Emmanuel Ngara, *Art and ideology in the African novel, a Study of the Influence of Marxism on African Writing*, London, Royaume-Uni, Nigéria, 1985, p. 14. (« Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances. »)

creux ou s'incarnant dans divers actants serait une aberration. Les personnages représentés notamment dans *Soleil noir,* sont quant à eux loin d'être *typiques*, du moins la vision éclatée qu'en présente l'auteur. Ils se constituent plutôt autour d'une identité problématique que d'une exemplarité quelconque. Le lecteur n'a accès qu'à des bribes d'information et ne connaît même pas le véritable nom du narrateur surnommé Christian et qui, comme dans *The Black Insider*, semble constamment rencontrer ses doubles.

À l'illusion d'un monde rendu lisible par la littérature réaliste, Marechera répond par une ouverture des possibles pour laquelle le Christ constitue un outil essentiel. Drew Shaw, dans son article intitulé « Transgressing Traditional Narrative Form »[94] montre bien le lien établi entre la position idéologique dominante et l'appréciation esthétique après l'indépendance : « Le réalisme socialiste a été promu par l'esthétique littéraire officielle au Zimbabwe juste après l'Indépendance par des vecteurs comme Emmanuel Ngara et Fay Chung, qui ont largement puisé dans la théorie du réalisme socialiste soviétique. »[95] Le modèle romanesque prôné notamment par Ngara se situe dans la lignée des romanciers réalistes européens du XIX^{e} siècle, il n'en demeure pas moins que cette forme est censée s'adapter pour rendre compte de la réalité africaine[96].

Le modernisme de Marechera, selon certains critiques, l'empêche d'être véritablement « authentique »[97]. Il semble au contraire que cette approche, seule, lui permette de prendre du recul par rapport à une tradition imposée de l'extérieur :

> une raison importante du rejet du roman réaliste du dix-neuvième siècle par Marechera fut son désir de se dissocier totalement de l'idéologie des Lumières qui est une composante intégrale des grands récits réalistes.[98]

La figure christique s'actualise rarement dans un seul personnage et l'instabilité décrite par Laurice Taitz et Melissa Levin témoigne de cette diffraction. Les deux critiques dans leur article insistent sur le lien entre les stratégies narratives et la construction d'une identité. Selon elles, Marechera « s'appuie sur l'idée que le colonialisme a entraîné des actes de

94 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 3.

95 *Ibidem*, p. 4. (« Socialist realism was promoted as the official literary aesthetic in Zimbabwe, shortly after Independance by exponents such as Emmanuel Ngara and Fay Chung, who drew substancially on Soviet socialist realist theory. »)

96 *Reading Marechera*, *op. cit.*, p. 148.

97 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 7.

98 *Ibidem*, p. 11. Mbuluelo Mzamane cité par Drew Shaw. (« an important rationale for Marechera's rejection of the nineteeth century realist novel was his desire to dissociate himself completely from the ideology of the Enlightenment which is an integral component of master realist narratives. »)

construction narrative qui visaient à définir et à emprisonner l'identité africaine. » [99] Les réflexions du *Black Insider* sur « African Image » ou encore l'idée selon laquelle « si vous écrivez pour une nation bien précise, alors allez vous faire foutre »[100] témoignent du lien entre construction du personnage et perception du nationalisme africain. La norme romanesque refusée par Marechera est perçue comme la continuation d'un ordre faussement naturel. Le terrorisme linguistique qui s'appuie sur la figure christique n'est pas un jeu existentiel et nombriliste comme le suppose Zimunya, c'est un acte de révolte qui redonne une visibilité au branchement entre Afrique et Europe que les théories du réalisme social ou critique tendent à masquer.

1.3.3. Construction d'un genre biblique

Après avoir examiné les théorisations génériques de nos auteurs et les réactions de certains critiques en lien avec la construction de leurs figures christiques, nous voudrions terminer ce chapitre en adoptant une perspective résolument lectoriale. Notre hypothèse dans les pages qui suivent est que le rapport à la Bible et au Christ, déjà examiné sous l'angle de l'intertextualité, peut nous apporter un nouvel éclairage par le biais du modèle générique. Pour ce faire, nous nous interrogerons sur l'existence d'un genre biblique. En effet, face au problème posé par des œuvres qui ne semblent entrer dans aucun genre connu, deux attitudes sont possibles pour le critique. Il peut, à la suite de Blanchot, affirmer la singularité absolue de ces productions qui deviennent donc a-génériques[101]. À l'inverse, il peut aussi – ainsi que l'a fait Jean-Yves Tadié pour le récit poétique[102] – construire un nouveau genre permettant de rendre compte du phénomène observé. C'est cette dernière démarche que nous souhaitons adopter afin de considérer des œuvres singulières qui, comme *Mindblast*, peinent à entrer dans un genre prédéfini.

La construction que nous allons à présent ébaucher tentera donc de définir les contours d'un genre biblique en reprenant l'approche discursive proposée par J.M. Schaeffer qui énumère un certain nombre de critères servant à définir les genres. Ces traits distinctifs répartis entre le cadre communicationnel (énonciation, destination et fonction) et ses réalisations (sémantique et syntaxique) nous permettront à notre tour de repérer des

99 *Ibidem*, p. 23. (« foregrounds the idea that colonialism entailed acts of narrative construction which sought to define and imprison African identity. »)

100 *Dambudzo Marechera : a source book on his life and work*, *op. cit.*, p. 221. (« if you are a writer for a specific nation then fuck you »)

101 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971.

102 Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, France, Gallimard, 1994.

caractéristiques qui, si elles ne sont pas partagées par tous les membres de la classe à construire, n'en sont pas moins représentatives.

Un dernier problème qui relève de la justification du corpus doit être posé avant d'aller plus loin. En effet, bien que nous assumions la dimension lectoriale de notre démarche, notre nouvelle catégorie doit se situer par rapport à une autre distinction proposée par J.M. Schaeffer entre « les classes généalogiques fondées sur des relations hypertextuelles et les classes analogiques fondées sur la simple ressemblance causalement indéterminée. »[103] L'exemple utilisé par le critique pour illustrer cette dernière classe est éclairant :

> lorsque nous lançons à la cantonade que *Dame Chao* de P'ou Song-Ling est une nouvelle, nous voulons dire tout simplement que le récit du lettré chinois du XVII^e^ siècle ressemble par certains traits à des textes qu'en Occident nous qualifions de nouvelles, sans que pour autant le statut causal de cette ressemblance soit motivé.[104]

Nos deux auteurs appartiennent à deux aires géographiques et linguistiques distinctes et, si Marechera connaissait probablement quelques poèmes de Tchicaya, l'inverse est loin d'être avéré. Le développement que nous allons présenter ne se réduit cependant pas à un jeu érudit d'analogies sans fondement causal. La Bible, dont nous avons déjà déterminé l'importance, sert de prototype dans les deux cas. De plus, la comparaison entre le Congo et le Zimbabwe, s'il faut la considérer avec prudence, reste bien plus pertinente qu'une assimilation du XVII^e^ siècle chinois au XIX^e^ siècle européen.

1.3.3.1. Cadre communicationnel : énonciation et révélation

L'acte communicationnel selon J.M. Schaeffer comprend trois niveaux : énonciation, destination et fonction. Nous nous concentrerons sur le premier qui rend mieux compte du parallèle possible entre la Bible et certaines œuvres de notre corpus. L'ensemble biblique regroupe ainsi des textes très divers qui ont en commun une énonciation qui n'est ni vraiment fictive, ni réelle ni feinte[105]. Ces textes ont été retenus parce qu'on a considéré qu'ils avaient été inspirés par la divinité. Moïse, Élie, Amos ou Isaïe sont des intermédiaires, c'est toujours Dieu qui parle. Cette énonciation particulière, la Bible la partage avec d'autres ouvrages sacrés comme le Coran. On la retrouve également dans les textes de prophètes ou messies africains qui, tel l'ivoirien Frédéric Bruly Bouabré, constituent des recueils de pensées

103 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 173.
104 *Ibidem*, p. 180.
105 Subdivisions proposées par J.M. Schaeffer.

inspirées qui forment la bible de leur nouvelle religion[106]. Reste à savoir si ce critère reste pertinent pour des auteurs qui ne se prétendent pas prophètes.

Tchicaya et Marechera ne sont pas des fondateurs de religion. Les éléments qui, chez eux, évoquent une énonciation inspirée, relèvent du rapprochement entre écriture sacrée et littérature – le verbe – et de l'évocation d'un processus d'écriture bien particulier. La mise en valeur de paroles ou de paraboles pourrait elle aussi rappeler le fonctionnement des Évangiles. C'est ainsi que Tchicaya élève la dignité de la poésie en la plaçant au rang des grands textes fondateurs : « la poésie est le verbe essentiel. Tous les livres fondateurs, tous les grands livres, sont des livres poétiques : le Coran en est un, la Bible en est un... »[107] La parole poétique est à la fois inspirée et inspiratrice, son énonciateur prend en quelque sorte la place de Dieu pour s'adresser aux hommes.

L'énonciation « inspirée » prend aussi, bien souvent, la forme d'un flot de paroles ininterrompu. Dans cette perspective, le fait que Marechera tape directement ses textes à la machine – c'est du moins ce qu'il décrit dans le « Journal » – nous expose donc son écriture comme un processus et presque comme une performance. L'image d'un écrivain qui rédige son texte d'un seul jet, assis sur un banc public, donne dans ce texte une représentation exemplaire de l'auteur inspiré :

> Encore une journée au parc ; la suivante en fait. Mon esprit est tourmenté et totalement vide. Olga est arrivée hier juste au moment où il commençait à pleuvoir. À une heure. Je n'avais aucune conscience de la pluie, j'écrivais comme un fou, les gouttes d'eau que je ne voyais pas étaient les témoins d'un manuscrit entièrement trempé.[108]

D'un point de vue génétique, nous pourrions dire que « l'écriture à processus » évoquée au chapitre 2 traduit sur le manuscrit la linéarité d'une révélation. Ainsi que nous l'avons vu, dans les tapuscrits de Marechera, les ratures sont rares et les remaniements discrets. Les quelques documents qui nous sont parvenus présentent une cohérence remarquable et une clarté surprenante, même pour les carnets de notes. L'écriture peut être presque illisible mais les repentirs sont très peu nombreux.

---

106 Frédéric Bruly Bouabré, *Frédéric Bruly Bouabré*, André Magnin, Yaya Savané et Denis Escudier (éds.), Paris, X. Barral, 2013. *Le Livre de Lois divines* regroupe des préceptes qui forment le fondement de l'enseignement du prophète.

107 *Tchicaya notre ami : l'homme, l'oeuvre, l'héritage*, *op. cit.*, p. 79.

108 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 131.(« Another day in the park ; the next day in fact. My mind is in turmoil and totally blank. Olga arrived just when it began to rain yesterday. At one o'clock. I was totally oblivious of the rain, I was typing madly, the raindrops unnoticed, witnesses to the steadily soggy manuscript. »)

La mise en scène de la voix, chez Tchicaya, relève de ce même procédé. Dans l'entretien accordé à *La Croix* que nous avons déjà cité, le poète joue sur son rapport à la création et va jusqu'à remplacer la médiation du papier par l'enregistrement sonore :

> Paradoxalement, je n'aime pas les choses écrites. Je travaille... au magnétophone! Comme dirait Flaubert, je « gueule ». Enfin, pas systématiquement. Puisque c'est destiné à être imprimé, je dois bien m'astreindre à tracer des signes. Mais j'aime surtout palabrer, discuter.[109]

La linéarité de la bande magnétique, si elle conserve les hésitations, gomme la rature. Le prétendu retour à l'oralité apparaît plutôt comme une fixation de l'instant et de la révélation poétique. Les traces de cette énonciation première ne sont plus visibles sur le papier autrement que comme des artifices. La voix du poète est une mise en scène de plus pour le texte qui se fait révélation.

1.3.3.2. Réalisations syntaxiques de l'acte discursif : une structure composite

Le critère de l'énonciation est déterminant, cependant il n'est pas propre à la Bible. Le Prophète du Coran et le poète inspiré de Platon se font eux-aussi vecteurs d'une parole venue d'en haut. D'ailleurs, les commentaires de Tchicaya et Marechera relatifs à une révélation concernent le plus souvent des ensembles identifiés comme poétiques voire lyriques. Nous sommes encore loin de faire rentrer les ouvrages monstrueux dans une catégorie commune.

La réalisation syntaxique de l'acte discursif, quant à elle, concerne aussi bien les caractéristiques stylistiques que l'organisation « macrodiscursive » du texte. En ce qui concerne le premier point, nous reviendrons sur la possibilité – en anglais – d'un style biblique fait d'archaïsmes. Nous prendrons ensuite en considération la structure globale de textes comme *Mindblast* ou l'anthologie *Légendes africaines* de Tchicaya.

1.3.3.2.1. Caractéristiques stylistiques

Le style biblique tel qu'on peut le retrouver dans des ouvrages qui le pastichent ou le parodient peut prendre diverses formes selon que le modèle se trouve dans les livres historiques marqués par l'hyperbole, les livres prophétiques chargés d'imprécations et de mises en garde ou encore les Évangiles et leurs paraboles attribuées au Christ lui-même. Il faut ajouter à cela, pour les Catholiques d'avant Vatican II, l'utilisation de citations latines et, pour les Anglicans, les formes archaïsantes de la Bible du roi Jean. Ni Marechera, ni Tchicaya ne font un usage systématique de ces traits mais ils sont repris de manière

109 « Tchicaya U Tam'si, écrivain de l'Afrique et du destin, entretien avec Jean-Maurice de Montremy », *op. cit.*

ponctuelle et sont le plus souvent attribuables à des personnages de fiction. La démarche est avant tout ludique même si, notamment pour ce qui est des paraboles, elle peut devenir la trace d'une présence christique dans le texte.

Dans le domaine anglophone, l'un des traits formels essentiels d'un genre ou d'un pastiche biblique serait à chercher du côté de la syntaxe et de la morphologie de la *King James Bible*[110]. La traduction datant du XVII[e] siècle, les formes aujourd'hui perçues comme archaïques sont utilisées[111]. Par exemple, l'utilisation des formes pronominales « thou » ou « thy » au lieu de « you » et « your » finissent par renvoyer à une inspiration biblique. Ce trait, le plus visible, se trouve dans certains textes de l'auteur zimbabwéen mais son emploi est trop ponctuel pour être utilisé comme critère définitoire[112]. Ces caractéristiques stylistiques, pour Marechera, fonctionnent plutôt à la manière de guillemets pour indiquer une citation comme dans le cas de cet extrait des Psaumes que le lecteur reconnaît comme un élément importé : « Cast me not off in the time of old age ; forsake me not when my strength *faileth*. For mine enemies speak against me. »[113] On reconnaît, à la rigueur, dans le discours de certains ecclésiastiques des tournures de phrases qui, s'appuyant constamment sur des citations, deviennent très reconnaissables : « L'humilité est le chemin qui mène aux antichambres du pouvoir. Voici l'humilité dont je parle : vous n'aviez rien d'autre que le singe en vous. Puis vint Jésus-Christ... » [114] Lorsque le discours n'est pas cousu de références, il reprend toute une série de clichés et de phrases convenues :

> J'étais comme vous, bouillant et impatient. Vous savez, je n'ai pas eu la chance d'avoir comme vous une éducation suivie. Ma jeunesse fut affamée et impatiente ; mais ma faim ne se portait pas sur les choses de ce monde. J'étais avide d'une réalité plus grande.[115]

---

110 Toutes les citations de la traduction anglaise que nous serons amené à faire seront tirées de la traduction dite « King James version » qui date du XVII[e] siècle et est, de loin, la plus répandue.

111 Voir à ce sujet l'analyse du *Quichotte de Ménard* par J.M. Schaeffer. Le copiste qui, dans la nouvelle de Borges, recopie mot à mot le texte de Cervantès, lui donne un sens nouveau en changeant sa situation d'énonciation : « puisqu'un message ne peut signifier que dans un contexte et par rapport à ce contexte, l'identité sémiotique du texte est contextuellement variable, c'est à dire qu'elle est indissociable de la situation historique dans laquelle ce texte est actualisé. » *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 134.

112 Ces archaïsmes ont pu également servir à rendre la différence entre l'anglais et telle langue africaine. Dans *Nada the Lily*, (Henry Rider Haggard, *Nada the Lily*, Teddington, The Echo Library, 2009.) Ryder Haggard rend ainsi la solennité des paroles de Chaka en reprenant ces traits stylistiques.

113 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 30. Nous soulignons.

114 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 63. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 49. (« He went on : "Humility is the gateway to the halls of government. The humility I mean is this : you had nothing but the ape-man in you. Then Jesus-Christ came… ?" »)

115 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 49. (« I was also, like you, restless and impatient. Listen, I never had the chance – which you have now – of a formal education. My

Le prêtre qui tient ces discours ampoulés est un hypocrite qui, à ce moment du récit, se fait bombarder de nourriture par les élèves à qui il s'adresse. Le latin d'église parfois utilisé par Tchicaya a le même effet comique. Il relève plus du service de la messe que d'une véritable lecture de la Vulgate : « Ceux de sa suite n'ont pas l'épée au poing, mais un simple rameau d'olivier ! Paix ! Paix ! Dominus vobiscum. Et cum spirituo tuo ! »[116]

C'est bien plutôt du côté du ton prophétique en poésie qu'il faut chercher une parenté entre les textes de nos auteurs et un style biblique. Ainsi, pour ne prendre que les exemples les plus visibles, Tchicaya reprend la prophétie du livre d'Amos :

> À cause des trois crimes d'Israël,
> et même de quatre, Je ne révoque pas mon arrêt -
> Parce qu'ils ont vendu le juste pour de l'argent et le pauvre pour une paire de souliers. (Amos, I, 2-6)

La paronomase de Kir, une des villes frappées par la malédiction biblique, et « Kin », Kinshasa, capitale du Congo nouvellement indépendant, rapproche les deux contextes et la reprise de la formule assimile Bible et texte poétique :

> Sous quelle fleur? Sous quelle fleur pleure une vertèbre?
> À Kir et non à Kin
> À cause des trois crimes
> et même de quatre...[117]

Les traits stylistiques de l'écriture prophétique (énoncé impersonnel, utilisation du futur) sont indissociables de la situation d'énonciation. La référence à Amos, que l'on retrouve dans une nouvelle de Tchicaya accentue ces aspects pour achever le recueil sur un ton solennel :

> À cause de trois crimes de Kin ou même de quatre et peut-être même de bien d'autres que Simon voulait éviter à ce peuple qui pour quelque temps encore vivra dans la géhenne où une mère attend encore en se rongeant les sangs que sa fille – qui n'était pas encore une femme – revienne de la source d'un corps entier, la jarre pleine d'eau fraîche sur la tête ou sur le flanc.[118]

Le style biblique, qui repose essentiellement sur l'idée d'une énonciation inspirée, est loin d'être dominant ou univoque dans les œuvres de Marechera et Tchicaya. Il reflète cependant les deux attitudes possibles face au Christ, à savoir la mise à distance ironique et la solennité du prophète.

---

youth was a hungry and impatient one ; but my hunger was not for the things of this world. My impatience was for the coming of a greater reality. [...] »)

116 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 224.

117 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 121.

118 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 200.

1.3.3.2.2. Organisation macrodiscursive : la loi du canon

Sur le plan macrodiscursif, la notion de canon comme « liste close de livres qui sont normatifs pour l'Église »[119] nous fournit un point de départ pertinent pour la construction d'un genre biblique. L'exercice de l'anthologie, pratiqué par Tchicaya, et la constitution de livres autour d'un agrégat de textes par Marechera rappellent en effet, par certains aspects, la constitution du corpus biblique. L'enjeu, dans la confrontation de ces différents textes, se trouve plutôt du côté de la dimension normative. Nos deux auteurs tentent-ils de fixer de manière claire et nette un parcours ou une cosmogonie ? L'organisation de *Mindblast* et celle des *Légendes africaines* ne suivent pas la même logique mais, dans les deux cas, nous serons amené à constater une tension entre la clôture d'une norme et l'ouverture des possibles.

L'anthologie *Légendes africaines* de Tchicaya (1967) se présente ainsi comme une œuvre de compilateur. Empruntant à des recueils déjà existants de Cendrars[120] ou d'Ousmane Socé[121], l'auteur congolais recompose son livre d'histoires. S'il y a dans ce travail une dimension biblique absente chez ses prédécesseurs, il faut la chercher dans l'agencement choisi qui évoque à la fois un canon profane et une cosmogonie.

Prenons par exemple la recontextualisation d'un texte emprunté à Leo Frobenius. L'ethnologue allemand organise ses contes par séries, son approche se veut scientifique et exhaustive. La légende de Nkolle s'insère donc dans un genre (chapitre consacré au mythe) et dans un espace géographique (« La mythologie traditionnelle. Mythes culturels du nord »[122], p. 60). Le même texte dans les *Légendes africaines* se situe chronologiquement après le récit des origines du monde. En procédant ainsi, le compilateur ne souhaite pas « faire croire que le Kasaï est le berceau de l'humanité »[123] et donc nier les spécificités culturelles. Malgré tout, il crée par son agencement une narration qui relie l'histoire ivoirienne qui précède (« Le Guéla d'en haut contre le Guéla d'en bas ») et le mythe congolais.

S'attaquant au classement thématique adopté par Blaise Cendrars tout en reprenant trois de ses histoires, Tchicaya estime qu'il ne faut pas ranger les légendes mais « montrer

119 *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, éd. Centre Informatique et Bible, Turnhout, Brepols, 2002, p. 234.

120 Blaise Cendrars et Jacqueline Duhême, *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, Paris, France, Gallimard, DL 1978.

121 Ousmane Socé, *Karim : roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1948.

122 Leo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, trad. Hanne Back et D. Ermont, Paris, France, Gallimard, 1936, p. 60.

123 *Légendes africaines*, *op. cit.*, p. 33.

que leurs messages se chevauchent, se prolongent, au point de décrire une trajectoire. »[124]. Même si plusieurs milliers de kilomètres les séparent, l'empire du Ghana est mis sur le même plan que celui de Chaka, le roi zoulou. Tous ces textes d'origines diverses forment une trajectoire ou un chemin pour reprendre les derniers mots de l'introduction : « Ce livre essaie de montrer qu'en remontant le chemin de la légende il est possible d'atteindre les sources pures et fraîches de la culture traditionnelle. »[125]

Bien que Marechera ne soit pas un compilateur, le caractère composite du canon biblique se retrouve dans certains des livres qu'il a composés, que ceux-ci aient été publiés ou non. La présence de dialogues dans un roman n'est pas en soi surprenante, tant ce genre est apte à intégrer toutes sortes d'éléments hétérogènes. Ce qu'il y a d'intéressant chez Marechera, c'est l'absence de transition et la brutalité avec laquelle, par exemple, un morceau de théâtre se trouve inséré dans le *Black Insider*. Nous avons déjà souligné ce trait dans l'approche génétique que nous avons proposée. La séquence poétique supprimée de *Soleil noir* témoigne d'une syntaxe des genres heurtée, même si la réflexion sur cet agencement n'est pas encore aboutie.

L'architecture de *Mindblast*, dernier livre publié du vivant de l'auteur, joue sur le choc des genres pour constituer un ensemble qui se veut totalisant mais a plutôt été perçu comme dispersé. Le sous-titre, *The Definitive Buddy*, est en lui-même tout un programme. Il s'agirait de la version ultime des œuvres de cet auteur fictif, ou plutôt d'une anthologie de référence. Les titres de deux des quatre parties vont d'ailleurs dans ce sens : *The Skin of Time, Plays by Buddy* et *Buddy's Selected Poems*. Marechera propose une répartition des textes par genres et un cloisonnement apparent qui n'empêche pas les jeux d'écho. Dans la seconde partie du livre, *Grimknife Jr's Story*, Buddy n'est plus auteur fictif mais protagoniste. Encadrées par une épigraphe attribuée à Buddy et par un fragment autobiographique (*Appendix – From the Journal*) les trois parties présentent autant de facettes de l'œuvre d'un auteur imaginaire. Cependant, cette apparente exhaustivité ne fait pas véritablement illusion et la sélection des poèmes, tout comme les fragments du « Journal », est loin d'établir une norme.

Cette architecture pourrait être perçue comme le résultat d'un hasard éditorial si un autre texte, refusé par Longman en 1983, n'allait pas dans le même sens. Le manuscrit *Killwatch or Tony Fights Tonight* combine une série de nouvelles, une pièce de théâtre et des récits pour enfants. Flora Veit-Wild en publie la plus grande partie dans *Scrapiron Blue*s et

124 *Ibidem*, p. 17.
125 *Ibidem*, p. 20.

elle commente ainsi le projet de Marechera : « Ce manuscrit était une compilation faite par Marechera lui-même – semblable à *Mindblast* – composée de parties assez diverses écrites à différentes périodes et à laquelle il a donné le nom de “roman” »[126]. L'étiquetage proposé par l'auteur et les réticences de l'éditrice sont également intéressantes pour qualifier ces livres monstrueux. Le roman de Marechera se construit dans la juxtaposition des genres et par un subtile jeu d'échos et de reprises.

Il est tentant de voir dans ces agencements l'expression d'une conscience postmoderne. Cependant, à côté de ces références bien réelles, il est intéressant de considérer la Bible comme un modèle non d'une confusion des genres mais de leur juxtaposition. Même si la dimension normative du canon est moins présente dans *Mindblast* que dans les *Légendes Africaines*, la réflexion sur la structure d'organisation peut se penser par rapport à la Bible.

1.3.3.3. Réalisation sémantique de l'acte discursif : cristallisation autour de la figure christique

La dimension sémantique ou thématique de la généricité constitue certainement, dans le cas de la Bible chrétienne, l'élément le plus important et le plus visible. Dans le passage consacré à l'intertextualité, nous avons vu comment le texte produisait la figure christique. À présent, nous allons nous placer dans la perspective inverse pour voir comment le Christ peut devenir un élément structurant à l'origine d'un genre biblique.

Buddy dans *Mindblast*, Luambu dans *Les Méduses,* servent ainsi de point focal au livre et donnent une certaine cohérence à un ensemble éclaté. Luambu Lufwa Lumbu dont le nom signifie « le chant, la mort » est l'objet de l'enquête d'André Sola. Les différentes étapes du récit, même quand elles concernent ses deux compagnons d'infortune, sont en fait des pièces d'un puzzle qui ne sera jamais véritablement reconstitué. Luambu demeure une tache aveugle autour de laquelle gravite la narration. La question de savoir ce qu'est « ce crime sur lequel il ferme les yeux comme on jette une pierre sur une tombe ? »[127] ainsi que la possibilité d'une survie au-delà de la mort font de lui un Christ ambigu et travaillé par le sentiment de sa propre faute.

Tour à tour auteur fictif, personnage de fiction et sujet pseudo-autobiographique, Buddy relie entre elles les parties de *Mindblast*. Il sert de dénominateur commun à ces sections qui relèvent explicitement de genres différents. Dans un récit souvent qualifié de

126 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. xi. (« This manuscript was Marechera's own compilation – similar to *Mindblast* – of quite diverse pieces written at different times which he then labelled a “novel” »)

127 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 61.

surréaliste[128], Buddy est accusé d'avoir trahi son pays nouvellement indépendant et il est assassiné par un certain Grimknife.

Ce critère est d'autant plus pertinent qu'il nous permet de rapprocher les textes apparentés aux romans et à certains recueils de poésie. En effet, au moins depuis Pétrarque, la continuité d'un recueil se constitue régulièrement autour d'un personnage, héros ou femme aimée. Comme nous l'avons vu à propos du personnage en poésie, la série *Amelia : Sonnets and Other Poems* de Marechera répond notamment au *Canzoniere* de Pétrarque et le recours à la figure féminine surmonte la discontinuité des textes assemblés. Le poète, dans la préface qu'il propose met d'ailleurs en place une identification avec son sujet qui prépare et conditionne la lecture des différents textes : « Quand je me regarde dans le miroir, c'est le visage d'Amelia qui – étonné – me regarde en retour. »[129]. Est-il raisonnable de mettre sur le même plan un *topos* de la littérature amoureuse et le fonctionnement du texte biblique ? L'élévation du poète pétrarquiste, qui part de l'amour humain pour aboutir à l'amour divin semble autoriser le rapprochement. La quête spirituelle du « je » lyrique mais aussi son rapport au monde, sont médiatisés par la figure de l'autre : « Et il est douloureux de ne connaître l'Amour que comme un talon d'Achille – ce point faible par lequel le monde réel peut décocher des flèches de désolation, de frustration, de dépression, de trahison. »[130] L'association pétrarquiste de la flèche et de l'amour symbolise une ouverture douloureuse au « monde réel ».

De manière plus directe, dans *Épitomé* et *Le Ventre* de Tchicaya U Tam'si, la Passion d'un Patrice Lumumba devenu un Christ Congolais sert de fil conducteur pour une relecture des premiers temps de l'indépendance à Kinshasa. Malgré une composition en apparence aléatoire, les deux livres s'articulent autour d'un parcours et c'est très certainement l'addition de 1978 au *Ventre* – « Le Pain et la cendre » – qui actualise le mieux cette logique. Ce nouveau recueil, qui propose une nouvelle conclusion à l'ensemble de 1964, se compose de deux poèmes datés qui, de ce fait, encadrent chronologiquement le premier recueil. « La conga des mutins » est associée au 7 juillet 1960, un mois après l'indépendance, alors que Tchicaya travaille à Kinshasa comme journaliste et que Lumumba, alors premier ministre, se

128 *Reading Marechera*, *op. cit.*, p. 28.

129 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 167. (« When I look in the mirror, it is Amelia's face which – in astonishment – gazes back at me. »)

130 *Ibidem*. *(« And it hurts to know love only as the Achilles Heel – that point of weakness through which the real world can fire into my soul arrows of desolation, frustration, depression, betrayal. »)*

trouve de plus en plus isolé. Écrit dix-sept ans après, « La mise à mort » (« mars 1977 ») fait le bilan du « règne de la barbarie légale »[131].

Ces deux textes se répondent comme la prophétie biblique et sa réalisation mais à la place d'un accomplissement, c'est une destruction qui a lieu. En juillet 1960, la violence s'exprime en assonances et le choc des mots est encore une danse porteuse d'espoirs : « Lumumba / Comme rumba, conga ! / Lumumba / Comme rumba, Congo ! »[132]. En mars 1977, le destin n'est plus fait que de « bribes et de rêves décousus »[133] et les nouveaux crimes qui s'ajoutent à une liste déjà longue sont « inutiles puisque l'histoire n'a pas bougé / d'un iota »[134]. La référence à Lumumba revient vers la fin du poème et la figure héroïque se réduit à une formulation contradictoire : « Patrice tu rêvais Patrice tu ne rêvais pas »[135]. Entre espoir et lucidité, Tchicaya rend hommage à un homme politique qu'il a admiré tout en soulignant l'impasse dans laquelle se trouve le Congo post-colonial. La danse et l'accomplissement encadrent donc symboliquement dans le recueil de 1978 le récit de la Passion conté dans *Le Ventre*.

Ces traits, pris ensemble, suffisent-ils à construire un genre biblique ? La plupart des œuvres que nous avons analysées dans ce chapitre répondent à un, voire à deux critères, cependant ce sont rarement les mêmes. Il se dégage pourtant une parenté, un air de famille, notamment pour les livres les plus monstrueux, les plus anomaux. La Bible comme genre lectorial apparaît avant tout comme un moyen heuristique pour rendre compte de formes peu communes qui sont parfois trop rapidement réduites à l'influence du nouveau roman ou des écrivains post-modernes. Les expérimentations génériques de nos deux auteurs puisent à plusieurs sources, tension parfaitement synthétisée dans les vers de Marechera : « Mon déjeuner est un banc dans Cecil Square / Une Bible Gédéon et le journal. »[136]. La question des influences et d'une appartenance est au cœur du débat littéraire concernant nos deux auteurs.

131 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 163.
132 *Ibidem*, p. 143.
133 *Ibidem*, p. 162.
134 *Ibidem*.
135 *Ibidem*, p. 167.
136 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 46. (« My lunch is a bench in Cecil Square / A Gideons' Bible and the newspaper. »)

Conclusion partielle

Cette première approche de la figure christique et du messianisme nous a permis de voir que nos auteurs avaient en partage une réflexion sur le statut du personnage et la question du genre littéraire. La figure naît ainsi de la rencontre d'une mémoire des textes bibliques avec des pratiques littéraires variées qui peuvent parfois surprendre ou déstabiliser le lecteur. La citation biblique en épigraphe et les allusions qui ponctuent certains textes sont autant de traces de la présence christique qu'il est nécessaire de suivre pour comprendre le phénomène. Ces indices glanés au fil des pages ne suffisent cependant pas pour délimiter avec précision les contours de ce personnage. Il se dégage plutôt de cette analyse une série de contradictions et la distinction, fondamentale entre une sacralisation du verbe pour Tchicaya et une tendance au sacrilège pour Marechera.

L'examen de cette « exogenèse » doit être complété par une réflexion sur « l'endogenèse » rendue possible par l'existence de brouillons et de versions successives d'une même histoire que nous avons pu constituer en dossiers génétiques. En nous intéressant plus particulièrement au processus créatif, nous avons constaté que des personnages-figures – pour reprendre l'appellation de Xavier Garnier – s'imposaient au fil des versions face à des personnages-personnes plus classiques et plus simples. La reconfiguration des récits ou des intrigues dramatiques apparaît donc comme une preuve supplémentaire de l'importance que prend la figure christique dans les œuvres de nos deux auteurs.

Enfin, la question du genre littéraire comme enjeu théorique et idéologique redéfinit la pluralité des figures christiques d'un texte à l'autre. Si la figure est avant tout un « antipersonnage de roman »[1] elle a tout à fait sa place dans les textes poétiques et théâtraux. Ce décloisonnement de l'œuvre ouvre de nouvelles perspectives pour des auteurs qui s'inscrivent dans un paysage littéraire complexe. L'hypothèse d'un genre biblique, si elle a bien évidemment ses limites, a l'avantage d'amorcer une réflexion sur la pluralité des genres à l'intérieur d'un même livre. Celle-ci témoigne en effet de la volonté de rendre compte d'une réalité foisonnante et pétrie de contradictions.

1 Il s'agit du sous-titre de *L'Éclat de la figure, op. cit.*.

II- Figure et politique, appréhender les visages du Christ

La figure christique apparaît au détour d'une citation, elle permet d'analyser le changement de statut d'un personnage au fil des versions d'un même texte et semble pouvoir se développer quel que soit le genre littéraire mobilisé. La tendance à l'hybridation et à la ménippée chez Marechera et Tchicaya favorise la constitution d'une figure insaisissable qui donne à voir simultanément ou successivement de multiples facettes. La première partie de ce travail s'est focalisée sur les manifestations de la figure, sur son « éclat » pour reprendre l'image utilisée par Xavier Garnier. Afin de préciser le fonctionnement de cet anti-personnage qui déborde le cadre du roman, il est essentiel à présent de s'intéresser au tourbillon qui crée par son mouvement la forme de la figure. Ce maelström, nous l'avons déjà dit en introduction, peut être assimilé à la dynamique messianique qui, par son élan, investit un individu de pouvoirs extraordinaires. Dans cette perspective, le messie « ne sert que de support aux aspirations messianiques de la population »[1], et ne doit sa popularité et son destin qu'à la puissance de la rumeur. On peut de plus distinguer à la suite de Gershom Scholem et de Coralie Camilli deux types de messianismes,

> deux grandes tendances datant des discussions talmudiques, et que l'on peut résumer en affirmant que l'une est essentiellement restauratrice, et l'autre utopique. Le premier mouvement est, plus précisément, déjà exposé chez les prophètes, et tend au retour des exilés, à la restauration de l'indépendance nationale, ainsi qu'à la reconstruction du Temple et à l'institution du culte rituel. L'histoire ainsi conçue aura pour but final le rétablissement d'une origine parfaite — mais perdue. À l'opposé de cette tendance restauratrice, le courant utopique considère l'apparition d'un ordre du monde absolument nouveau dont les limites sont uniquement celles de notre imagination.[2]

Cette distinction se retrouve chez les Marechera et Tchicaya, selon qu'ils se tournent vers un passé mythique (chapitre 1) ou vers un avenir utopique (chapitre 3).

Même si le Christ n'est qu'un messie parmi d'autres, une étude qui se concentrerait uniquement sur les messianismes d'inspiration chrétienne serait lacunaire. Les figures christiques qui apparaissent dans les textes du corpus font écho à des mouvements qui, au Congo comme au Zimbabwe, ont eu une importance essentielle dans la fabrication de mythes fondateurs pour les États post-coloniaux. Les grandes figures de prophètes congolais et les révoltes de la fin du XIX^{e} siècle en Rhodésie ont ainsi été utilisés par divers acteurs de la vie politique et culturelle de ces deux pays. Le lien entre ces différents éléments et les textes littéraires invite à une réflexion épistémologique sur les pratiques historiographiques

1 Delphine Japhet, *La Rumeur au Congo : du texte au « hors texte »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 33.

2 Coralie Camilli, *Le Temps et la loi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 32.

et anthropologiques sur lesquelles s'appuient les univers fictionnels de Tchicaya et Marechera (chapitre 1). La réappropriation du discours scientifique par les écrivains leur donne une légitimité et leur permet de s'inscrire dans les débats de leur époque. La présence du messianisme dans les différents textes nous incite cependant à réfléchir encore une fois au statut de l'œuvre littéraire, notamment lorsque des critiques, à leur tour, assimilent l'écrivain à un messie, à un prophète, voire à un chamane. La figure christique est dépendante de toutes ces représentations, il nous appartiendra ensuite de déterminer en quoi elle se distingue ou non des autres messies et des autres prophètes.

Justement, le Christ a ceci de particulier qu'il peut faire l'objet d'interprétations diamétralement opposées selon le point de vue adopté. Sur le plan politique, il peut par exemple être le garant de la loi qui rend à César ce qui appartient à César ou une figure révolutionnaire qui chasse les marchands du temple. Les contradictions que l'on retrouve dans de nombreux textes de Marechera et Tchicaya s'appuient sur diverses citations tirées des Évangiles et Ngugi wa Thiong'o, dans son journal de prison, donne une vision éclairante de cette double interprétation lorsqu'il évoque sa confrontation avec un aumônier qui cherche à le rendre plus raisonnable :

> Évitant les questions plus terre à terre concernant l'oppression, l'exploitation et le contrôle par les étrangers, il dit qu'en tant qu'homme de Dieu il ne s'autorisait jamais à faire de la politique. Pour justifier ce point de vue, il cita l'exhortation biblique qui invite les chrétiens à rendre à César les choses qui appartiennent à César et à Dieu les choses de Dieu. Je m'empressais de lui répondre en citant la scène dans laquelle Jésus avait violemment chassé du temple terrestre de Dieu les pharisiens et les sadducéens, collaborateurs de la conquête oppressive de César.[34]

Sans aller jusqu'à utiliser la même terminologie marxiste, les auteurs de notre corpus mettent en regard un Christ institutionnel missionnaire – complice dans une large mesure du pouvoir politique (chapitre 2) – et un Christ des masses (chapitre 3) qui apparaît comme une figure révolutionnaire. Il est encore trop tôt pour tenter de résoudre l'ambivalence, ceci dit, la distinction opérée ici peut être expliquée en partie par le modèle sociologique de Weber qui place en vis-à-vis le prêtre d'un côté, le magicien et le prophète de l'autre :

> On peut également considérer que les prêtres sont accrédités par un savoir spécifique, la connaissance d'une doctrine établie et la possession d'une

3 *Detained : a Writer's Prison Diary*, *op. cit.*, p. 24. (« Avoiding the more earthly issues, of oppression, exploitation and foreign control, he said that as a man of God he never indulged in politics. To justify that stand, he quoted the Biblical exhortation ti believers to render unto Caesar thing that were Caesar's, and to God things of God. I quickly quoted back to him the Biblical scene where Jesus had whipped out of God's earthly temple the Pharisee and Saducee collaborators with Caesar's oppressive conquest. »)

4 *Ibidem*, p. 24.

> qualification professionnelle, et les distinguer à ce titre de ceux qui agissent en vertu de dons personnels (charisme) attestés par des miracles et une révélation personnelle, autrement dit des magiciens d'un côté, des « prophètes » de l'autre.[5]

Nous tenterons de voir si la mise en regard du charisme et du dogme permet de rendre compte de la représentation complexe de la figure christique. La vertu heuristique de l'idéal-type est essentielle pour notre propos, pourtant ainsi que l'ont prouvé les analyses de la première partie nos deux auteurs ne se laissent pas enfermer facilement dans un schéma. Doit-on considérer qu'un héros et un imposteur se font face ? S'agit-il de deux personnages portant le même nom (homonymie) ou d'une seule entité aux deux visages (polysémie) ? Par l'examen de ces éléments pris dans le tourbillon, nous tenterons de donner une image plus nette de la figure christique et de son rapport au politique.

5 Max Weber, *Sociologie des religions*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 1996, p. 126.

2.1. Traditions littéraires et historiographiques

Si les figures de Christ, de messie et de prophète sont si nombreuses chez Marechera et Tchicaya, c'est certainement en raison de l'importance des mouvements prophétiques et messianiques dans leur pays d'origine. Dans ce premier chapitre, nous voudrions examiner quelques figures historiques et la manière dont elles ont été étudiées par des historiens et des anthropologues. Il est notamment évident que, dans le cas du Zimbabwe, le débat historiographique autour des révoltes de 1896-1897 a eu un impact considérable sur la production littéraire à partir des années 1960. La thèse d'un soulèvement national coordonné par des prophètes et des voyants a séduit très largement les écrivains zimbabwéens, et si Marechera est plus mesuré, ses écrits doivent s'appréhender à l'intérieur de ce paysage culturel. En ce qui concerne le Congo, le prophétisme a également joué un rôle essentiel dans la constitution d'une identité nationale. Les textes de Balandier ou ceux de Martial Sinda ont contribué à raviver l'image d'un Royaume Kongo qui s'étend, au-delà du fleuve, et traverse les anciennes colonies belge, française et portugaise.

Le débat littéraire n'échappe pas à la double question du prophétisme et du messianisme. Nos deux auteurs eux-mêmes s'en trouvent transfigurés. En insistant sur leur statut de prophète (Tchicaya) voire de chamane (Marechera), des critiques proposent en effet de transformer notre vision des textes. Si ces approches sont largement discutables, elles s'avèrent révélatrices de l'importance des figures christiques et prophétiques dans les œuvres étudiées. Les messianismes qui seront abordés dans ce premier chapitre sont résolument tournés vers le passé et il sera question de « la restauration de l'indépendance nationale »[1] avant et après les Indépendances.

2.1.1. Réinventer la première Chimurenga

Nous allons à présent nous concentrer sur un point qui peut sembler secondaire dans l'œuvre de Marechera mais qui est en fait d'une importance capitale pour replacer ses textes dans le contexte historiographique et littéraire du Zimbabwe. De *Year of the Uprising* de Stanlake Samkange[2] à *Nehanda* d'Yvonne Vera[3], les révoltes Shona et Ndebele de 1896-1897 fournissent la matière à un pan important de la littérature produite avant et après la fin du régime d'Ian Smith. Le terme même utilisé pour décrire ces mouvements souligne leur dimension messianique : Chimurenga vient de *murenga*, medium et prophète qui promettait

1 *Le Temps et la loi*, *op. cit.*, p. 32.
2 Stanlake Samkange, *Year of the uprising*, London, Heinemann, 1978.
3 Yvonne Vera, *Nehanda: a Novel*, Toronto, TSAR, 2007.

l'invulnérabilité à ceux qui se battaient contre les colons[4]. Un historien, T.O. Ranger, a joué un rôle essentiel dans la construction de ce mythe fondateur du Zimbabwe. Dans son ouvrage de 1967, *Revolt in Southern Rhodesia, 1896-1897*, il insiste sur l'importance supposée des autorités religieuses – prêtres du culte Mwari et médiums – dans la coordination d'une révolte touchant tous les groupes de population de la Rhodésie du Sud. Ces thèses ont été depuis largement contestées et l'auteur lui-même, dans sa préface de 1978, a jugé bon de nuancer ses propos sans pour autant y renoncer totalement. Il n'en demeure pas moins que c'est la version de Ranger qui est privilégiée, tant par les autorités politiques qui qui parlent de seconde, voire de troisième Chimurenga pour désigner de grandes phases de lutte contre les Blancs[5], que par les romanciers qui y puisent très largement leur matière[6].

Nous reviendrons donc sur les caractéristiques de cette entreprise historique parfois qualifiée de révisionniste pour ensuite nous concentrer sur sa postérité littéraire. Le regard de Marechera sur la guérilla qui mena à l'avènement du Zimbabwe nous semble en grande partie conditionné par ce discours nationaliste sous-jacent. Certaines des figures messianiques qu'il présente nous apparaissent donc comme des contre-modèles qui problématisent l'acte de naissance de son pays.

2.1.1.1. T.O. Ranger et la naissance d'un mythe fondateur

Le texte de Ranger, qui s'appuie essentiellement sur des archives rhodésiennes, se définit dès son péritexte comme une clé pour comprendre les luttes nationalistes des années 1960. La présentation située sur le rabat de la page de couverture rapporte une anecdote qui relie les deux époques tout insistant sur la dimension spirituelle de ce lien :

> En juillet 1962, Joshua Nkomo, le leader nationaliste, est rentré en Rhodésie du Sud pour faire face aux accusations de subversion. Il était attendu à l'aéroport par un homme de quatre-vingt-dix ans, survivant des soulèvements de 1896, qui lui a offert une hache des esprits, symbole de résistance africaine. Les soulèvements analysés par le professeur Ranger ont inauguré une tradition de résistance à la domination blanche en Rhodésie qui perdure intacte jusqu'à l'âge du nationalisme de masse et de l'U.D.I..[7]

4 *Becoming Zimbabwe: a History from the Pre-Colonial Period to 2008*, *op. cit.*, p. 51.

5 Guerre contre le régime de Smith a été nommée deuxième Chimurenga et au début des années 2000, Robert Mugabe a donné à sa politique d'expropriation des fermiers blancs le nom de troisième Chimurenga.

6 Flora Veit-Wild, *Teachers, preachers, non-believers : a social history of Zimbabwean literature*, London, Hans Zell Publishers, 1992, p. 106.

7 Terence Osborn Ranger, *Revolt in Southern Rhodesia, 1896-97, a study in African resistance*, Evanston, Northwestern university press, 1967. (« In July 1962, Joshua Nkomo, the nationalist leader, returned to Southern Rhodesia to face charges of subversion. He was met at the airport by a ninety-year-old survivor of the 1896 risings who handed him a spirit axe, symbol of African resistance. The risings which

Ce court texte peut être lu dans une perspective messianique et Nkomo serait là pour accomplir les promesses de la révolte antérieure. La dimension militante de l'œuvre de Ranger n'est certainement pas étrangère à son succès et c'est cette mise en perspective des événements qui nous intéressera à présent.

Comme nombre d'ouvrages du même genre, *Revolt in Southern Rhodesia* commence par poser le décor d'un espace politique loin des clichés de la table rase. Les confédérations Mutapa (apogée vers 1500) et Roswi (apogée vers 1700) présentent des organisations englobantes complexes et anciennes qui ont laissé des traces architecturales imposantes dont le fameux Grand Zimbabwe (en shona, « la maison de pierre ») qui a donné son nom au pays. Le royaume Ndebele, qui ne couvre qu'une partie des ces anciens empires, date d'une période beaucoup plus récente et résulte de la défection de Mzilikatsi, général de l'empereur Zoulou Chaka, au début du XIX^{e} siècle. Cette dernière structure est encore en place lorsque les premiers colons s'installent vers 1890 alors que le Mashonaland ressemble plus à une mosaïque de chefferies entretenant des liens assez distendus. Le regard des Européens sur ces deux populations est bien résumé par cet extrait – cité par Ranger – du journal d'un habitant de Bulawayo en 1896 : « Personne n'aime les Mashonas, ils sont sales et lâches. Les Matablele sont des diables sanguinaires mais d'un type remarquable »[8].

C'est dans ce contexte que se met en place la colonisation qui ne résulte pas d'une volonté impériale mais d'une initiative privée de la *British South Africa Company* (BSAC), basée à Londres et qui obtient le droit de mettre en place une administration sur ce territoire. La Colonne des Pionniers qui remonte vers le Nord en 1890 avec à sa tête Cecil Rhodes se fonde sur des accords passés avec le roi Ndebele Lobengula, et ce, même pour des territoires qui n'ont jamais été sous son autorité. En 1893, quelques incidents de frontière servent de prétexte à une invasion du Matabeleland et à une redistribution extrêmement violente des terres et des troupeaux. Rhodes et ses administrateurs usent de ce prétexte pour récompenser aventuriers et colons qui ont rendu cette conquête possible, sans véritablement se soucier du sort des populations locales. Selon Ranger, « Dans les trois années qui séparent 1893 et 1896, le Matabeleland a subi une dépossession des Africains et un développement de l'initiative blanche sans équivalent dans toute l'Afrique centrale et de l'est. »[9].

Professor Ranger analyses began a tradition of opposition to white domination in Rhodesia which has survived unbroken into the age of mass nationalism and U.D.I. »)

8 *Ibidem*, p. 3. Extrait du journal de F.R. de Bertodano, entrée du 21 juin 1896. (« No one likes the Mashonas, dirty, cowardly lot. Matabele bloodthirsty devils but a fine type. »)

9 *Revolt in Southern Rhodesia , 1896-97, a study in African resistance*, *op. cit.* (« Matabeleland in the three years between 1893 and 1896 witnessed a dispossession of Africans and a development of white

Le travail de Terence Ranger a pour point de départ l'incompréhension des administrateurs lorsque qu'éclate en 1896 la révolte Ndebele puis celle des Shona. Des populations jugées pacifiques ou pacifiées se mettent à assassiner des Blancs et, dans nombre de témoignages reproduits dans *Revolt in Southern Rhodesia*, c'est la surprise et la peur qui dominent. En fait, alors que d'autres points demeurent sujets à caution, les historiens sont relativement d'accord quant aux causes directes et indirectes de ces soulèvements. Sur tout le territoire de la jeune colonie, les violences policières se sont ainsi combinées à une épidémie de peste bovine et à une invasion de sauterelles pour provoquer famine et mécontentement. Ajoutons à cela les confiscations massives de bétail au Matabeleland et le refus de l'impôt (« hut tax ») au Mashonaland[10,] et la révolte n'a plus grand chose de mystérieux[11]. Le récit de Ranger sur ce point est à la fois vivant et très documenté. Il présente une administration largement incompétente face à une population indigène incomprise.

L'historien ne se contente pourtant pas de redéfinir les causes du conflit et, comme l'indique Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni, « L'élément le plus sujet à controverse dans <son> analyse concerne le rôle joué par les autorités religieuses traditionnelles africaines qui auraient amené une unité et une coordination par-delà le fossé ethnique qui séparait Shona et Ndebele. »[12] En voulant expliquer la quasi simultanéité des révoltes, le récit de Ranger tisse des liens et crée les conditions d'une mythologie nationale. Les artisans de cette unité tant souhaitée (dont il reconnaît tout de même les limites) sont, de manière significative, des hommes de dieu, prêtres de Mwari et *spirit mediums*. Les restes encore vivaces d'une aristocratie ndebele se seraient appuyés sur un double réseau de prophètes et de personnalités religieuses : « Ainsi nous pourrions rendre compte de manière assez juste de la coordination entre le nord-est du Matebeleland, l'ouest du Mashonaland et le centre du Mashnaland en termes d'alliance entre les prêtres de Mwari, les médiums du cercle de Chaminuka et les médiums du cercle de Nehanda. » [13] Malgré les divisions et l'échec de la révolte, le mythe au

enterprise unparallelled anywhere else in Central and East Africa. »)

10 *Becoming Zimbabwe: a history from the pre-colonial period to 2008*, *op. cit.*, p. 49.

11 C. J. M. Zvobgo, *A history of Christian missions in Zimbabwe, 1890-1939*, Gweru, Mambo Press, 1996, p. 23-24.

12 *Becoming Zimbabwe : a History from the Pre-Colonial Period to 2008*, *op. cit.*, p. 51. (« The most controversial element in <his> analysis concerns the role of traditional African religious authorities, which were said to have provided unity and co-ordination across Ndebele-Shona ethnic divides. »)

13 *Revolt in Southern Rhodesia , 1896-97, a study in African resistance*, *op. cit.*, p. 212. (« Thus we might reasonably account for the coordination between north eastern Matebeleland, western Mashonaland and central Mashonaland in terms of a working alliance between the Mwari officers, the mediums of the Chaminuka circle and the mediums of the Nehanda circle. »)

sens étymologique d'une « histoire racontée » permet sous cette forme d'inscrire la lutte des années 1960 dans une continuité historique qui assure sa cohérence et sa validité.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, il est important d'insister sur la remise en cause des thèses de Ranger et les nuances apportées par l'auteur lui-même. David Beach, notamment, insiste sur la désunion des chefs shona en utilisant le pluriel « zvimurenga »[14]. Julian Cobbing, lui, réfute l'importance du culte Mwari dans le soulèvement Ndebele et explique le relatif succès de l'entreprise militaire par une survivance des structures étatiques après la mort du roi Lobengula[15]. L'effacement de l'unité relative du mouvement et de sa dimension messianique, dans ces deux cas, révèle par contraste la spécificité des thèses de Ranger. Elles se sont imposées dans l'imaginaire collectif et la propagande officielle comme un point de départ incontournable de l'histoire nationale du Zimbabwe.

2.1.1.2. Postérité littéraire et historique : la deuxième Chimurenga

Dans son histoire de la littérature zimbabwéenne, Flora Veit-Wild consacre tout le chapitre intitulé « Historical fiction and semi-fiction in English : a nationalist mythology » aux réécritures de Ranger. Dans ces textes, des intellectuels modérés comme Lawrence Vambe (*An Ill-Fated People*[16]), Solomon Mutswairo (*Mapondera : Soldier of Zimbabwe*[17]) ou Stanlake Samkange (*Year of the Uprising*[18]) « donnent une portée mythologique aux soulèvements de 1896-1897 afin de soutenir la guerre de libération en cours. »[19]. Cependant, ces romans « contiennent également des éléments relatifs aux préoccupations et aux espoirs plus anciens de leurs auteurs : en établissant la fierté et la dignité de leur peuple, les trois auteurs essaient de prouver aux Blancs qu'ils ont eu tort de trahir le concept de collaboration et de détruire ce que la Fédération avait accompli. »[20] Il s'agit là d'une littérature d'exil qui fait suite à la déclaration unilatérale d'Indépendance d'Ian Smith (1965). L'orientation messianique que nous avons relevée chez Ranger s'affirme encore une fois de manière

14 *Becoming Zimbabwe : a History from the Pre-Colonial Period to 2008*, *op. cit.*, p. 55.

15 *Ibidem*, p. 53.

16 Lawrence Vambe, *An Ill-fated people: Zimbabwe before and after Rhodes*, London, Heinemann, 1972.

17 Solomon M. Mutswairo, *Mapondera, soldier of Zimbabwe*, Washington, Three Continents Press, 1978.

18 *Year of the uprising*, *op. cit.*

19 *Teachers, preachers, non-believers : a social history of Zimbabwean literature*, *op. cit.*, p. 109. (« mythologise the uprisings of 1896-97 in order to support the ongoing war of liberation »)

20 *Ibidem*. (« also contain elements of their authors' previous preoccupations and hopes : by establishing the pride and dignity of their people, the three authors try to prove to the whites that they were wrong to betray the concept of partnership and destroy the achievements of Federation ») La Fédération regroupant la Rhodésie du Nord, la Rhodésie du Sud et le Nyasaland a été fondée en 1953 et a duré jusqu'en 1963. Ce regroupement est essentiellement dû aux colons blancs mais il a aussi représenté, pour nombre de politiciens noirs comme Joshua Nkomo ou Mike Hove un espoir de voir naître une nouvelle législation plus égalitaire et la fin de la ségrégation.

significative. Le commentaire concernant les libertés historiques prises par Stanlake Samakange sont à ce sujet éclairantes :

> En unissant les tribus Ndebele et Shona dans un mouvement « national », Samkange – à la suite de Terence Ranger – associe la lutte pour la libération à une fière tradition de résistance nationale et d'unité – une dimension que la rébellion n'a jamais eue. Il révèle son désir en tant que participant à la conférence de Genève, de dépasser les querelles internationales ; pour lui, le Grand Zimbawe domine, comme le symbole de l'unité nationale.[21]

En 2006, alors que l'ancienne ministre de l'éducation et *freedom fighter* Fay Chung publie ses mémoires, le lien entre les deux révoltes demeure un point important dans le récit. Le texte, d'ailleurs, s'intitule très justement *Reliving the second Chimurenga* et le chapitre consacré à la religion traditionnelle insiste sur la continuité des combats anticoloniaux :

> À partir des années 1890, quand les Blancs ont pénétré pour la première fois dans le pays, les leaders religieux traditionnels se sont opposés au colonialisme et ont joué un rôle dans la mise en place d'une organisation pour s'y opposer. Un des principaux leaders de la première Chimurenga – ou tout simplement guerre contre le colonialisme des années 1890 – fut Nehanda, une femme remarquable dans sa capacité à diriger, tant sur le plan religieux que politique. Quand le conflit militaire a commencé à s'envenimer en 1972, une des premières actions des dirigeants du ZANLA fut de convaincre les leaders religieux traditionnels de suivre les guérilleros au Mozambique afin de fournir une direction spirituelle et idéologique pour le combat armé. Ce fut une action décisive pour gagner le soutien populaire à cause de la très forte influence des médiums sur la psyché populaire et tout particulièrement sur la psyché des paysans. La paysannerie constituait plus de 70 pour cent de la population noire.[22]

Alors que Ranger insiste plutôt sur des figures masculines comme le Kagubi ou les prêtres de Mwari, Fay Chung place au premier plan la prophétesse Nehanda et double la relecture nationaliste de la religion traditionnelle d'une perspective féministe : « Il y avait

21 *Ibidem*, p. 127. (By joining the Ndebele and Shona tribes into a « national » procession, Samkange – following Terence Ranger – decorates the struggle for liberation with a proud tradition of national resistance and unity – a dimension which the rebellion never had. He reveals his desire as a participant in the Geneva Conference to overcome international disputes ; for him, Great Zimbabwe stands as the symbol for national unity.)

22 Fay Chung, *Re-living the second Chimurenga : Memories from the Liberation Struggle in Zimbabwe*, Harare, Nordic Africa Institute Weaver Press, 2006, p. 197. (« From the 1890s, when whites first entered the country, traditional religious leaders had opposed colonialism and were instrumental in organising opposition to it. One of the main leaders in the first Chimurenga or just war against colonialism in the 1890s was Nehanda, a woman of outstanding religious and political leadership. When the military struggle began to escalate in 1972, one of the first acts of the ZANLA commanders was to persuade the traditional religious leaders to support their struggle. Some of these key religious leaders were persuaded to follow the guerrillas into Mozambique to provide spiritual and ideological leadership for the armed struggle. This was a decisive move in terms of gaining popular support, so strong was the influence of the spirit mediums over the popular psyche, in particular the peasant psyche. The peasantry constituted more than 70 per cent of the black population. »)

autant de femmes que d'hommes médiums car la religion se trouvait être un domaine où les chances étaient égales. »[23]. Ce type d'approche est également perceptible, de manière plus fine et plus poétique, dans le roman *Nehanda* d'Yvonne Vera qui retrace le parcours de cette héroïne.

Ce tour d'horizon des relectures de Ranger ne serait pas complet sans une évocation de la troisième Chimurenga de Mugabe[24] qui, quoique bien postérieure à la mort de Marechera, constitue l'aboutissement d'une idéologie nationaliste dénoncée par l'écrivain zimbabwéen.

2.1.1.3. La Maison de la faim : mémoire de la première Chimurenga

La novella intitulée « La Maison de la faim » qui donne son nom au premier livre publié par Marechera n'a, *a priori*, pas grand chose à voir avec les révoltes du XIX^{e} siècle. C'est pourtant dans ce texte que l'on retrouve le plus de références à un passé révolu plus ou moins glorieux. Plutôt que de célébrer un événement fondateur de l'unité nationale, l'auteur zimbabwéen s'appuie sur des évocations ponctuelles de la première Chimurenga pour mieux questionner la notion d'héroïsme dans un contexte de domination. Cette réflexion entre en résonance avec une conception restauratrice du messianisme car Marechera ne se contente pas de critiquer un héroïsme contemporain dégradé, il se demande si « l'Arcadie noire » chantée par les poètes a vraiment existé et si un retour à l'ordre précolonial est vraiment souhaitable.

Dans ce texte, le lecteur suit, au travers d'une chronologie éclatée, le parcours d'un jeune homme né dans un *township* en Rhodésie. Durant son enfance, son adolescence à l'école missionnaire puis comme étudiant, il subit une violence constante qui est à la fois le

23 *Ibidem*. (« There were an equal number of female spirit mediums, as the religion appeared to be an equal opportunities area. »)

24 Il suffit pour se convaincre de la dimension idéologique de cette réforme agraire de citer un discours de Robert Mugabe qui établit un lien explicite entre les trois Chimurenga : « Nous savions et nous savons toujours que c'était principalement à cause de la terre que Lobengula combattit l'installation des britanniques en 1893 ; nous savions et nous savons toujours que nos héros de la Première Chimurenga, menés par Nehanda et Kaguvi, revendiquaient avant tout la terre. Nous savions et nous savons toujours que ceci fut l'un des principes fondamentaux de notre Seconde Chimurenga et donc un trait définitoire de la Nation et de l'État du Zimbabwe qui lui a succédé. Sans aucun doute, nous savons qu'il y a là la question centrale et inévitable de la Troisième Chimurenga pour laquelle nous nous battons vous et moi, et pour laquelle nous continuons à faire d'énormes sacrifices. » (*Becoming Zimbabwe: a History from the Pre-Colonial Period to 2008*, *op. cit.*, p. 213. « We knew and still know that land was the prime goal for King Lobengula as he fought the British encroachment in 1893 ; we knew and still know that land was the principal grievance for our heroes of the First Chimurenga, led by Nehanda and Kaguvi. We knew and still know it to be the fundamental premise of the Second Chimurenga and thus a principal definer of the succeeding new Nation and State of Zimbabwe. Indeed we know it to be the core issue and imperative of the Third Chimurenga which you and me are fighting, and for which we continue to make such enormous sacrifices. »)

produit de la misère ambiante et du racisme d'État qui prévaut à cette époque. Une évocation d'Ian Smith et de « sa déclaration unilatérale d'indépendance »[25] explicite la référence à ce contexte et nous indique que le narrateur est au lycée en 1965. Alors qu'il cherche à se situer par rapport à l'idéalisme de certains de ses camarades et à la lutte armée qui prend rapidement de l'ampleur, il évoque des « héros noirs » qui sont soit rejetés dans un passé lointain, soit introuvables ou décevants. Le narrateur attend un héros salvateur mais il renonce bien vite à cet espoir.

Lors de l'un des rares moments apaisés de la novella, le narrateur et Immaculée, la femme de son frère Peter, contemplent les ruines de fortifications anciennes :

> Nous étions, elle et moi, descendus dans la vallée, avions traversé la rivière et avions suivi les anciens chemins de pierre, ceux qui montaient aux anciennes fortifications que nos ancêtres guerriers avaient utilisées en temps de guerre. Sa peau douce cachait aisément la douleur, sous l'ovale déliat du visage. Nous regardions la vallée, le *township* dans lequel nous vivions.[26]

C'est dans ce contexte, alors qu'il manque de tomber de la muraille, qu'il évoque pour la première fois « ces héros noirs, ces héros noirs contemporains... »[27] . N'oublions pas que le nom de Zimbabwe signifie en Shona « la maison de pierre » et que le terme renvoie aux empires du XVI^{e} siècle et à une forteresse en particulier, « Great Zimbabwe », dont les ruines, impressionnantes, sont encore visibles aujourd'hui. Comme d'autres pays africains qui, à l'indépendance, choisissent le nom d'un ancien empire pour leur nouveau baptême, l'appellation Zimbabwe qui sera officiellement donnée au pays en 1980 symbolise le retour d'un âge d'or et correspond bien à un messianisme orienté vers la restauration d'un passé mythique.

L'assimilation de la Rhodésie, nom colonial par excellence car dérivé du patronyme de Cecil Rhodes, à une prostituée irait dans ce sens d'une valorisation des temps pré-coloniaux. Dans le passage qui suit, le narrateur se met en scène en écrivain qui transforme un personnage de son enfance en allégorie :

---

25 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 110. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 83. (« his unilateral declaration of independance »)

26 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 26. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 23. (She and I had gone down the valley and crossed the river and walked up the ancient stone tracks that led up to the old fortifications which our warlike ancestors had used in time of war. The soft skin stretched effortlessly over the pain behind her delicate oval face. We were looking down over the valley, down upon the *township* in which we lived.)

27 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 27. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 23. (« those black heroes, those black heroes of our time... »)

> Nous suivîmes un jour une femme qui rentrait au *township*. Elle n'avait rien de particulièrement intéressant. Seulement on pouvait voir sur la route les taches du sperme qui s'égouttait d'elle tandis qu'elle marchait. J'allais, des années plus tard, écrire une histoire l'utilisant comme symbole de la Rhodésie.[28]

La fascination de l'enfant, la misère de la condition féminine et la semence stérile parce que répandue sur le chemin, tout concourt à présenter l'image d'un pays soumis qui doit absolument retrouver ses héros. Cependant, et c'est là que se profile tout le pessimisme du récit, ce nom de Zimbabwe, qui symbolise le rêve d'un État vraiment indépendant, n'échappe pas à la connotation sexuelle puisqu'il est affiché ostensiblement sur la poitrine agressive de Julia, une amie du narrateur devenue « poupée de bar »[29] : « Je sortais en m'essuyant la bouche du dos de la main lorsque je suis entré en collision avec deux gros seins enserrés dans un fin T-shirt sur lequel était écrit ZIMBABWE »[30.] Le lien avec les héros qui nous intéressent ici est explicité par le narrateur quelques pages plus loin : « Je regardais l'inscription sur sa poitrine et pensais aux héros noirs. »[31] Dans le décor sordide d'un débit de boisson dont « Les murs étaient couverts de publicités vantant des crèmes pour éclaircir la peau, des perruques afro, de la vaseline, Benson and Hedges »[32], l'idéal d'indépendance se confond avec les pulsions sexuelles et les sirènes de la société de consommation occidentale. D'ailleurs, quand le narrateur évoque un passé mythique quelques lignes plus loin, c'est pour indiquer que sa quête est loin d'aboutir à des résultats tangibles : « Je ne fus jamais aussi près de découvrir les authentiques héros noirs qui hantaient mes rêves, dans un lointain âge d'or, dans une Arcadie noire. » [33].

Cette « Arcadie noire » demeure une vue de l'esprit et l'idéalisation ne résiste pas à l'examen historique. Lors d'une discussion avec son ami Phillip, le narrateur revient sur la conquête du pays par l'homme blanc et ce qui pourrait devenir un récit épique se réduit à une

28 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 85. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 64. (« One day we followed a woman back into the *township*. There was nothing particularly interesting about her. It's just that we could see on the gravel road splotches and stains of semen that were dripping down her as she walked. Years later I was to write a story using her as a symbol of Rhodesia. »)

29 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 39. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 32. (« beer hall doll »)

30 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 39. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 31. (« As I came out, wiping my mouth with the back of my hand, I collided with two massive breasts that were straining angrily against a thin T-shirt upon which was written the legend ZIMBABWE. »)

31 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 42. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 34. (« I was staring at the legend on her breast and thinking about black heroes. »)

32 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 44-45. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 36. (« The walls were all plastered with advertisements for skin-lightening creams, Afro wigs, Vaseline, Benson and Hedges »)

33 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 45. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 36. (« I was no nearer to discovering the authentic black heroes who haunted my dreams in a far-off golden age of Black Arcadia »)

série de ruses, de malentendus et de trahisons. Le roi Lobengula apparaît comme un pantin ridicule. Sa célèbre lettre à la reine Victoria est même retranscrite :

> Il y a quelque temps, un groupe d'hommes est venu dans mon pays, leur chef était un homme appelé Rudd[34]. Ils m'ont demandé un endroit pour chercher de l'or et m'ont dit qu'ils me donneraient certaines choses en échange du droit de le faire. Je leur ai dit de m'apporter ce qu'ils voulaient me donner, et alors je leur montrerai ce que, moi je voulais donner. Un document fut écrit et on me l'a présenté pour que je signe. J'ai demandé ce qu'il contenait et on m'a dit qu'il y avait là-dessus mes paroles et les paroles de ces hommes. J'ai donné mon accord. Trois mois plus tard, j'ai appris par d'autres sources que j'avais donné, par ce document, un droit sur tous les minerais de mon pays. J'ai convoqué mes indunas ainsi que les Blancs et j'ai demandé une copie de ce document. On me prouva que j'avais signé la cession des droits sur les minerais du pays à Rudd et ses amis.[35]

Le commentaire immédiat du narrateur à propos de Lobengula est pour le moins condescendant : « Pauvre type. Je ne veux pas le blâmer de nous avoir mis dans le pétrin. Certes, il n'était pas bien malin. Plonger la tête dans une boîte de Pandore ! Il a eu ce qu'il méritait. Comme un babouin qui mettrait sa main dans un piège à singe. »[36] Nous nous éloignons ici de la logique messianique, du moins dans sa version restauratrice. Plutôt que de se complaire dans une évocation nostalgique, le narrateur réfute l'hypothèse d'un passé héroïque. Le roi vaincu est un idiot doublé d'un génocidaire selon le jeune homme qui rappelle, en la caricaturant, la relation entre les conquérants Ndebele issus de l'empire Zoulou et les Shona :

> La seule chose qui m'ennuie chez cet homme, c'est qu'il allait jusqu'à aimer les Blancs. Qu'il ait massacré mon peuple comme du bétail, comme les Allemands ont tué les Juifs. Et il aimait les Blancs. Il leur faisait même confiance. Il voulait avoir si la reine Victoria existait vraiment. Ses histoires de femmes et tout le reste. Je me demande si c'est tout ce que contient notre histoire. Il y a une infâme duperie au

34 Rudd est l'un des compagnons de Cecil Rhodes. Le fameux traité, signé par Lobengula en 1888, qui accorde le droit d'exploiter les ressources minières de la région porte le nom de « concession Rudd ». Ce document a par la suite servi à justifier la présence britannique et la colonisation (voir à ce sujet *Becoming Zimbabwe*, op ; cit., p. 39 et suivantes).

35 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 73-74. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 56. (« Some time ago a party of men came into my country, the principal being a man named Rudd. They asked me for a place to dig gold and said that they would give me certain things for the right to do so. I told them to bring what they would give, and I would show them what I would give. A document was written and presented to me for signature. I asked what it contained, and was told that in it were my words and the words of those men. I put my hand to it. About three months afterwards I heard from other sources that I had given, by that document, the right to all the minerals in my country I called a meeting of my indunas, and also of the white men, and demanded a copy of that document. It was proved to me that I had signed away the mineral rights of my whole country to Rudd and his friends. »)

36 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 74. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 56. (« Poor chap. I don't like to blame him though, for making us all like this. Of course he was rather silly. Poking his head into a Pandora box. Deserved what he got. Like a baboon poking his hand into a gourd-trap. »)

> cœur de tout ceci. Des intrigues mesquines. Des aventuriers blancs. De maudits missionnaires qui chantaient « En avant soldats chrétiens. » Où sont les maudits héros ?[37]

La révolte de 1896-1897 pourrait seule rattraper ce défaut d'héroïsme, mais Marechera n'évoque cette période que de manière très allusive en insistant sur l'échec de cette tentative. La femme censée avoir mené le combat – probablement la prêtresse Nehanda – n'est même pas nommée : « Le *Herald* ne parle jamais des femmes, sauf la fois où – comme en 1896-1897 – elles ont mené un soulèvement contre l'État et que le peloton d'intervention les a laissées passer en les acclamant, ou quand elles sont prises pour la énième fois en train de racoler dans le quartier chaud. »[38] La révolte brève et sans suite est comparée à la lueur d'une allumette :

> Mais l'allumette s'éteignit aussi noire et tordue que l'histoire. Dans les cendres de l'insurrection éteinte, il y avait comme des grains fins, les exploits de ces héros noirs par rapport auxquels mon histoire ne représentait rien d'autre qu'une nouvelle douleur de mal blanchi.[39]

Coincé entre un passé douteux et un avenir incertain, le narrateur ne parvient pas à trouver de point de repère. Lorsqu'il accomplit lui-même une action qui lui semble être juste, il précise : « Je dois avouer que je me sentais comme un héros noir corrompu et souillé. »[40] Cet acte « héroïque » n'est en fait qu'une vendetta. La sœur de Phillip a été battue et violée, le narrateur aide son ami à se venger. Les deux justiciers, après avoir fait leur office, se font chasser de la maison par la mère de leur victime. La conclusion ironique de ce passage est sans équivoque : « Nous sommes sortis au plus vite. Ah ! Les héros, les héros noirs. »[41] Bien évidemment, l'histoire n'en reste pas là et le narrateur est à son tour pris pour cible par les amis du jeune homme. L'héroïsme dégradé laisse la place à une spirale de la violence où

37 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 75. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 57. (« The one thing that bugs me about the man is that he even loved the white men. That he killed my people like cattle, the way Germans killed Jews. And he loved white men. Even trusted them. And then he wanted to know if Queen Victoria really existed. Wives and all that. What I mean is : is this all there is to our history ? There is a stinking deceit at the heart of it. Petty intrigues. White hoboes. Bloody missionaries singing Onward Christian Soldiers. Where are the bloody heroes ? »)

38 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 86. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 65. (« And the only time the Herald mentions her is when she has – in 1896/7 – led an uprising against the State and been safely cheered by the firing squad or when she is caught for the umpteenth time soliciting in Vice Mile »)

39 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 47. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 37. (« But the match died out and history was the blackened twig of it. The fine grains of that burnt-out insurrection were the stories of those black heroes among whom my story was merely one more skin-lightening pain. »)

40 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 90. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 69. (« I must confess I felt like a tainted, sullied black hero. »)

41 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 94. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 71. (« We could not get out fast enough. Ah heroes, black heroes... »)

toute victoire n'est qu'éphémère.

2.1.1.4. The Black Insider et Scrapiron Blues : l'écriture du « Struggle »

Presque absente de *La Maison de la faim*, l'évocation de la seconde Chimurenga apparaît dans les œuvres ultérieures et il s'agit quasiment toujours d'une évocation indirecte qui prend comme point de départ la question du traumatisme et de la mémoire. Sur le plan rhétorique, Marechera préfère d'ailleurs le terme de « Struggle » – « Lutte » – à celui de Chimurenga, cependant il inscrit bien son œuvre dans la continuité du débat historiographique et littéraire. Sa position concernant la guerre de libération varie de manière significative avant et après l'arrivée au pouvoir de Mugabe et son regard passe d'un messianisme tourné vers l'avenir dans *The Black Insider* à une analyse du trauma et à un retour vers le passé dans des textes plus tardifs comme la série de nouvelles « Tony Fights Tonight ». Dans ces récits, ce n'est pas sa propre expérience qu'il conte – il n'est rentré qu'en 1982 au Zimbabwe – mais celle de combattants rencontrés dans les bars qui veulent faire de lui – l'auteur connu et reconnu – leur porte parole. Que reste-t-il du messianisme quand le passé n'est plus qu'une tache que l'on cherche à effacer ?

La courte pièce insérée dans *The Black Insider* présente un échange entre l'universitaire Nyanza et un « Citoyen » qui témoigne d'une foi – certes fragile – dans la possibilité d'un soulèvement populaire unissant toutes les couches de la société. L'intellectuel se fait insulter, tire sur le Citoyen avec une cartouche à blanc pour lui donner une leçon, puis lui offre le revolver et des munitions afin qu'il en fasse bon usage. La morale de cette saynète est résolument tournée vers l'action : « La révolution ne se fait pas avec des slogans et des petites provocations » [42]. Même si la guerre civile de l'histoire-cadre semble contredire ce discours, l'espoir d'un éveil des consciences demeure vivant, malgré les intrigues de cour et les manipulations. La représentation du terrorisme dans *Soleil noir* marque déjà une évolution par rapport à ce propos et la circularité de l'intrigue semble nier toute perspective messianique. L'interdiction pour un temps de ce roman au Zimbabwe, si elle a de nombreuses raisons, n'est sans doute pas étrangère à cette méfiance suscitée par la violence révolutionnaire.

Un manuscrit inédit, *The Depth of Diamonds*, met en scène un écrivain qui, pour gagner sa vie, accepte d'écrire les mémoires d'un homme politique qui a pris part au « Struggle ». Le « camarade Muriwo » souhaite en effet que John Handidi lui écrive un livre militant teinté de marxisme. La réflexion du *nègre* à la vue de cette proposition témoigne du

42 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 42. (« Slogans and sauciness are not the stuff of revolution. »)

fait que ce genre de témoignage n'a rien d'original et constitue même une part importante de la production littéraire du pays :

> John feuilleta en silence les fragments de papier griffonnés à la main. Il pouvait voir d'un seul coup d'œil qu'il s'agissait de la même merde que d'habitude qui s'appesantissait sur le néocolonialisme, les petits-bourgeois, le prolétariat, le lumpenprolétariat, les paysans, la nécessité absolue d'une dictature du prolétariat, et, bien sûr, le besoin urgent de poser des fondations solides en renforçant l'avant-garde du parti.[43]

Le témoignage se limite ici à une série de clichés visant à valoriser l'auteur présumé. Les exemples que l'on trouve dans la série d'histoires « Tony Fights Tonight, Pub Stories » sont beaucoup plus significatifs, car ils évoquent justement ceux qui ont vécu le combat mais n'ont pas la possibilité de témoigner. Marechera construit, au travers de ces personnages, une réflexion sur la mémoire et le traumatisme causé par la guerre civile. Comme souvent chez l'auteur de *La Maison de la faim*, le narrateur est un écrivain et les histoires se répartissent entre ses compagnons de boisson – Fred et Jill – et les personnages d'une fiction au second degré – Tony et Jane – qui s'adressent parfois à leur créateur. Tony passe son temps à tenter d'effacer des taches qu'il est le seul à voir, « récurant loyalement le sang et les tripes de l'histoire »[44]. Le symbolisme de ce travail sans fin est encore renforcé un peu plus loin, puisqu'il est dit que ces murs sont « encore couverts des traces sanglantes de l'incompréhension »[45]. La référence explicite aux combats pour l'indépendance arrive plus tard et elle se fait par l'intermédiaire de Jane, la compagne de Tony :

> C'était juste, n'est-ce pas, de vivre son rêve et pas celui d'un autre ? Ça gagnait du temps, de la terreur et des ennuis. À une époque, tout le monde essayait de vivre le rêve des autres. Les livres d'histoire appelaient ça la Lutte. Appelaient ça Chimurenga. C'était la mort de vivre le rêve de quelqu'un d'autre. Elle avait vu les images. Les massacres. Les atrocités. Les fils qui meurent et les slogans. Les haines bien vivantes. Des esprits échangeant des cauchemars de sang et de mutilation.[46]

L'espérance messianique suppose un rêve commun, mais cette communauté devient le vecteur d'atrocités. Marechera se détache ici explicitement des livres d'école pour prêcher un

43 *The Depth of Diamonds*, *op. cit.*, p. 59. (« John curtly browsed through the handwritten scraps of paper. He could, at a glance, see that it was the usual trash about neocolonialism, the petty bourgeoisie, proletatiat, the lumpenproletariat, the peasants, the dire necessity of the dictatorship of the proletariat, and, of course the urgent need to forge ahead with the strengthening of the vanguard party. »)

44 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 6. (« scrubbing loyally away at the blood and gore of history »)

45 *Ibidem*, p. 7. (« still covered with the gore of misunderstanding »)

46 *Ibidem*, p. 14. (« It was right, was it not, to live only your dream and no one else's ? It saved time, terror and trouble. There had been a time when everyone tried to live everyone else's dream. The history textbooks called it the Struggle. Called it Chimurenga. It was death, living someone else's dream. She had seen the pictures. The massacres. The atrocities. The dying sons and slogans. The vivid hatreds. Minds exchanging nightmares of blood and mutilation. »)

salut – ou tout du moins une quête – individuel. Dans la même page, toujours à propos de Tony, les thérapies traditionnelles sont décrites comme des produits de la communauté que l'individualiste refuse :

> Il était question de verser de la bière sur des tombes pour apaiser des ivrognes morts depuis longtemps. Et ils essayaient de tirer quelque chose de Tony mais il était tellement dans son propre rêve qu'ils ne pouvaient jamais vraiment l'atteindre. Leur méthode, c'était d'insister pour convaincre Tony que, parce qu'il avait fait partie de cette chose appelée la Lutte, il était victime d'une malédiction. Ils disaient qu'ils voulaient le ramener « à la maison » et le guider par les esprits. Mais à ce moment-là, Tony les regardait d'un air énigmatique et suggérait qu'ils avaient besoin d'un bon coup de brosse, comme les murs. [47]

Deux stratégies de purification s'opposent ici. L'une concerne le groupe, l'autre l'individu. Tony refuse la pression de la communauté pour se concentrer sur son salut personnel.

Le « Struggle » n'est pas absent de l'histoire-cadre, mais il s'y manifeste de manière différente. Des anciens combattants des deux bords s'adressent au narrateur pour qu'il écrive leur histoire. Se pose alors la question de la crédibilité de celui qui doit se faire porte-parole : « Mec, je n'ai jamais vu un flingue de ma vie ! »[48] Ce qui pourrait être une remise au premier plan du rôle de l'écrivain dans la société se réduit bien vite à un malentendu : « tout ce que t'as à faire c'est de l'écrire genre littérature » [49]. Le second à solliciter les services de l'écrivain est un homme qui souhaite utiliser le journal de son père, policier de 1923 à 1947, afin d'en faire un roman. La réponse du narrateur est sans appel, il n'a pas pour vocation de transcrire les pensées d'un autre : « tout ça m'intéresse vraiment. Mais c'est ta cuisine. Je n'ai jamais aidé et je n'aiderai jamais quelqu'un à écrire un livre. J'ai assez de mal comme ça à essayer d'écrire les miens. »[50]

L'idée d'un rêve partagé qui se change en cauchemar est essentielle pour caractériser la méfiance de Marechera vis-à-vis d'une lecture messianique des deux Chimurenga. Cette dynamique se confond, pour lui, avec une logique totalitaire. À l'opposé de ce contrôle total

47 *Ibidem*. (« Talk of pouring beer over graves to appease obscure long-dead drunks. And they would try to get something out of Tony but he was so much in his own dream that they could never really get at him. Their method was to try and convince Tony that, because he had been part of the thing called the Struggle, he was under a curse. They said they wanted to take him « home » and engineer him with the spirits. But at that point Tony would look enigmatically at them and suggest that they needed a wash like the walls did. »)

48 *Ibidem*, p. 23. (« I've never seen a gun in my life, man ! »)

49 *Ibidem*. (« All you have to do is just to write it literature-like »)

50 *Ibidem*, p. 25. (« this really interests me. But it's your show. I don't and have never helped anyone write a book. I have a difficult enough time trying to write my own. »)

du groupe sur l'individu, il propose un individualisme exacerbé sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans le troisième chapitre de cette partie. Il est intéressant de confronter ce messianisme restaurateur ambigu à celui que l'on retrouve au Congo. En effet, le phénomène est là-bas beaucoup plus ancien mais on retrouve, notamment chez Tchicaya, un même questionnement d'ordre politique.

2.1.2. Le Congo ou l'évidence messianique

Contrairement à ce qui vient d'être exposé pour le Zimbabwe, le messianisme tel qu'il se manifeste au Congo s'inscrit dans une filiation chrétienne qui remonte au XVI[e] siècle et à l'arrivée des Portugais. Il s'agit bien, cependant, comme pour les révoltes de 1896-1997, d'un mouvement orienté vers la restauration d'un passé idéalisé. L'unité supposée des prêtres et médiums shona et ndebele laisse la place à un royaume Kongo qu'il faut faire renaître. Depuis Francisco Kassola, « premier prophète Bakongo »[51] selon Martial Sinda, jusqu'à William Arsène Yaucat Guendi, qui affirme en 2012, dans un périodique brazzavillois, être le prophète de la rentabilité[52], on constate une continuité dans les méthodes, même si les objectifs ont pu varier. En effet, surtout pour les premiers mouvements, nés du contact avec les Portugais, l'unité politique constitue un point d'ancrage essentiel : « restauration d'un royaume, création de l'unité politique, construction d'une Église nationale, sauvegarde de l'indépendance du royaume au dedans et au dehors. »[53] Des deux côtés du fleuve Congo, les grands prophètes comme Béatrice Kimpa Vita (morte en 1704?), Simon Kimbangu (1887-1951) et André Matsoua (1899-1942) sont des figures d'opposition au pouvoir colonial, qu'il soit portugais, belge ou français. D'ailleurs, dans l'œuvre de Tchicaya, le kimbanguisme et le matsouanisme sont totalement absents dans leur forme institutionnelle. L'auteur fait intervenir des destructeurs et non des fondateurs. Les dynamiques de dénonciation nées lors de la période coloniale se prolongent au-delà pour mieux rendre compte des nouvelles iniquités. Les nouvelles de *La Main sèche* et la tétralogie romanesque permettent en outre de montrer comment les pouvoirs en place récupèrent et instrumentalisent des forces qui leurs sont opposées.

L'attention que nous allons apporter à trois de ces prophètes dans les lignes qui suivent prend racine dans l'importance historique de ces personnages, mais aussi dans un extrait

51 *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par les Christ noirs, de Roger Bastide*, *op. cit.*, p. 21.

52 Entretien accordé *dans Le Baobab* n°125, 27 juillet-10 août 2012, p. 7.

53 *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par les Christ noirs, de Roger Bastide*, *op. cit.*, p. 17.

d'une nouvelle de Tchicaya qui semble résumer sa vision du territoire congolais et de l'unité de son peuple par-delà les frontières héritées de la colonisation : « Mon pays est terre à prophètes depuis André, depuis Simon, depuis Béatrice l'ardente relapse, fils et fille de cette terre de sang et d'eau en lisière du temps. Mais quoi ? »[54]. Au travers du rêve d'un Kongo dépassant les frontières coloniales, Tchicaya esquisse lui aussi une réflexion sur les échecs du messianisme contemporain. Ses « héros noirs » doivent-ils pour autant être considérés comme des repoussoirs du fait de leur échec partiel ?

2.1.2.1. Tchicaya et le royaume Kongo

Le retour sur un passé précolonial est rare chez Tchicaya mais les évocations disséminées ici ou là sont signifiantes. Il invoque notamment un personnage historique – la prophétesse du XVII^{e} siècle, Béatrice Kimpa Vita – et une figure mythique – Vwène, le fondateur du royaume Kongo – afin de mettre en perspective le messianisme contemporain qu'il représente dans nombre de ses textes. Comme pour Marechera, la question de la restauration d'un passé plus ou moins idéalisé est au cœur du débat.

Dans le cas du Zimbabwe, nous avons évoqué le caractère fondateur du travail effectué par Terence Ranger. Dans une moindre mesure, en ce qui concerne le royaume Kongo, c'est un ouvrage de Georges Balandier qui semble redonner, en 1965, toute son importance à cette période révolue. La méthode employée est celle de l'anthropologie et, s'il s'appuie sur de nombreux documents historiques, il s'intéresse avant tout aux « souvenirs prestigieux » qui demeurent dans la mémoire collective au moment où il écrit. L'entreprise historique vaut avant tout pour ses implications alors que les différents espaces qui appartenaient à cet ensemble mythique accèdent à l'indépendance. Le traitement accordé à Dona Béatrice par Tchicaya doit se comprendre par le prisme de cette nostalgie et de la réflexion sur l'émergence de jeunes États en Afrique. En fin d'introduction, Balandier souligne bien toute l'actualité de son projet archéologique pour la région qui englobe les deux Congo et une partie de l'Angola :

> L'actualité des connaissances concernant le royaume de Kongo se décèle encore à la faveur des projets politiques remaniant la carte tracée par les colonisations, effaçant les frontières du siècle passé afin de reconstituer l'unité perdue. Alors, l'histoire semble se convertir en utopie efficace. Elle s'inscrit aussi dans le temps éternel des mythes. Pour tout Mu-Kongo, même celui des « provinces » périphériques, Kongo dia Ntotila (l'ancienne capitale) subsiste sous l'aspect d'une ville somptueuse où chacun peut trouver la parenté qui l'accueillera et le chargera de cadeaux. Le

54 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 13.

> royaume aboli devient ainsi celui que tout homme bâtit avec son espérance et ses rêves.[55]

Bien qu'elle ne fût pas chronologiquement la première parmi les prophètes Kongo, Dona Béatrice est certainement celle qui a le plus marqué les esprits. Aristocrate ayant reçu une double éducation Kongo et chrétienne, la jeune femme va voir en 1704 le roi Pedro IV, en fâcheuse posture depuis la défaite d'Ambouila (1665) face aux Portugais. Elle se dit inspirée par Saint Antoine et insiste sur la nécessité de marcher sur San Salvador pour restaurer le royaume Kongo. Menacée par les capucins, elle quitte la cour de Pedro IV et va à San Salvador où elle attire la foule et fait des miracles. Devant sa montée en puissance et son association avec Kibenga, un autre prétendant au trône Pedro IV s'oppose à ses actions. Elle est finalement brûlée sur le bûcher et Martial Sinda, comme nombre d'autres commentateurs, compare ce parcours à celui de la pucelle d'Orléans : « Quelle sinistre et triste affaire! Quel procès inique dont les épisodes ont des analogies évidentes avec celui de Jésus ou de Jeanne d'Arc! »[56]. Balandier insiste sur le fait qu'elle annonce déjà, comme ses lointains successeurs, une espérance messianique, le retour d'un « âge d'or » où « la « capitale ressuscitée et repeuplée doit receler tous les biens convoitables »[57]. La conclusion de l'ouvrage revient sans ambiguïté sur une continuité des prophètes et des buts poursuivis que l'on retrouve notamment chez Tchicaya :

> Plus tard, plus de deux siècles après, dans un Congo colonisé et modernisé, les héritiers mystiques de dona Béatrice reprendront sans le savoir, en ignorant même ce nom, le chemin qui doit conduire au royaume idéal de la liberté et de la plénitude de vivre.[58]

Adaptée au théâtre par un auteur ivoirien[59] puis, quelques années plus tard, sous forme romanesque, la vie de Béatrice Kimpa Vita a servi, comme les révoltes de Rhodésie, à construire une continuité de la lutte contre l'envahisseur et le colon. Elle est nommée une fois par Tchicaya qui, en utilisant l'expression « ardente relapse », réactive le parallèle avec Jeanne d'Arc qui fut condamnée et brûlée à ce titre. Sa place dans l'œuvre de l'auteur congolais demeure donc largement marginale tout en conservant une forte valeur symbolique. Son évocation est à mettre en regard avec le court texte *Vwène le fondateur* publié après *Le Zulu*. Ce poème dialogué remonte au-delà de l'arrivée des Portugais pour se

55 Georges Balandier, *Le Royaume Kongo du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, France, Hachette Littératures, 2009, p. 13.

56 *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par les Christ noirs, de Roger Bastide*, *op. cit.*, p. 52.

57 *Le Royaume Kongo du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, *op. cit.*

58 *Ibidem*, p. 270.

59 Bernard Binlin Dadié, *Béatrice du Congo : pièce en trois actes*, Paris, Présence africaine, 1988.

fixer sur un passé mythique et sur les commencements de ce royaume Kongo que veut restaurer dona Béatrice et que Tchicaya, appelle de ses vœux en refusant de distinguer les deux rives du fleuve Congo : « Je serai *Ngwandi a Ne Kongo* ; je suis par qui le Kongo commence. »[60] Le héros de ce texte, Vwène, est fils de roi, mais en tant que cadet, il ne peut prétendre au trône. Afin de ne pas être tenté de comploter contre son père, il traverse le fleuve et suit des conseils entendus en rêve : « Les mauvais coups que tu donneras là-bas, le sang que tu répandras là-bas ne feront pas de toi un parricide ! Un fondateur d'empire. »[61] Nous le verrons, cette fondation sans crime est un *hapax* dans l'œuvre de Tchicaya et ce poème dialogué semble être la seule évocation d'un véritable espoir messianique. De manière significative, cette représentation stylisée est rejetée dans un passé mythique et les histoires qui concernent les figures plus contemporaines sont bien plus teintées d'ambiguïtés.

Il est à noter également que le modèle proposé par Vwène se construit contre une conception d'un État conservateur qui n'est pas sans rappeler les structures qui se mettent en place après les Indépendances :

> Il fallait bien que je dise qu'un rêve m'a poussé à faire ce que j'ai fait. Une légende que j'accrédite moi-même. Ça fait moins prosaïque. La vérité la voici — la vérité ! enfin ce qui tient lieu de vérité — un jour j'ai remplacé mon père sur le bord de la rivière Bungu à tenir son péage. Une de mes tantes vint à vouloir passer la rivière. J'exigeais d'elle le *sengi* d'usage. Elle s'y refusa. Je la contraignis. Elle s'en alla se plaindre à mon père. Mon père voulut me châtier. Je me suis enfui pour échapper au châtiment. Pères, ne châtiez jamais un fils rêveur, il quittera votre maison pour en fonder une plus généreuse ! [...] Je n'ai pas le sang de mon père sur mes mains... J'ai laissé mon père à son péage, à faire du népotisme. Ça le perdra... Quant à moi, je vous lègue le Kongo dont il ne rêva jamais... Ne vous occupez pas de péage...[62]

En décrivant un État de rentier où le roi tire ses revenus des péages, Tchicaya confronte la réalité contemporaine du Congo à son origine mythique. L'évocation de la dynamique messianique permet de critiquer le manque de vision et d'ambition des politiciens.

2.1.2.2. Simon, l'esprit saint

Né au Congo belge, Simon Kimbangu est éduqué dans une mission protestante. Devenu catéchiste protestant près de Thysville, il part travailler à Léopoldville. C'est là que sa mission lui sera révélée, comme nous l'indique Martial Sinda : « Le 18 mars 1921, Kimbangu est visité par N'zambi a Mpoungou, le Dieu tout-puissant. […] De même que

60 *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par: les Christ noirs, de Roger Bastide*, *op. cit.*, p. 142.

61 *Le Zulu : suivi de Vwène le Fondateur*, *op. cit.*, p. 137.

62 *Ibidem*, p. 148.

Jésus-Christ a délivré la race blanche, Mahomet les Arabes, Kimbangu délivrera la race noire. »[63] On le voit, Kimbangu se place au niveau des grands monothéismes et, contrairement à Béatrice, il s'affirme très rapidement comme fondateur d'un culte organisé. Il rebaptise son village natal de Nkamba « Nouvelle Jérusalem »[64], rompt avec l'Église protestante et se choisit douze apôtres pour prêcher le ralliement à la nouvelle Église. Arrêté à deux reprises en 1921, il est jugé et condamné à mort. Sa peine est finalement commuée en détention à perpétuité et il passe la fin de sa vie (1921-1951) dans la prison d'Elizabethville au Katanga[65]. Devenu cuisinier, il se serait converti au catholicisme sur son lit de mort[66]. Même si le kimbanguisme ou N'Gouzisme a eu des répercussions politiques par sa valorisation du destin de l'homme noir, il est important d'insister sur la dimension essentiellement messianique de ce mouvement et sa cristallisation autour d'un envoyé de Dieu : « Kimbangu n'est pas un leader politique, il n'est pas même un apôtre : il est le Messie ; les fidèles sont dans l'attente de ses actes et ses ordres ; ils ne le précèdent pas dans l'action comme ils le feraient pour un leader politique. »[67]

Tchicaya ne s'intéresse pas au destin institutionnel de cette religion reconnue comme telle par l'État belge le 24 décembre 1959[68] et qui qui conserve une très grande influence jusqu'à aujourd'hui. Dans sa nouvelle « Elenga qui viola aussi le prophète », il met en scène le retour de Simon dans un Congo indépendant où des soldats africains ont repris à leur compte le rôle de bourreaux. Une jeune fille, « presque une femme », part chercher de l'eau à la tombée de la nuit. En chemin, elle rencontre un homme tout habillé de blanc – Simon – et s'enfuit car elle croit voir un fantôme[69]. À la suite de cette « course effrayée » dans l'herbe mouillée, elle se perd et arrive au milieu d'un campement de soldats. L'un d'eux, Elenga, l'entraîne à l'écart sous couvert de la ramener chez sa mère... C'est alors que le prophète apparaît pour la seconde fois. Après avoir constaté le viol et le meurtre de l'enfant, il réclame une escorte pour se rendre au Katanga et se présente aux soldats :

> Je suis Simon, le prophète ; si je n'intercède pas, vos crimes porteront le malheur dans toutes les maisons où une mère attend qu'une enfant revienne de la source, sans

63 *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques, kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par les Christ noirs, de Roger Bastide*, *op. cit.*, p. 61.
64 *Ibidem*, p. 63.
65 *Ibidem*, p. 80.
66 *Ibidem*, p. 85.
67 *Ibidem*.
68 *Ibidem*, p. 125.
69 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 192.

> la voir revenir autrement que le corps disloqué ! Beaucoup d'autres corps seront disloqués, déchirés par des douleurs dont l'esprit ne guérira jamais.[70]

De peur d'être tous punis pour le crime d'Elenga, les hommes décident de violer le prophète et de le mettre lui-aussi à mort. Ce dernier disparaît au dernier moment, non sans avoir appelé sur le pays une malédiction qui adapte au contexte congolais le livre biblique d'Amos :

> Tout le pays du nord au sud, à l'est et à l'ouest, connut trois fois sept ans de malheur à cause de la malédiction que Simon appela sur le pays. À cause de trois crimes de Kin ou même de quatre et peut-être même de bien d'autres crimes que Simon voulait éviter à ce peuple qui pour quelques temps encore vivra dans la géhenne où une mère attend encore en se rongeant les sangs que sa fille – qui n'était pas encore une femme – revienne de la source d'un corps entier, la jarre pleine d'eau fraîche sur la tête et le flanc ![71]

Dans cette histoire, le messie fondateur de religion se contente du rang de prophète et, comme nombre de prophètes de l'Ancien Testament, il n'annonce pas un avenir radieux mais une chute et un châtiment divin. Il représente un espoir déçu par une fatalité tragique. On pourrait même considérer, d'une certaine manière, qu'il est responsable de la mort de l'enfant. S'il ne lui avait pas fait peur, elle ne se serait jamais éloignée du sentier qu'elle connaît et elle n'aurait pas rencontré Elenga. Simon devient instrument d'un destin implacable alors qu'il est venu justement pour faire office d'intercesseur. Ce Kimbangu qui apparaît n'est certainement pas kimbanguiste. Tchicaya, dans sa nouvelle nous donne à voir un messager impuissant plutôt qu'un Rédempteur venu sauver le peuple noir. Ce glissement prend tout son sens à la lumière du changement de situation politique et des Indépendances. Un mouvement qui se constitue dans l'opposition à la colonisation perd ses points de repère lorsque le colon quitte la place. Cette évolution du regard sur le messianisme est également perceptible en ce qui concerne le matsouanisme au Congo Brazzaville.

70 *Ibidem*, p. 199.

71 *Ibidem*, p. 200.

2.1.2.3. André, le syndicaliste devenu messie

Le prophète Simon est bafoué dans la nouvelle de Tchicaya, André Matsoua, lui, est instrumentalisé par la jeune classe politique congolaise dans les années qui précèdent l'indépendance. La récupération de cette figure historique dans le roman *Les Phalènes* est caractéristique d'une dégradation du messianisme en outil de domination. L'exemple traité plus bas peut servir de pendant négatif à l'entreprise mythique de Vwène. La naissance du nouvel État post-colonial n'a plus grand-chose à voir avec l'acte fondateur du royaume Kongo.

Syndicaliste né en 1899, André Matsoua Grenard participe à la guerre du Rift (1924-1925) au côté des Français puis devient comptable à Paris. Contrairement aux deux figures précédemment évoquées, il ne s'est jamais considéré comme messie ou prophète et son action, tout au long de sa vie, se situe sur le plan politique. Il fonde l'Amicale, syndicat de soutien à ses compatriotes lari en 1926. Des cours du soir, entre autres choses, sont ainsi proposés à des étudiants congolais. C'est en 1928 que l'association prend une orientation plus politique avec une série de lettres envoyées à Poincarré pour protester contre l'indigénat. Par toutes ces démarches, il est avant tout question d'acquérir une égalité entre Blancs et Noirs sans sortir du cadre de la légalité. Arrêté et jugé en 1930, il s'évade à deux reprises en 1935 et rejoint Paris. En 1939 il s'engage de nouveau dans l'armée française mais il est blessé au front en avril 1940, arrêté à l'hôpital de Beaujon et rappatrié au Congo. Condamné aux travaux forcés, il meurt à Mayama le 13 janvier 1942[72].

La postérité de Matsoua et sa métamorphose messianique doivent beaucoup à l'administration française et aux circonstances qui entourent sa mort. En effet, pour éviter que sa sépulture ne devienne un lieu de pèlerinage, la décision fut prise de l'enterrer dans le plus grand secret. Cependant, comme le rappelle Martial Sinda, « n'ayant pas été inhumé rituellement, Matsoua Grenard ne peut être considéré comme mort »[73]. D'où un phénomène appelé « voter pour les os » qui fait que Matsoua, décédé depuis trois ans, est élu député à la majorité absolue dans la circonscription du Pool en 1945. L'Église qui se met en place après la mort du fondateur de l'Amicale et atteint son apogée dans les années 1950 a pour but de préparer le retour de Matsoua et cette attitude attentiste affaiblit considérablement cette structure : « aux revendications politiques précises et limitées du fondateur de l'Amicale s'est substitué un prophétisme politique inadapté aux conditions réelles d'un engagement

72 *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par les Christ noirs, de Roger Bastide*, *op. cit.*, p. 233.

73 *Ibidem*, p. 235.

immédiat dans l'action. »[74] Cette inertie politique sera largement exploitée par des hommes politiques comme Jean-Félix Tchicaya ou Fulbert Youlou. Tchicaya U Tam'si, dans les deux derniers volumes de sa tétralogie, évoque ainsi la figure d'André par le biais, notamment, de son abbé Lokou (voir *infra*).

Rappelons ici que l'abbé Fulbert Youlou, soutenu par les Lari au moment où il fonde son mouvement politique, est lui-même l'auteur d'un ouvrage sur le matsouanisme et qu'il se présente comme l'héritier du grand homme. Dans la fiction, le R.P. Evagre suggère à l'abbé Calliste Lokou une « sornette » qui le change en envoyé du Messie :

> « Le prophète André m'a dit : "Calliste, lève-toi, va dire au peuple, je t'envoie balayer devant le seuil de ma maison." » Il brandit un balai dont la bizarrerie est confondante. Ce balai, confectionné par les petites mains de l'orphelinat de Javoué, paraît comme un éventail aux diaprures lumineuses. Ce balai, il le brandit : « André me l'a mis dans les mains ! Pour que je balaie le seuil de sa maison. Je vous le dis, avant peu il sera parmi vous. Il vous dira : Lokou est mon serviteur. »[75]

L'élan messianique est ici réduit à l'état de stratagème politique. L'héritage de Matsoua sert à favoriser l'arrivée au pouvoir d'un tyran qui, dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, endossera le rôle de sorcier. Dans ces textes, non seulement le prophète attesté joue un rôle très secondaire, mais il est instrumentalisé et la caution qu'il constitue a des résultats opposés aux idéaux qu'il prêche. Voilà sans doute pourquoi des figures plus fortement ancrées dans l'univers fictionnel comme le fou des *Méduses* ou le « prophète Raymond »[76] dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* sont nécessaires pour porter un espoir messianique, quelque mince qu'il fût.

2.1.3. Approches critiques et lectures prophétiques

Prophètes et messies occupent une place centrale dans l'Histoire et la littérature du Congo et du Zimbabwe. À présent que nous avons posé les bases du débat historiographique et que nous avons commencé à évoquer ses échos dans l'œuvre de nos auteurs, il est essentiel de revenir sur la relation entre écriture et charisme religieux.

Certes, Marechera, pas plus que Tchicaya, n'est pas à l'origine d'un nouveau culte. Il n'en demeure pas moins que certaines interprétations de leurs travaux les tirent du côté de la prophétie. Sony Labou Tansi, lui-même écrivain, appelle Tchicaya le « père de notre

74 *Ibidem*, p. 251.
75 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 228-229.
76 *Ibidem*, p. 143.

rêve »[77], tandis que Jennifer Armstrong assimile dans sa thèse Marechera à un chamane qui fait partager par son œuvre un voyage initiatique. La filiation prophétique qui repose sur une tradition toute congolaise et la perspective N*ew Age* changent la figure des deux auteurs. Cette nouvelle approche devrait nous permettre de compléter le portrait esquissé plus tôt au travers des biographies consacrées à Marechera et Tchicaya par Flora Veit-Wild et Joël Planque. Les auteurs censés ouvrir une nouvelle ère littéraire ou faire partager une expérience initiatique deviennent eux-mêmes des figures christiques.

2.1.3.1. Retour sur le « père de notre rêve »

Le terme « prophète », comme les allusions au Christ, permet une oscillation entre référence religieuse et portée hyperbolique. Pour la plupart, il s'agit d'un titre honorifique attribué à un auteur exceptionnel, cependant, pour d'autres, c'est bien d'un voyant au sens littéral qu'il est question. Notre auteur, ici, n'est plus sujet mais objet et ses lecteurs – critiques, amis ou eux-même écrivains – reprennent des fragments de texte, des anecdotes ou des coïncidences biographiques afin de dresser leur statue du poète. Nous essaierons de voir pourquoi cette figure du prophète est si importante, et comment elle se construit au fil des hommages et des biographies.

Dans son article intitulé « Prophète malgré lui », Nicolas Martin-Granel s'interroge sur la récurrence de deux vers de *Feu de brousse* qui sont les plus cités par les membres de la « phratrie » des écrivains congolais : « Un jour il faudra se prendre / marcher haut les vents. »[78] Selon le critique, ce court passage symbolise pour tous ces lecteurs « la part inoubliable et intempestive de la prophétie dans la poésie tchicayenne »[79]. Le romancier Henri Lopès, la femme de lettres et ministre de la culture Aimée Gnali et le sociologue Matondo Kubu Turé – pour ne citer que ceux-ci – s'appuient sur ces vers pour faire de Tchicaya un prophète, quand bien même ce dernier refuse l'appellation. Se dessine alors une relation complexe entre les représentations christiques et prophétiques dans l'œuvre de Tchicaya, la conception du rôle de poète par l'auteur et enfin l'étiquette de prophète que l'on veut imposer au poète.

Les prophètes et messies de fiction ont déjà été examinés. Quant à la vision de l'auteur, elle transparaît notamment lors d'une table ronde avec Sony Labou Tansi. Tchicaya refuse la

77 Sony Labou Tansi, « Tchicaya U Tam'si : Le père de notre rêve », *Notre Librairie* (92-93), mars-mai 1998.

78 *Le Mauvais sang, suivi de Feu de brousse et À Triche-coeur, op. cit.*, p. 51.

79 *Cultures Sud : notre librairie revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien* (171), *op. cit.*, p. 89.

posture de son compatriote et ce rejet – non dénué d'humour – dessine en négatif la manière dont lui-même se met en scène : « Sony est sérieux. C'est un faux marabout, quand il écrit, il n'est plus un marabout mais quand on le voit c'est un marabout, il est là figé. C'est presque la statue du commandeur. »[80] L'image du « faux marabout » et celle du commandeur empruntée à Don Juan nous montrent un écrivain possesseur d'un savoir occulte et en position de juger ses semblables. Il est intéressant de noter que Tchicaya distingue l'homme public qui est « presque la statue du commandeur » et l'auteur qui abandonne cette posture dès qu'il prend la plume. Les déclarations d'intention très tranchées, la pose hiératique du donneur de leçons ou du charlatan ne résistent pas à l'ambiguïté de l'écriture – notamment romanesque – qui fait jouer les forces en présence plutôt que d'imposer une Vérité révélée. Pour le poète, le prophète se définit comme un individu dogmatique, voire fanatique, alors que le Messie qui transparaît dans plusieurs de ses textes est capable de douter et de se repentir. Le « Pourquoi m'as-tu abandonné » sur le mont des Oliviers symbolise une humanité que n'a pas le prophète dévoré de certitudes. Dans le même entretien, un peu plus haut, Tchicaya a d'ailleurs déjà énoncé son credo : « il faut appeler le sourire, sinon bien on ne peut pas vivre [...] »[81] L'humour et l'ironie permettent de regarder le monde tel qu'il est mais aussi de le questionner sans prétendre l'enfermer dans un sens définitif.

Si Tchicaya refuse qu'on le considère comme un prophète, pourquoi cet acharnement de la part d'auteurs et de critiques qui connaissent pourtant bien ses positions ? Contrairement au chamane sur lequel nous reviendrons plus tard, le prophète peut se définir comme un individu dans l'Histoire, un double pivot qui relie Dieu et les hommes, le présent et l'avenir. La plupart des textes repris par Nicolas Martin-Granel dans son article sont des hommages rendus au poète après sa mort, des « tombeaux » qui célèbrent la mémoire du grand homme et lui donnent une place de choix dans un « panorama » de la littérature congolaise en passe de devenir une véritable histoire littéraire. Décrit par certains comme le premier auteur congolais à avoir une véritable œuvre à son actif, il semble tout à fait apte à jouer le rôle du « père ».

Tchicaya, en dépit de ses nombreuses critiques du gouvernement congolais a eu, à sa mort, des funérailles nationales. Il a même – tout comme Sony Labou Tansi – son buste d'exposé depuis août 2012 en plein cœur de Brazzaville. Dernière étape en date d'une entreprise de consécration plus ou moins consciente, le critique congolais Boniface Mongo-Mboussa a publié en 2014 une biographie qui, reprenant les thèses de Pierre Bayard dans

80 « Tchicaya / Sony, le dialogue interrompu », *Notre Librairie* (92-93), mars-mai 1998. p. 91.

81 *Ibidem*.

l'essai *Demain est écrit*, va jusqu'à suggérer très sérieusement une « prescience littéraire face à l'histoire » de l'auteur des *Méduses*. Il cite cette fois un extrait du recueil *Épitomé* qui, coupé de son contexte, peut sembler hermétique ou tout du moins étrange : « […] Un, deux, vous mourrez donc, et trois, quatre, d'un mal au cœur »[82]. Il conclut ensuite en s'appuyant sur un connecteur logique quelque peu surprenant : « Or Tchicaya U Tam'si est mort d'une crise cardiaque en plein coït. »[83] Tout en usant de précautions oratoires car il est « délicat pour un lecteur de confondre littérature et astrologie »[84], Boniface Mongo Mboussa parfait son portrait du poète en prophète. Revenant à la charge quelques chapitres plus loin, justement lorsqu'il traite de la mort de Tchicaya, il s'appuie sur le témoignage d'un de ses proches, Nino Chiappano, qui met en résonance une nouvelle de *La Main Sèche* (« Quatre heures du matin »), un rêve raconté au téléphone et les circonstance du décès. Dans le texte de fiction, le narrateur reçoit à quatre heures du matin une étrange visiteuse, probablement la Mort, qu'il parvient à repousser en utilisant un portrait de son père comme talisman. À son tour, dans l'hommage qu'il écrit, Nino Chiappano commente ainsi les circonstances de la disparition de son ami :

> Cela a dû se passer aux environs de quatre heures du matin, je n'ai pas à chercher la confirmation dans l'acte de décès : la vérité prophétique du poète exige que cela soit arrivé aux premières lueurs de l'aube, à l'heure que Gérald avait lui-même pressentie, l'heure que déjà, Dante avait appelée « divine », c'est à dire divinatrice.[85]

Ce passage, selon le critique, « atteste, encore une fois, combien la vie imite l'art »[86]. Il nous semble au contraire que le beau texte de Nino Chiappano constitue – volontairement ou non – un hommage au pouvoir de la fiction. Peu importe la vérification des faits, seule compte la coïncidence et ce qu'elle a de signifiant pour l'ami ou le critique. Le discours impose sa structure symbolique à la chaîne des événements et son fonctionnement rappelle par bien des aspects le hasard objectif des surréalistes.

On le voit, le mot prophète est dans toutes les bouches mais il n'a pas toujours la même signification. Dans la plupart des cas il prend une valeur hyperbolique afin de mettre en avant le pouvoir du poète et son rôle dans la cité. Pour Boniface Mongo Mboussa, la coïncidence répétée avec insistance prend presque une dimension magique qui nous rapproche d'une définition plus classique du prophète. Sony Labou Tansi, pour qui il y a

82 Boniface Mongo-Mboussa, *Tchicaya U Tam'si, le viol de la lune : vie et œuvre d'un maudit*, Vents d'ailleurs, La Roque d'Anthéron, 2014, p. 35.

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*, p. 36.

85 *Tchicaya notre ami, op. cit.,* p. 40.

86 *Ibidem*, p. 84.

« mille et une manières d'être prophète », résume quant à lui le paradoxe de Tchicaya de manière frappante :

> Il ne croit pas aux prophètes... lui qui, malgré lui, ne saurait se disculper de cette autre nature qui lui colle aux ongles. Toute libération commence avec les mots et, l'Afrique étant faite d'hommes à libérer, le premier qui parle tombe dans la gueule de la prophétie. Quoiqu'il s'en disculpe, Tchicaya U Tam'si est prophète. Il y a mille et une manières d'être prophète : déjà dire des choses qui n'appartiennent pas qu'à nous, dire les douleurs, les joies, les espérances, la mémoire, le rêve d'un peuple.[87]

La prophétie selon Sony est dépossession de l'individu (« des choses qui n'appartiennent pas qu'à nous ») et prise de parole au nom du collectif, du « peuple ». L'important n'est pas la posture adoptée par le poète qui « ne croit pas aux prophètes », c'est ce que chacun peut trouver dans ses textes. Le titre de « père de notre rêve » attribué par Sony ne correspond ni à un « faux marabout », ni à un vrai voyant pressentant sa propre mort. Il est perçu comme un point de repère dont l'influence se fait sentir dans l'œuvre de ses successeurs.

Quelle que soit la définition choisie, le statut de prophète, dans le cas de Tchicaya, relève toujours d'une volonté d'affirmer la place du poète dans l'Histoire, qu'elle soit littéraire ou politique.

2.1.3.2. Le chamane comme messie New-Age ?

Dans son étude sur le tourisme chamanique en Amazonie, Jean-Loup Amselle évoque « une sorte de mysticisme *new age* qui est commun au monde savant et au milieu des propagateurs de la foi chamanique »[88]. Cette approche combine un individualisme poussé à son paroxysme et la tentation d'accéder à un universel ou à une nouvelle version de l'inconscient collectif jungien :

> Entrer en contact avec le cosmos, capter l'énergie spirituelle qui se déplace de l'Inde vers les Amériques indiennes ou entrer en relation avec la partie féminine de l'être, tel paraît être l'ordinaire du chamanisme et du tourisme *new age,* qui reproduit ainsi la figure romantique du bris du monde matériel comme moyen d'accès à l'univers spirituel.[89]

On le voit, il ne s'agit plus ici d'un prophète ancré dans l'histoire mais d'un voyant, d'un praticien capable d'accéder à un autre monde. La thèse de Jennifer Armstrong, *Dambudzo Marechera as Shamanistic Doppelgänger : his Shamanistic Sensibility in his Life and Work*,

87 *Notre librairie*, *op. cit.*, p. 91.

88 Jean-Loup Amselle, *Psychotropiques : la fièvre de l'ayahuasca en forêt amazonienne*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 28.

89 *Ibidem*, p. 29.

nous semble offrir un complément intéressant au portrait de Tchicaya en prophète. Le chamane, par certains aspects, apparaît en effet comme une ultime variante autour de la figure christique. Nous nous intéresserons ici à une démarche scientifique qui pose des problèmes similaires que l'on se situe du côté de l'anthropologie ou de la critique littéraire. La réflexion n'est plus maintenue à une distance raisonnable, elle implique le chercheur qui devient lui-même objet d'étude et d'expérimentation :

> L'anthropologie serait alors, contrairement au schéma d'enquête dégagé par Malinowski, une observation non-participante, une observation essentiellement auto-référentielle, puisqu'elle n'aurait comme finalité que d'informer le sujet sur sa propre psyché. Elle serait assimilable en quelque sorte, à une psychanalyse au second degré.[90]

Certes, la plupart des projets de recherche sont liés à des intérêts ou à un parcours propre au chercheur et cette part de subjectivité ne peut être niée. Il n'en demeure pas moins que l'ancrage de Jennifer Armstrong dans son travail de thèse est beaucoup plus important et intime, comme en témoigne l'utilisation de la première personne du pluriel et le rappel de son itinéraire dans les lignes reproduites ci-dessous :

> Nous sommes nombreux à être nés en Rhodésie ou dans le Zimbabwe d'après-guerre et à vivre à présent dans la diaspora, ce qui produit une fracture de nos identités, d'autant plus qu'elles ont été abimées par l'aboutissement de la guerre. Nous ne sommes pas « Occidentaux », car nous sommes d'une certaine manière plus proches de Mère Nature, plus proches d'une sensibilité chamanistique qui inclurait une acceptation plus large des aspects « irrationnels » de la nature humaine considérée comme normale et réaliste. Beaucoup d'entre nous n'ont pas réussi à se réconcilier avec la tradition occidentale d'une dualité corps-esprit qui soutient qu'un individu est capable de se comporter selon l'habitus mécanique de la modernité industrielle à tout moment et que cela est entièrement désirable. Ainsi, nos identités sont d'une certaine manière « coupées en deux » et, dans une autre perspective, encore « à naître » dans sa relation à la culture occidentale.[91]

Pour la jeune chercheuse blanche et australienne mais née en Rhodésie, le parcours de Marechera symbolise la quête d'une identité africaine et la volonté de dépasser des barrières culturelles réelles ou imaginaires. La description d'un chamanisme universel fondé

90 *Ibidem*, p. 71.

91 Jennifer Armstrong, *Dambudzo Marechera as shamanistic « doppelganger » : his shamanistic sensibility in his life and works*, 2010, p. 13. (« Many of us born in Rhodesia or the post-war country Zimbabwe are now in diaspora, leading our identities to emerge fractured more so that they were damaged by the outcome of war. We are not « Western », for we are arguably closer to Mother Nature than that, closer to a shamanistic sensibility that would include a stronger embrace of the « irrational » aspects of human nature as somehow normal and realistic. Many of us have not easily come to terms with the Western tradition of mind-body dualism, which upholds that one is capable of behaving in accordance with the mechanistic mores of industrial modernity at all times, and this is wholly desirable. Thus our identities are in one sense « split » and in another sense still « unborn » in relation to Western culture. »)

biologiquement par une meilleure communication entre le cortex reptilien et le système limbique[92] justifie le désir de se détacher de tout conditionnement culturel. La proximité avec « Mother Nature » indiquée plus haut, correspond parfaitement au primitivisme évoqué par Jean-Loup Amselle. L'expérience chamanique aboutirait ainsi à la restitution d'un savoir naturel :

> Cela peut arriver de manière accidentelle, comme dans une expérience de mort imminente, ou à cause de rituels qui impliquent la prise de drogues. Dans tous les cas, il me semble que la source du « savoir prophétique » chamanistique réside dans la capacité à se détacher de son conditionnement social antérieur. Ceci, de manière efficace, permet aux adeptes du chamanisme de voir ce que ceux qui sont autour d'eux, comme ils sont bien adaptés, ne peuvent voir.[93]

L'application de ces théories à l'œuvre de Marechera prend comme point de départ une image récurrente, celle de « l'explosion de son esprit »[94] qui désignerait la dissolution temporaire du corps et de l'esprit. Chaque volume est ensuite examiné à la lumière du fonctionnement chamanistique qui devient une sorte d'alternative aux schémas plus classiques des romans de formation et d'initiation. Les récits de *La Maison de la faim* constitueraient le moment de l'initiation[95] pour un narrateur-auteur qui se débarrasse des « voix » qui le hantent à l'occasion d'une nuit d'orage. Pour *The Black Insider*, Jennifer Armstrong reprend l'image de la faculté des Arts comme utérus symbolique et double de l'esprit de l'auteur : « La métaphore de la faculté abandonnée est un utérus de secours pour ceux qui souffrent dans leur subjectivité pour attendre qu'une « identité africaine » puisse naître »[96]. À ce « voyage chamanistique de découverte de la Rhodésie-Zimbabwe »[97] succède dans *Soleil noir* « la rédemption face à la culpabilité primordiale et à l'imposition de l'extérieur de l'identité par l'État. »[98] Les autres textes pris en considération sont essentiellement narratifs (nouvelles de *Mindblast* ou de *Scrapiron Blues*) et les seuls poèmes étudiés en détails sont des pièces assez longues : « Throne of Bayonets » et « Portrait of a Black Artist in London ».

---

92 *Ibidem*, p. 11.

93 *Ibidem*, p. 6. (« This can happen accidentally, as in a near-death experience, or because of rituals involving drugs. In either case, it seems to me that the source of shamanistic "prophetic knowledge" is the capacity to detach from one's prior social conditioning. This effectively enables shamanistic practitioners to see what those around them, being well adjusted, cannot see. »)

94 *Ibidem*, p. 12. (« bursting of his mind »)

95 *Ibidem*, p. 54.

96 *Ibidem*, p. 85. (« The metaphor of the abandoned Arts Faculty is a makeshift womb for those with an afflicted subjectivity to wait out their time until an « African Identity » can be born »)

97 *Ibidem*. (« shamanistic voyage of discovery of Zimbabwe-Rhodesia »)

98 *Ibidem*, p. 121. (« Redemption from primeval guilt and from the external imposition of identity by the state »)

Tout comme le prétendu hermétisme de Marechera encourage une interprétation cabalistique de ses poèmes, les représentations de la folie, de l'ivresse et de l'errance dans l'œuvre de Marechera rendent possible cette interprétation chamanistique. Les ellipses du *Black Insider*, les hallucinations du chapitre 7 de *Soleil noir* et les libertés prises avec la temporalité dans la narration déroutent le lecteur et peuvent rappeler des récits de rêves ou d'initiations sous influence de psychotropes. Marechera ne cache d'ailleurs pas qu'il compte Burroughs parmi ses modèles littéraires[99].

Sa volonté de favoriser « l'impulsion soudaine et aveugle de l'individu »[100], elle aussi, va dans le sens de la thèse de Jennifer Armstrong pour qui le chamane se représente un individualisme exacerbé : « l'individu radicalement auto-déterminé qui est également plein d'imagination et d'enjouement. »[101] Si on retrouve dans le parcours initiatique du chamane le cheminement qui mène de la mort symbolique à la renaissance, qui caractérise les personnages christiques, la Passion ainsi représentée demeure fondamentalement différente car elle propose plus un retour sur l'individu qu'une véritable ouverture sur le monde. Dans cette perspective, quoi qu'en dise la critique, l'auteur passerait à côté de la vision politique pour se concentrer sur sa propre quête spirituelle. Ses livres ne seraient – pour forcer le trait – que quelques volumes de plus à placer sur les rayons déjà chargés des librairies zimbabwéennes consacrées au développement personnel.

Pour conclure sur ce point, il nous semble que, encore une fois, le débat repose sur la définition de ce qu'est la littérature. Tout au long de sa thèse, Jennifer Armstrong ne cesse de répéter que les textes de Marechera sont largement autobiographiques et, ce faisant, elle tend à transformer des textes littéraires travaillés et concertés en témoignages de la transe et de l'expérience chamanique. En d'autres termes, le roman ou la nouvelle deviennent des documents anthropologiques contenant non pas un sens en eux-mêmes mais la vérité de l'auteur. Ce type d'approche se retrouve à des degrés divers dans de nombreuses études consacrées à Marechera. Nous insistons pour notre part sur la dimension littéraire de l'œuvre mais ce qui nous intéresse ici avant tout, c'est la transformation de l'auteur en chamane.

---

99 Dans *The Black Insider*, notamment, il fait référence au *Festin nu*, œuvre majeure de cet écrivain : « Le *Festin nu* de William Burroughs Jr donne à voir de telles entrailles dont l'augure fumant vous paralyse l'intestin » (« William Burroughs Jnr's *Naked Lunch* exposes such entrails whoses steaming augury paralyses the motion of our bowels. », *op. cit.* p. 32).

100 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 59. (« Th'blind individual impulse »)

101 *Dambudzo Marechera as shamanistic « doppelganger »: his shamanistic sensibility in his life and works*, *op. cit.*, p. 76. (« the individual who is radically self-determining as well as being imaginative and playful »)

La réutilisation dans la fiction de messianismes étudiés par les historiens et les anthropologues marque à la fois l'attraction et la méfiance face à la possibilité d'une restauration de l'ordre ancien. Marechera, tout en mettant en avant certaines figures prophétiques dans *La Maison de la faim* s'attache plus à rendre compte d'un traumatisme qu'à valoriser un espoir messianique. L'Arcadie noire n'est qu'un fantasme et l'histoire pré-coloniale n'a rien d'héroïque. L'hésitation de Tchicaya entre l'élan épique de Vwène et la désillusion qui domine les romans nous propose une autre représentation du phénomène. Le messianisme est un modèle opératoire quand il est rejeté dans un passé mythique mais ses actualisations dans le monde contemporain sont presque toujours illusoires. Le retournement qui transforme les auteurs en prophètes ou en chamanes témoigne quant à lui de la fascination qu'ils exercent sur les critiques et les lecteurs. Les textes littéraires changent de statut pour devenir des documents anthropologiques et biographiques censés donner accès à l'intériorité de l'écrivain ou à une vérité invisible.

2.2. Religion et pouvoir politique, le Christ officiel

L'écriture de l'Histoire sous ses diverses formes est une enjeu politique pour Tchicaya U Tam'si et Dambudzo Marechera. Le débat historiographique amène à envisager plusieurs facettes du Christ dont la première, liée à la pénétration missionnaire et à l'administration coloniale fait l'objet d'un rejet fort. Ce Christ officiel est à la fois un représentant de l'autorité et le symbole de la réussite sociale. Il pousse les populations à se soumettre en rendant à César ce qui lui appartient, c'est-à-dire en distinguant le pouvoir politique et l'autorité religieuse. Cette attitude crée une rupture nette entre la vie politique de la Cité et la vie spirituelle individuelle.

Vue la place occupée par les missionnaires dans les embryons de systèmes éducatifs en Rhodésie et au Moyen-Congo, ce Christ officiel ne doit pas être considéré seulement comme une représentation parmi d'autres. Son image et les préceptes qui lui sont associés sont imposés aux élèves dès leur plus jeune âge et modifient de manière radicale leur vision du monde. Dans certains cas, l'insistance sur la blancheur de Jésus apparaît comme une manière de favoriser la haine de soi pour l'enfant congolais ou rhodésien qui associe sa propre couleur de peau à une malédiction[1].

Dans ces circonstances, le regard sur le passé constitue pour nos auteurs un moyen de remettre en cause cette entreprise de dépréciation. Il s'agit alors de se réapproprier un terrain occupé précédemment par les ethnographes et les anthropologues occidentaux. Nous verrons que, malgré leurs divergences, Marechera et Tchicaya se rejoignent pour souligner la séduction du savoir rendu accessible et la fascination exercée par la pompe catholique. Il va de soi que cette influence religieuse – à la fois contre-pouvoir et soutien de l'administration – ne prend pas fin avec les Indépendances. Des hommes politiques de premier plan représentés dans les fictions de nos deux auteurs s'avèrent être également des hommes d'Église. L'abbé Fulbert Youlou au Congo et l'évêque méthodiste Abel Muzorewa en Rhodésie préfigurent pendant des périodes de transition le mélange des genres et l'État « sorcier » des Indépendances. Nous essaierons enfin de voir en quoi le Christ des colons devient, en fonction des thématiques et des périodes abordées, un Christ bourgeois qui demeure tout aussi mesquin mais voit la question de sa pigmentation passer au second plan. Les principaux rapports de force ne se situent plus entre Blancs et Noirs mais entre dirigeants et dirigés appartenant à la même communauté.

1 Ainsi, dans *Les Phalènes*, le jeune Prosper explique à son ami Taty que, comme il est baptisé, il sera blanc lorsqu'il irait au Paradis (*Les Phalènes, op. cit.,* p. 57).

2.2.1. Un é/État préchrétien ?

L'histoire précoloniale constitue un enjeu idéologique fort. Jean-Pierre Dozon dans son ouvrage *L'Afrique à Dieu et à Diable* propose une représentation de cet espace qui permet de s'en faire une idée très générale mais néanmoins pertinente :

> En tout état de cause, loin d'une mosaïque tribale, l'Afrique précoloniale laissait découvrir bien plutôt, pour citer encore Amselle, des chaînes de sociétés le long desquelles les formations étatiques constituaient des pôles englobants et les sociétés acéphales ou beaucoup moins structurées sur le plan des institutions politiques, des pôles englobés.[2]

Le remodelage colonial du continent se met en place tout au long du XIX^e^ siècle et la célèbre conférence de Berlin consacre en 1885 le partage de fait entre les grandes puissances européennes. Cette belle mosaïque n'implique cependant pas un impact constant et uniforme de la dynamique coloniale et certaines communautés qui demeurent à la marge sont exposées bien plus tardivement à l'influence de l'Occident. Ces populations permettent au romancier et à l'anthropologue de se plonger dans un passé proche, comme si un relatif isolement était synonyme de figement temporel. Sans être dupe de l'exotisme contenu dans une telle représentation, Marechera et Tchicaya exploitent sa valeur heuristique pour questionner le mythe d'un éden précolonial et les survivances de ce passé dans la société contemporaine. L'ancrage politique d'un *État* antérieur à la colonisation n'est cependant pas le seul possible ici et si l'on prend en considération une influence missionnaire qui dans certains cas remonte au XV^e^ siècle, la question d'un *état* pré-chrétien est encore plus mouvante. L'irruption des chrétiens et donc du Christ, notamment dans quelques nouvelles de Tchicaya, constitue l'événement majeur qui, plus que la mise en place d'une administration coloniale, modifie en profondeur la psyché des personnages. C'est cette réflexion qui pose l'homme blanc comme horizon et se réapproprie la méthode anthropologique que nous souhaitons à présent aborder. Nous essaierons ainsi de faire jouer le fantasme d'une société d'avant, close sur elle-même, et l'arrivée d'un Christ blanc, symbole de la percée occidentale.

2.2.1.1. Des mondes clos : une certaine vision de l'anthropologie

L'espace précolonial a souvent été présenté comme un monde clos sur lui même qui s'effondre – pour reprendre le titre français d'un célèbre roman de Chinua Achebe – à l'arrivée de l'homme blanc. Cette représentation implique une conception du temps qui correspond au messianisme « utopique » que nous avons défini dans l'introduction de cette seconde partie. L'homme blanc, qui se confond avec le Christ, est alors le messie qui amène

2 Jean-Pierre Dozon, *L'Afrique à Dieu et à Diable : États, ethnies et religions*, Paris, Ellipses, 2008, p. 25.

avec lui les prémisses d'un monde nouveau. Le texte prépare ainsi bien souvent l'irruption de l'autre, par le biais de signes et de prophéties, tout comme ce devin Kikuyu qui annonce chez Ngugi wa Thiong'o l'arrivée d'hommes habillés de papillons :

> Mugo est né et a grandi à Kameno avant de partir pour dire aux gens ce qu'il avait vu. Parce qu'il avait vu beaucoup de papillons de toutes les couleurs, qui voletaient sur tout le territoire et dérangeaient la paix, la vie vien ordonnée du pays. Puis il éleva la voix et cria : « Il viendra un peuple habillé de papillons... »[3]

La fin d'un monde s'inscrit donc en amont et ce n'est pas un messie mais l'antéchrist qu'annonce la fable prophétique. Waiyaki, le jeune homme à qui sont rapportées ces paroles dans le roman, apparaît lui-même – bien qu'il échoue finalement dans sa mission – comme un Christ capable de mettre fin à cette période de troubles. Le schéma ainsi constitué recoupe la progression de l'Apocalypse de Jean de Patmos, qui prévoit un long règne de ténèbres pour préparer la libération finale avant que le diable ne soit « jeté dans l'étang de feu et de souffre, où sont la bête et le faux prophète » (Apocalypse, XX;10). Dans *Soleil noir* et *Le Zulu*, Marechera et Tchicaya s'emparent de ce motif – l'avènement de l'ère coloniale – en faisant se rencontrer un chef tribal et une femme blanche ou en faisant coïncider la mort du héros et l'arrivée des conquérants occidentaux. Des figures christiques apparaissent donc dans ces textes, tout en prenant une valeur particulière, car elles se situent hors de l'espace d'influence chrétien.

Dans la pièce de Tchicaya, Chaka reçoit au premier acte – en même temps que ses armes magiques – un avertissement qui correspond aux dernières paroles du héros dans le roman de Mofolo[4] : « Que rien de blanc n'apparaisse au Sud, surveille l'écume de la mer. »[5] Cette reprise est d'autant plus intéressante que le personnage historique de Chaka a traité de son vivant avec les Blancs, comme en témoigne le journal autobiographique de Henry Francis Fynn[6], qui passa plusieurs années à ses côtés. Il s'agit bien ici de poser une borne symbolique autant que fictive au règne héroïque du roi Zoulou. Le rêve d'un puissant empire africain s'épuise dans l'alliance des traîtres avec l'envahisseur chrétien. L'irruption de l'homme blanc dans la dernière scène marque le début d'une ère de douleurs dont le terme n'est cependant pas indiqué. Le parallèle entre le règne sanglant de Chaka et les pères de la

3 *The River between*, *op. cit.*, p. 18-19. (« Mugo was born and grew up in Kameno before he went to tell people what he saw. For he saw many butterflies, of many colours, flying about over the land and disrupting the peace and the ordered life of the country. Then he cried aloud and said : “there shall come a people with clothes like butterflies. ...” »)

4 Chaka prononce cette prophétie au moment où il meurt transpercé par ses deux frères et son général.

5 *Le Zulu suivi de Vwène le Fondateur*, *op. cit.*, p. 28.

6 Henry Francis Fynn, *Chaka roi des zoulous*, trad. Estelle Henry-Bossonney, Toulouse, Anacharsis, 2004.

nation que les Indépendances ont portés démocratiquement à la tête des États, mais qui se sont transformés en « bouchers-oppresseurs de leur propre sang »[7], contraste fortement avec l'optimisme en demi-teinte de Ngugi wa Thiong'o. Le bouleversement apporté par les canons européens ne semble pas devoir se résoudre et aucun sauveur n'apparaît à l'horizon.

Pas de retour dans le passé dans le roman de Marechera. Le héros, un photographe africain, est fait prisonnier par un roi « primitif » après être parti à la recherche de la véritable Afrique, vierge de tout contact avec l'Occident. Il acquiert une posture christique en refusant de faire une fellation au chef tribal et se retrouve, dans un passage souvent commenté pour sa dimension carnavalesque au sens bakhtinien du terme, crucifié la tête en bas : « Mon Golgotha est un poulailler. »[8] Contrairement à ce qui se passe dans *Le Zulu*, le Blanc n'est pas représenté comme une menace indéfinie ou un être éthéré. Le narrateur présente la bien nommée Blanche Goodfather comme un objet de désir sexuel, « viande blanche » d'une matérialité tout à fait palpable. L'évocation de cette femme d'un genre nouveau, rapportée par un messager, provoque une érection du chef : « Je vous dis que c'était blanc de la tête aux pieds. Ça se baignait du côté des chutes du Rocher fin. Ça avait une forme humaine mais je vous dis que c'était blanc, si pâle qu'on voyait presque la chair rouge, les os blancs et les veines bleues sous la peau blanche. »[9] Le narrateur, pour mieux se tirer d'un mauvais pas, encourage le roi et place sur le même plan l'acte sexuel et le cannibalisme comme moyens de s'approprier un surplus de pouvoir et de prestige :

> Cela vous gratifierait d'un sceptre encore plus imposant, si vous voyez ce que je veux dire. Rendez-vous compte, ô chef ! Copuler avec une chose qui ne peut absolument pas exister et puis la manger ensuite avec de la sauce aux sauterelles.[10]

Ces premières pages du roman, volontairement marquées par des références à *Au Cœur des Ténèbres*[11] de Conrad, construisent un mouvement beaucoup plus complexe que l'ouverture prophétique du *Zulu*. La tentation du retour aux origines (« à rechercher mon vrai peuple »[12]) se solde par un échec. Le narrateur ne retrouve pas une société idéale mais un enfer marqué par la domination sexuelle du plus fort et la puanteur des latrines.

---

7 *L'Univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son œuvre en prose*, *op. cit.*, p. 46.

8 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 10. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 4. (« My Golgotha a chickenyard »)

9 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 7. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 2. (« I tell you it was white from head to foot. It was bathing by the Blunt Rock Falls. It was human in form but I tell you it was white, so pale you could almost see the red flesh the white bones and the blue veins, see them through the white skin. »)

10 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 8-9. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 3. (« It would give you an even greater ornament than you have now, if you see what I mean. Imagine it, O Chief, mating with a thing that cannot possibly exist and then eating it afterward in cicada sauce. »)

11 Joseph Conrad, *Heart of darkness*, Harlow, Longman, 1982.

12 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 10. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 4. (« in search of my true people »)

L'ouverture au monde s'effectue ici sur le mode comique et le narrateur devenu bouffon du chef, remplace la verroterie et les pacotilles des négriers par des mots empruntés au dictionnaire d'Oxford qui témoignent d'une érudition aussi encombrante qu'inutile. La définition du mot elle-même est une source de malentendus plutôt qu'une clarification :

> Dans le *Petit Dictionnaire d'Oxford*, un sodomite est quelqu'un qui a des rapports sexuels contre-nature avec une personne du même sexe, et particulièrement entre mâles. Vous ne pouvez pas être un grand chef et un pédé en même temps. Vous êtes l'un ou l'autre.[13]

Outre la question de la vraisemblance – il est peu probable que le narrateur s'adresse au Chef en anglais et récite telle quelle l'entrée du dictionnaire – l'irruption de la culture occidentale et de son système de classification du savoir n'a rien d'une Révélation au sens biblique du terme[14]. De même, la rencontre avec la femme blanche se limite à une consommation d'ordre sexuelle. Blanche Goodfather couche avec douze de ces hommes pour obtenir la libération du narrateur.

Le détour initial du narrateur de *Black Sunlight* par une Afrique pré-coloniale et pré-chrétienne est doublement signifiant car cet épisode, sur le plan chronologique, est ultérieur à tous ceux qui seront racontés par la suite. Nous ne voyageons pas dans le temps comme Marlow remontant le fleuve Congo mais nous parcourons un milieu qui, loin d'avoir disparu, constitue le pendant indispensable de l'Afrique post-coloniale. Il n'est plus question d'une épopée des temps héroïques. Comme pour Chaka, la tragédie shakespearienne, l'*hybris* du roi maudit laisse la places aux plus bas instincts de l'homme.

L'horizon constitué par le Blanc dans les deux textes, on le voit, trace un espace à géométrie variable. Il amène cependant une idée de clôture qui, si elle est très contestable, permettrait de construire des objets d'étude privilégiés pour les anthropologues et les ethnologues qui se chargeraient de figer des cultures sans cesse en mouvement. Il ne s'agit bien évidemment pas de condamner une discipline tout entière mais de pointer du doigt une tendance essentialiste qui a pu servir la cause coloniale et qui est aujourd'hui remise en cause.

---

13 *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 3. (« In the *Little Oxford Dictionary* a sodomite is one who has unnatural sexual intercourse with another of his own sex, especially between males. You can't be a great chief and a buggerer in the same breath. You're either one or the other. »)

14 Rappelons que le livre de l'Apocalypse est appelé en anglais « Book of Revelation ».

2.2.1.2. Redéfinir le rapport à l'anthropologie

Parfois utilisés comme synonymes l'un de l'autre, ethnologie et anthropologie se répondent, selon les définitions du dictionnaire, par des jeux d'inclusion réciproque. L'anthropologie peut être englobée en tant que « branche de l'ethnologie qui étudie les caractères anatomiques et biologiques de l'homme considéré dans la série animale »[15] mais elle est aussi englobante en tant qu'ensemble « des sciences qui étudient l'homme. Anthropologie *sociale*, *culturelle* : branches de l'anthropologie qui étudient les institutions et les techniques des diverses sociétés. » Nous retiendrons cette dernière approche que nous mettrons en regard avec l'ethnologie censée à son tour recouvrir l'anthropologie culturelle et sociale et s'appuyant sur l'ethnographie entendue comme étude « descriptive des divers groupes humains (ethnies), de leurs caractères anthropologiques, sociaux, etc. » Si le serpent lexicologique semble, comme souvent, se mordre la queue, deux grands axes se dessinent déjà : la volonté de classer et de nommer l'Autre que nous plaçons du côté de l'ethnographie et une perspective plus transversale qui nous semble caractériser l'approche anthropologique. Avec des auteurs comme Tchicaya ou Ahmadou Hampaté Bâ qui se font compilateurs, ce débat parfois confus nous amène à confronter les discours littéraires à ce type d'approche sociologique au sens large. La période pré-coloniale et pré-chrétienne semble en effet être une chasse gardée de l'ethnographie et de l'anthropologie que l'écrivain doit se réapproprier. La manière dont il traitera cette matière historique et mythique conditionnera sa représentation d'un avènement de l'ère chrétienne. Marechera, quant à lui, joue sur les représentations de l'anthropologie pour faire du roman, à l'inverse, une mise en désordre de l'Histoire.

Les réflexions méthodologiques opérées par des anthropologues comme Jean-Loup Amselle entrent donc en résonance avec les textes de nos auteurs. Réfléchissant à l'avenir de l'anthropologie, ce dernier insiste en effet sur deux écueils qu'il s'agit d'éviter : « celui de se plier au postulat de l'homogénéisation du monde actuel et celui, symétrique et inverse du premier, du cloisonnement supposé des sociétés appartenant au passé de l'humanité. »[16] Ce second point qui découle en partie de la méthode fonctionnelle développée par Malinowski pour étudier des sociétés évoluant sur des îles, implique une construction de l'autarcie qui a laissés des traces durables dans l'imaginaire collectif. Les deux textes que nous venons d'examiner jouent, comme nous l'avons vu, avec cette clôture symbolique et nos deux

15 *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, [1]*, Nouv. éd. du « Petit Robert » de Paul Robert, Paris, Dictionnaires le Robert, 2002.

16 *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, *op. cit.*, p. 18.

auteurs, bien conscients de ce processus, font intervenir la figure de l'anthropologue dans et autour de leurs œuvres. Dans ce contexte, les cultures pré-chrétiennes sont analysées comme radicalement différentes et parfois considérées comme concurrentes de la culture chrétienne syncrétique née du contact avec l'Occident.

L'image de la société primordiale comme île se retrouve de manière curieuse dans *Les Cancrelats* de Tchicaya. La propriété de Tchiluembh, dernier tenant de la tradition dans un village gagné au christianisme, est surnommé « l'îlot » à cause de son éloignement de la route principale qui relie la mission à la résidence de l'administrateur. Ici, l'isolement censé préserver la pureté d'une culture ressemble plus au pourrissement d'un homme incapable de s'adapter[17]. Anthropologue de métier, Blanche Goodfather représente quant à elle le regard de l'Occident qui réduit son objet à une série de signes. Alors que Tchiluembh a en partie choisi son isolement, Blanche crée son objet par le travail de la langue et lui impose une structure :

> Elle s'appelait Blanche Goodfather. J'avais dévoré ses livres, sur la vie des chasseurs de têtes, sur la vie des skinheads, des cinglés, des clodos, des épaves, des putes, des zonards, sur la vie des cannibales. C'était une phalène irrésistiblement attirée par les lumières du sauvage, du bouseux, du primitif. Elle écumait la planète – elle aussi elle cherchait –, elle traquait les derniers résidus de peuples authentiques pour les réduire à de méticuleuses combinaisons de l'alphabet anglais.[18]

Remarquons que l'attraction éprouvée par Blanche pour un primitivisme exotique sert de contrepoint au héros africain fasciné par la culture occidentale. L'image de la phalène attirée par la lampe qui donne son titre à un roman de Tchicaya, renforce de manière frappante cette réciprocité. La réduction des cultures – et les modes de vie marginaux et urbains ne sont pas épargnés – passe par l'écriture et ses combinaisons méticuleuses de signes. Il n'est sans doute pas exagéré de reconnaître ici, au vu de ces échos et de ces jeux de miroir, une assimilation partielle du roman à l'entreprise anthropologique. La principale différence résiderait alors dans une mise en désordre des événements chez Marechera qui tenterait de dépasser le figement de l'écriture.

---

17 Signe de cette disgrâce et de ce pourrissement symbolique, Tchiluembh fait ramener à terre un tonneau à la dérive, croyant qu'il s'agit là d'une réserve de vin. Il se rend compte trop tard, devant tous ses voisins réunis, que le tonneau est en fait « plein de merde » (p. 37). Dans sa rencontre avec les objets de l'homme blanc, Tchiluembh ne gagne qu'une pile d'excréments et une honte ineffaçable.

18 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 11. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 5. (« Blanche Goodfather, that was her name. I had avidly read her books. On life among headhunters. Life among skinheads, screwball, dossers, down-and outs, tarts, the shitheads of skidrow. Life among cannibals. She was a moth fiercely attracted to the lights of the savage, the earthy, the primitive. And how she roamed the earth – how she too searched – ferreted out the few bits and pieces of authentic people reducing them to meticulous combinations of the English alphabet. »)

Le rapport qu'entretient Tchicaya à l'ethnographie se dessine moins dans ses romans ou sa poésie que dans le travail de compilation qu'il a effectué pour son anthologie des *Légendes africaines*. Il regroupe en effet dans ce volume des textes de l'ethnologue allemand Leo Frobenius, d'autres de Cendrars ainsi que des extraits du roman *Chaka* de Thomas Mofolo (voir *supra*, 1.3.3.2.).

Dans cette perspective, l'ethnographie se constitue en réservoir d'histoires pour l'Africain en quête de racines et remplace tant bien que mal les contes de la veillées. Dans l'émission de radio qu'il coanima de 1957 à 1960, *Ici Paris, Courrier africain*, un acteur se chargeait de la lecture de contes envoyés par des auditeurs[19]. L'anthologie, ainsi que nous avons déjà pu le constater, rompt cependant avec la logique d'une collecte systématique pour favoriser l'articulation d'étapes narratives allant de la création du monde (« Les deux Guélas ou la création ») à une sorte d'apocalypse (« Samba Gana ou le héros généreux »). L'ordre géographique (Frobenius) ou thématique (Cendrars) s'efface devant un ordre poétique qui permet de raconter l'histoire du monde. En se détachant du cloisonnement ethnographique, Tchicaya s'approprie un corpus qui s'inscrit comme œuvre littéraire et non plus comme document scientifique. Le regroupement sous le titre de légendes « africaines » permet également de suggérer une parenté ou tout au moins une proximité au sein d'une aire culturelle allant du Sahara à l'Afrique du Sud. La grande diffusion du *Chaka* de Mofolo réécrit de nombreuses fois, semble aller dans le sens de cette récupération du discours ethnographique pour nourrir une littérature naissante qui cherche à dépasser l'héritage littéraire occidental.

Le matériau examiné « non pas en technicien mais en profane »[20] constitue un fonds censé offrir « une plate-forme littéraire, si nécessaire au développement des belles lettres en Afrique »[21]. Le travail à partir des documents ethnographiques et des méthodes anthropologiques traduit donc chez nos deux auteurs une attraction non dénuée de méfiance. Il est d'ailleurs essentiel de noter l'évolution qui s'opère chez Tchicaya entre les *Légendes* et un de ses derniers textes, « La Source », publié à titre posthume dans *La Revue Noire*. En effet, dans son introduction, l'auteur congolais décrit un projet de quête des origines : « Ce

19 Par exemple, dans l'émission du premier octobre 1959, l'histoire des « deux aveugles », envoyée par un certain Oumne Félix, est lue à l'antenne. La semaine suivante, c'est le conte « La Tortue, le bélier et le bouc » qui passe dans l'émission. Cette pratique du conte radiophonique qui réinvente une forme d'oralité et joue sur la confusion entre auditeurs et auteurs n'est sans doute pas étrangère au projet d'anthologie menée par Tchicaya. Certains de ces documents peuvent être écoutés aux archives de l'INA.

20 *Légendes africaines*, *op. cit.*, p. 18.

21 *Ibidem*, p. 19.

livre essaie de montrer qu'en remontant le chemin de la légende il est possible d'atteindre les sources pures et fraîches de la culture traditionnelle. »[22] La même métaphore de la source, plus de vingt ans plus tard, prend un sens tout opposé : « Les sources dont je me méfie le plus sont celles qui ont été défigurées par l'histoire sanglante des hégémonies vicieuses. Ainsi, les fontaines votives consacrées au culte d'ancêtres dont l'idiotie serait divinisable, par exemple. »[23] Le rapport au passé se rapproche ici de la vision de Marechera qui appelle à sortir d'une idôlatrie béate du passé. Le tonneau d'excréments des *Cancrelats*[24] n'est pas loin et Tchicaya, provocateur, préconise un acte de défi salvateur : « Chiez plutôt sur la terre qui vous a vu naître, ça ne la fertilisera que mieux. »[25]

Face à ces glissements et à ces ambiguïtés, la construction d'un monde païen semble indissociable de ses frontières et cet objet ne peut être étudié dans les différents textes qu'à partir des traces qu'il a laissées dans la caractérisation des personnages.

2.2.1.3. Persistance du paganisme : rémanence ou révolution

L'irruption de la culture occidentale en général et de la religion chrétienne en particulier peut se penser de deux manières dans les œuvres de notre corpus. Nous empruntons tout d'abord au titre d'une nouvelle de Tchicaya le terme de rémanence qui désigne l'impression laissée par des objets déjà disparus. Le personnage acculturé conserve des réflexes, des traces d'un passé oublié que la narration met en avant. Ensuite, il nous a semblé intéressant d'utiliser le terme de révolution qui joue un si grand rôle dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* dans son sens cosmique de retour au point de départ. Certains personnages, notamment dans trois nouvelles de *La Main sèche*, passent très explicitement du paganisme au christianisme pour enfin revenir – grandis – à leur première foi. Entre la trace et l'éternel retour – bénédiction ou malédiction – se construit une réflexion sur l'émergence d'un être qui participe de plusieurs mondes à la fois, le fameux « nouveau barbare »[26] dont parle Tchicaya dans la préface de *La Main sèche*.

Dans *Soleil noir* – comme la remarqué Mark Stein dans son article[27] – le chef tribal porte le même collier d'os que Chris, l'un des terroristes du groupe OSN (Organisation Soleil Noir). Ce parallèle révèle au fil du récit que les révolutions politiques ne sont que des retours

22 *Légendes africaines*, *op. cit.*
23 *Revue noire : contemporary african art international magazine*, *op. cit.*, p. 7.
24 Voir note 17.
25 *Revue noire: contemporary african art international magazine*, *op. cit.*, p. 6.
26 *La Main sèche, op. cit.,* p. 8.
27 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 68.

au même, comme le suggère déjà le narrateur lorsque, au début du roman, il commente un putsch qui vient d'avoir lieu dans son pays d'origine :

> Les militaires étaient désormais au pouvoir. […] Quelle différence entre le le chef sur son trône en crânes sculptés et le général qui a accaparé tous les pouvoirs sur notre scène moderne ? Pour l'un comme pour l'autre, je n'étais qu'un reporter, un bouffon subversif, un conteur.[28]

La structure du roman redouble cette idée de boucle en prenant la forme d'un récit rétrospectif qui annonce, dès les premières pages, la mort de personnages dont le lecteur ignore encore l'existence. Le même schéma de domination et d'humiliation se répète, peu importe si le contact avec l'Occident chrétien a eu lieu ou non. Nous ne pouvons pas parler ici de césure, d'ailleurs l'intervention du narrateur et de Blanche n'affecte pas le fonctionnement de la communauté visitée. Le désordre de la narration nous amène plutôt à considérer une simultanéité des espaces qui constituent, une fois assemblés, l'expérience du narrateur.

L'idée d'une révolution au sens cosmique prend une valeur opposée dans une série de trois nouvelles de *La Main sèche* qui suivent le parcours d'un personnage nommé Lazare. Dans le premier texte intitulé justement « Lazare », l'enfant qui vit avec sa famille dans le « clos de Mpanzu » transgresse trois interdits majeurs en voyant ses parents copuler, sa mère accoucher et son oncle, mort, disposé sur sa couche funéraire. Chacun de ces événements est suivi d'une fuite dans la brousse et de prières à la nature qui échappent même au rituel et aux traditions familiales. L'enfant se fait prêtre, en osmose avec la nature qui l'entoure :

> L'ombre de la nuit rampa sur lui, aussi fantasque que le bousier qui d'un excrément fait un trésor. Une lumière noire dont la chaleur a l'odeur d'aisselle entoura son office de dieu païen.[29]

À la suite de la mort de l'oncle, sa famille quitte le clos de Mpanzu pour s'installer dans un village près de la mer. Là, l'enfant se blesse à la main et sa blessure s'infecte. Il doit sa guérison aux infirmiers du dispensaire et, croyant à un miracle, il se convertit. Le passage au christianisme est décrit comme une perte et la nouvelle s'achève sur ce constat : « Il avait commencé à mourir. »[30]

---

28 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 24. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 15. (« The military now ruled. […] Was there a difference between the chief on his skull-carpented throne and the general who even now had grappled all power to himself in our new and twentieth century image? In either I can only perform as chronicler, subversive jester and teller of tales. »)

29 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 41.

30 *Ibidem*, p. 47.

La nouvelle « Rebours » reprend le fil de la narration et le parcours de cet enfant devenu chrétien. Promis à un bel avenir dans l'Église, celui qui a choisi Lazare pour nom de baptême ruine ses chances d'accéder à la prêtrise en couchant – sans enthousiasme – avec la belle Marie-José. Le nom de la nouvelle se justifie à plus d'un titre car, après avoir épousé la jeune femme, Lazare retourne avec elle et sa fille habiter au clos de Mpanzu. Retrouvant les pouvoirs magiques de son enfance, il ramène une première fois sa fille à la vie puis sauve toute sa famille d'un incendie.

Le héros, devenu « Sékhélé l'oeil sec », se retrouve dans une troisième et dernière nouvelle intitulée « Le Fou-rire ». Devenu un mendiant qui vend le rire au marché et provoque la mort des mauvais payeurs, son nom chrétien se trouve déformé en « L'Hazard »[31]. C'est l'identité chrétienne qui, cette fois, n'est plus présente que sous forme de trace.

S'il ne s'était agi que des deux premières nouvelles, avec le retour au clos de Mpanzu, nous aurions pu parler d'une révolution parfaite effectuée par le personnage qui retrouve, après tout un parcours initiatique, son point de départ. Le dernier texte, qui se situe non plus au village mais en ville, marque une évolution et montre bien que Tchicaya, tout comme Marechera, ne se contente pas d'une contemplation béate d'un passé pré-chrétien. Le fractionnement de ce parcours en trois nouvelles indépendantes crée des césures signifiantes dans la lecture pour mieux s'arrêter sur trois époques dans la vie du personnage. Ayant repris conscience de son passé, Sékhélé devient la voix de la rumeur et le porteur d'une critique du Congo contemporain[32]. Dans cette perspective, la connaissance du présent de l'Afrique n'est possible qu'au prix d'une initiation qui intègre le christianisme pour mieux s'en détacher.

Les représentations d'un passé coupé de tout horizon chrétien sont rares, tant chez Marechera que chez Tchicaya et le cas de Lazare nous montre que, dans la plupart des cas, il est plutôt question d'un savant dosage entre les pratiques issues du christianisme et les traditions encore vivaces.

2.2.2. Éducation et religion au temps des colonies

Plus qu'une irruption soudaine de l'Occident et du Christ, les textes de nos auteurs mettent en scène un travail de sape culturel effectué principalement par des missionnaires.

31 *De Gérald Félix Tchicaya à Tchicaya U Tam'si: hommage*, *op. cit.*, p. 104.

32 Michel Naumann, « Culture orale traditionnelle et contemporaine et écriture d'une nouvelle de Tchicaya U Tam'si », Mots Pluriels (9), février 1999, en ligne, consulté le 22/01/2016 : http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP999mnau.html .

L'éducation et la religion s'imposent comme les principaux vecteurs d'acculturation. En Rhodésie et en AEF, l'éducation est laissée en grande partie entre les mains des institutions religieuses. Le système éducatif dans ces deux espaces témoigne, malgré les constantes, des disparités entre différents espaces coloniaux et au sein même de l'empire français. Nos deux auteurs, par leurs textes, reconstituent ces contextes et se les approprient. Ils créent des figures christiques indissociables d'un milieu, d'une histoire réinventée par la fiction.

Alors que le Sénégal a son premier bachelier dès 1880, ce n'est qu'en 1883 que l'implantation catholique au Moyen-Congo permet de mettre en place un embryon de système éducatif. Le gouvernement colonial d'AEF, quant à lui, attend 1911 pour organiser « un enseignement officiel pour former un corps de fonctionnaires africains. »[33] L'école Édouard Renard destinée – sur le modèle de l'école William Ponty – à l'enseignement secondaire et à la formation des maîtres, ne voit pas le jour avant 1935. À la négligence apparente des administrateurs congolais répond la défiance des autorités rhodésiennes. Le gouvernement ne fonde pas d'école avant 1940 et, par la suite, la politique du *Director of Native Development* H.S. Keigwin poursuit des objectifs pour le moins limités : « Dans l'ensemble, son idée était de maintenir un niveau d'éducation des Africains “adapté” à leur environnement pour éviter qu'ils deviennent des étrangers dans leur propre communauté tout en élevant leurs conditions de vie. »[34] Ces données historiques ont leur importance, car Tchicaya, dans sa jeunesse, a été en contact avec les missionnaires catholiques de Loango, même si son éducation s'est faite essentiellement dans des établissements publics, à Brazzaville puis en métropole. Marechera, quant à lui, est passé par le lycée anglican de Saint Augustine qui a joué un rôle extrêmement important dans la formation d'une élite noire rhodésienne puis zimbabwéenne[35].

Les représentations littéraires qui résultent de ce panorama historique sont donc plutôt centrées sur un enseignement religieux qui contamine toutes les branches du savoir tout en devenant synonyme de promotion sociale[36]. La culture occidentale, telle qu'elle est enseignée dans les textes qui nous intéressent, est indissociable du christianisme missionnaire. De

33 Rémy Bazenguissa, *Les Voies du politique au Congo: essai de sociologie historique*, Paris, Karthala, 1997, p. 25.

34 *Teachers, Preachers, Non-Believers : a Social History of Zimbabwean Literature*, *op. cit.*, p. 45. (« His general idea was to keep the education of Africans “appropriate” to their surroundings to avoid estranging them from their community, while at the same time raising their standard of living. »)

35 Pour une analyse de la religion des deux auteurs, voir *supra*, (1.1.3.).

36 Pour voir une représentation de l'école laïque républicaine, on pourra notamment se référer au cours de géographie française dispensé au jeune Samba Diallo dans *L'Aventure Ambiguë* (Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1974.)

manière brutale ou plus subtile, les élèves sont exposés à un certain nombre de représentations du Christ qui structurent leur apprentissage. Dans ce cadre, se dessine la relation ambivalente et multiple du missionnaire et de l'administrateur qui s'unissent ou s'opposent, selon les occasions, pour mieux créer les conditions d'une colonisation mentale. Le Christ des missions, qu'il se présente comme un contre-pouvoir ou un adjuvant de l'autorité politique, semble bien, quoi qu'il en soit, favoriser la haine de soi et le désir d'être un autre.

2.2.2.1. Séductions et conversions : insinuations du Christ

Si l'influence missionnaire est présentée en détails dans le premier roman de Tchicaya, *Les Cancrelats*, on en trouve également des traces dans certains textes de Marechera. Le jeu de séduction, qu'il passe par l'attrait du décorum ou par l'autorité du savoir, transforme les jeunes gens et réactualise, tout en le problématisant, le *topos* littéraire du déchirement entre deux cultures.

Dans *Les Cancrelats,* comme dans les nouvelles de *La Main Sèche*, c'est essentiellement la pompe catholique qui attire les nouveaux convertis. L'éducation chrétienne, et plus spécifiquement catholique, est ainsi présentée comme une entreprise de dévalorisation. Il est cependant nécessaire de distinguer dans ce processus la figure autoritaire du Christ blanc et l'humanité des prêtres. Le père Stanislas, un prêtre noir, développe par exemple pour convertir les foules des stratégies qui n'ont rien de spirituelles :

> Le subterfuge, c'était l'abbé Stanislas, en état de grâce, qui l'imagina. Il suggéra son idée au Père Supérieur : on pourrait organiser des processions dans Mabindu, dans Loango, deux jours par semaine, avec tout le faste nécessaire. Le Père Supérieur d'acquiescer que c'est là un sûr moyen d'amener à l'église toutes les âmes du pays etc.[37]

Il est bien question d'une ruse, d'un « subterfuge », et la référence à un « état de grâce » est bien évidemment ironique. Convaincu de son bon droit, le prêtre n'hésite pas à manipuler les foules. Dans ce cas, la route, outil de colonisation, se met au service de la Bonne Parole. Le procédé s'avère d'ailleurs redoutablement efficace selon le narrateur qui nous présente une évangélisation tenant plus de la superstition et de la terreur sacrée que d'une foi profonde et bien comprise : « On succombait et l'on allait au catéchisme, l'angoisse au cœur, pillé par la crainte de mourir avant le grand jour de la rémission des péchés. »[38]

37 *Les Cancrelats*, *op. cit.*, p. 90.

38 *Ibidem*, p. 91.

S'il n'y a ni processions ni cérémonies grandioses dans *La Maison de la faim*, on remarque que les pages consacrées au pensionnat sont travaillées plus que le reste de l'ouvrage par des références bibliques. Une simple farce impliquant l'utilisation d'un serpent en plastique appelle ainsi de la part de Harry – camarade de classe du narrateur – une allusion à la genèse : « Non, ce n'est pas la tentation, dit Harry, c'est un faux. »[39] Peu après, l'expérience du narrateur dont les hallucination auditives disparaissent après une nuit d'orage est comparée tour à tour au « genre de folie qui envahit ceux qui, comme Paul, voyagent sur le chemin de Damas »[40] et à l'exorcisme des deux Gadaréniens dans l'Évangile selon Saint Mathieu (VIII ; 28) : « Le démon avait été exorcisé et était entré dans le porc du pays des Gadaréniens. »[41]

L'école représente l'accès au savoir et la possibilité d'une promotion sociale. C'est par ces aspects que s'insinuent les références culturelles au christianisme qui, sans être placées au premier plan comme dans la procession, correspondent à une réserve d'images, à une grammaire symbolique qui structure l'esprit des personnages. La séduction est plus insidieuse et elle aurait pour effet les troubles psychologiques que l'on retrouve dans d'autres nouvelles du recueil comme « Peau noire, masque... » ou « Le bruit lent de ses pas ». Ce dernier cas présente une configuration particulièrement intéressante puisque le texte en épigraphe évoque un personnage qui n'est pas identifié : « Mais si un jour je m'asseois / Calmement dans ce coin pour écouter, alors / Pourrait venir de ce côté, le bruit lent de ses pas. »[42]. La lecture du poème complet de J.C.D. Pellow nous révèle que le « il » évoqué ici est en fait le Christ lui-même dont la présence n'est perceptible que pour l'érudit[43].

L'école missionnaire peut s'inscrire dans la géographie du village colonial ou comme un espace du dehors permettant une sortie du *township*. Dans les deux cas, elle apparaît bien comme le centre d'un pouvoir qui s'exerce sur les convertis et les apprenants, d'où qu'ils viennent. Cette influence n'est bien évidemment pas coupée de son contexte politique et son

39 *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 59. *Ibidem*, p. 46. (« "It won't tempt you. It's not real, man," Harry said »)

40 *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 60. *Ibidem*, p. 47. (« the kind of madness that overcomes Pauline travellers on the road to Damascus. »

41 *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 61. *Ibidem*, p. 48. « The daemon had been exorcised had gone into the Gadarene swine. »)

42 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 225. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 108. (« But someday if I sit / Quietly at this corner listening, there / May come this way the slow sound of his feet. »)

43 Alors que dans la nouvelle, le narrateur a un problème de bégaiement, ici, le poète est aveugle : « But I am blind. How shall a blind man dare / Venture along the roaring crowded street, / Or branching roads where I may never hit / The way he has gone? But someday if I sit / Quietly at this corner listening, there / May come this way the slow sound of his feet. » (Edward Marsh, *Georgian Poetry, 1920-1922,* Londres, The Poetry Bookshop, 1922, p. 139).

fonctionnement doit être analysé à la lumière des accords et désaccords impliquant l'État ou l'administrateur.

2.2.2.2. Cas de conscience et jeu de pouvoir : l'administrateur et le missionnaire

Les relations entre pouvoirs religieux et politique sont complexes et constituent un lieu essentiel pour les romans traitant de la période coloniale. *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Béti, avec son père blanc qui finit par admettre que, pendant vingt ans, il n'a « rien compris à rien »[44] et que la fidélité des convertis est assujettie à la puissance coloniale, en constitue certainement l'exemple le plus abouti. Tchicaya, en dépeignant les entretiens entre le commandant Chartriant et le père Equiem, propose un modèle assez proche alors que Marechera, qui présente une caricature de jésuite lubrique tout droit sortie d'un roman gothique, s'appuie sur une tradition bien représentée dans la littérature occidentale. Dans le premier cas deux pouvoirs s'opposent en partie alors que, dans le second, l'homme de Dieu n'est qu'un féal du pouvoir politique chargé de renforcer l'ordre établi.

Le père d'Immaculée dans *La Maison de la faim* est ainsi un personnage grotesque qui combine opportunisme et soif de pouvoir. Sa piété est explicitement présentée comme un masque qui autorise tous les excès et les femmes vertueuses en sont les premières victimes : « il devint catéchiste, il agressait les jeunes comme les vieux et accusait les femmes – celles qui refusaient ses avances – de sorcellerie et de magie »[45]. Ce prêtre odieux qui se fait huer par les élèves du pensionnat et manque de recevoir en pleine figure un encrier jeté par le narrateur est porteur d'un discours qui paraphrase *Au Cœur des ténèbres* et certaines théories racistes[46]. L'ecclésiastique ainsi présenté ne peut être qu'une émanation de l'ordre politique, une force conservatrice qui n'a en vue que son propre intérêt.

Dans sa thèse sur les évolués dans l'œuvre romanesque de Tchicaya, Éric Moukodoumou Midepani analyse la position de l'Église de manière très tranchée, évoquant notamment la « mauvaise foi »[47] des ecclésiastiques qui prétendent se distinguer des administrateurs. Il est selon nous important de nuancer cette position selon laquelle dans *Les Cancrelats* « l'Église catholique, bien que plus subtile que l'administration coloniale, avait

44 *Le pauvre Christ de Bomba*, *op. cit.*, p. 148.

45 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 61. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 48. (« he became a catechist, bullying old and young alike and accusing women – those who repulsed his advances – of witchcraft and sorcery »)

46 A ce sujet, voir aussi *supra* (1.3.3.2.1.).

47 Eric Moukodoumou Midepani, *Les Indigènes évolués dans l'œuvre romanesque de Tchicaya U Tam'Si*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val de Marne 2006, p. 137.

en partage la même idéologie coloniale »[48]. L'idéologie « mensongère » n'est certes pas absente mais l'empathie des prêtres ne doit pas être totalement évacuée, notamment si on la confronte au portrait à charge dont est gratifié l'administrateur. Le père Equiem, supérieur de la mission de Mabindu, s'il n'hésite pas à utiliser les processions pour attirer de nouveaux convertis, apparaît ainsi en décalage avec l'autorité coloniale incarnée par le commandant Chartriant. La différence entre les deux hommes peut être perçue dans leur manière de désigner Thom Ndundu, tailleur, pilier de l'Église et indigène « évolué ». Pour le missionnaire, il s'agit là d'un « honnête homme »[49] – avec toutes les connotations que porte cette appellation héritée du XVII[e] siècle. L'administrateur, lui, après avoir entendu trois témoignages élogieux selon lesquels Ndundu « donne le bon exemple », écrit sur son carnet : « agitateur »[50].

Le représentant de l'État colonial ne prend même pas la peine de déguiser le mépris qu'il porte aux populations qu'il gouverne. Face au jeune Jean de L'Escaut tout juste arrivé de France, il expose sa vision raciste dans toute sa nudité, loin de la rhétorique civilisatrice venue de métropole : « Il domestiquait des singes qui se tenaient un peu plus droit sur leurs deux pattes que Luango, son gorille, et voilà tout ! »[51] Tenant d'une position plus humaniste, le père Equiem exerce une influence certaine sur la population, même s'il est dépendant, par bien des aspects, de l'autorité politique. Son approche résolument paternaliste est en phase avec les grands discours civilisateurs de l'époque coloniale. Il s'agit d'apporter la lumière du Christ à des peuples qui en sont dépourvus. Ce discours se heurte pourtant à une réalité matérielle qui qui force les pères à adopter une attitude pragmatique plus ou moins assumée. Après la pompe des cérémonies de Pâques, la rhétorique chrétienne sert à ainsi à justifier des ambitions variables selon les élèves de la mission :

> C'est loin, les Pâques de la première communion. Oubliées... Le ton paternel des Pères de ces jours-là avait glissé sur une autre corde plus aigre. La vie de tous les jours a ses exigences, et dans un pays pauvre comme celui-ci, c'est manquer de bon sens que de ne prêcher que la charité. « Qu'est-ce qu'ils vous donnent, les gens : ils n'ont rien. » Frère Jules allait à la chasse. Ce n'était pas seulement pour le sport... Le travail manuel dépassait le cadre d'une expérience. On en vivait. Ceux à qui l'on suspectait une foi, on leur donnait un syllabaire, un cahier et une plume. Aux autres, il était dit qu'une varlope peut être le gouvernail le plus sûr pour un destin... Saint Joseph, le père nourricier de Notre Seigneur Jésus-Christ, était cité en exemple.

48 *Ibidem*, p. 143.
49 *Les Cancrelats*, *op. cit.*, p. 55.
50 *Ibidem*, p. 49.
51 *Ibidem*, p. 99.

> Prends cette bêche, tu creuseras ta tombe pour le repos de ton corps, en attendant le Jugement dernier, Amen.[52]

L'approche est résolument pragmatique sans pour autant atteindre le cynisme de Chartriant. Le portrait des missionnaires dans *Les Cancrelats* se dessine donc en demi-teinte, entre ruses pour convertir et émotion réelle, pragmatisme et idéalisme. Il s'agit là, à l'inverse de Marechera, d'un contre-pouvoir même si celui-ci a une portée limitée. Le cas du père Stanislas, prêtre noir de la mission, est particulièrement significatif par la tristesse que tente de masquer ce dernier à la mort de Thom Ndundu, le père du jeune Prosper. Dans cette scène, l'homme se révèle derrière l'autorité du représentant de Dieu :

> Comme tous les membres de la hiérarchie ecclésiastique, l'abbé Stanislas avait la réputation de ne jamais dire deux mots de trop ; qu'il donne un ordre ou qu'il dise les vêpres. Et il avait la voix qui, l'office durant, vous mettait en transes... Cet abbé-là venait de disparaître. Malgré son trouble, Prosper sentit tout le privilège qu'il avait eu, il était sans doute le seul dans ce cas, de voir l'abbé dans sa dépouille d'homme. Moins considérable que son propre père tant respecté.[53]

L'humanité qui affleure chez le représentant du pouvoir religieux rachète en quelque sorte la mise en scène grandiloquente qui accompagne le fonctionnement de la mission. Cependant, et c'est là que se rejoignent les représentations des *Cancrelats* et celles de *La Maison de la faim*, la séduction du Christ et l'émanation de son pouvoir par l'enseignement modèlent les esprits et introduisent – volontairement ou non – des structures qui favorisent le malaise et la haine de soi.

2.2.2.3. Genèse de la haine de soi

La situation que nous venons d'exposer génère des troubles et des questionnements. Les personnages de Marechera et Tchicaya sont soumis à la pression de cette idéologie qui leur est imposée et qui les rend étrangers à eux-même. Il est malgré tout important de noter que nos deux auteurs ne se limitent pas au *topos* littéraire du déchirement entre deux cultures aboutissant à la folie. Le jeune Prosper se détache dans *Les Phalènes* des conceptions missionnaires et certains personnages de Marechera, par leur position en marge du système, prouvent que la schizophrénie du « blanc-manioc »[54] peut être surmontée si l'individu s'en donne les moyens. Leur position rejoint celle que Chinua Achebe a affirmée avec force et humour dans son recueil d'essais *Hopes and Impediments* :

52 *Ibidem*, p. 61.

53 *Ibidem*, p. 67.

54 Nous empruntons cette expression à Henri Lopès, elle désigne ces Africains qui, comme le tubercule, sont noirs à l'extérieur et blancs à l'intérieur.

> Nous vivions à la croisée des cultures. C'est toujours le cas aujourd'hui ; mais quand j'étais petit garçon on pouvait voir et ressentir la nature de ce phénomène et cette atmosphère particulière plus distinctement. Je ne parle pas de ces inepties que l'on entend à propos de ce vide spirituel et de ces tensions intellectuelles dont les Africains sont censés souffrir, ni même de forces maléfiques ou de passions irrationnelles rôdant à l'intérieur du cœur de ténèbres de l'Afrique.[55]

Parce que le messie des missionnaires est blanc, comme les colons, il sert de miroir inversé au colonisé qui ne peut que reconnaître dans sa couleur de peau une malédiction qu'il faut effacer. Les références au mythe de Cham dans *Les Cancrelats* et aux théories fanoniennes dans « Peau noire, masque... » font de cette image le catalyseur du malaise identitaire qui parcourt les œuvres et que certains seulement parviennent à surmonter.

Le face à face du jeune Prosper avec une statue du Christ en croix « retournait l'âme de piété »[56] dans le roman de Tchicaya. Cette expression qui n'est pas dépourvue d'une certaine trivialité confirme ce que nous avons déjà vu à propos des processions et de l'importance du décorum. La vue de la chair « bistre et lustrée » et du sang qui semble « inimaginablement frais » influence l'adolescent plus que les longs discours. De cette conversion intime face au Christ blanc et aux prêtres occidentaux qui ressemblent « à Dieu le père », il ne peut que désirer cette blancheur et assimile sans peine l'histoire de Cham et ses conséquences :

> Prosper avait appris par lui-même qu'ils étaient les enfants d'une race damnée, à cause d'un ancêtre. Cet ancêtre-là, raconta-t-il à son cousin, se moqua de son père. Il trouva son père nu devant le champ où son père faisait du vin. Comme le vin que vend Ribeiro. Son père avait perdu ses vêtements, tellement il avait du vin dans l'esprit. Taty comprit qu'il est mauvais de boire à s'emplir l'esprit de vin, qu'il ne faut jamais se moquer des ivrognes, mais allez l'empêcher de comprendre cela, c'est logique, non ? On a beau être un enfant, enfin. D'ailleurs, c'est pour cela que Prosper, à l'encontre de son père, trouvait irrévérencieux les enfants qui jetaient des mottes de terre aux ivrognes du Portugais Ribeiro, surnommé Ngon'N' Kuang, parce que c'est à cause de cela que nous autres, on est noir comme le diable, comme Lucifer, le père des diables.[57]

Dans cette perspective, la communion qui lave les péchés permet aussi de laver la noirceur de la peau, et Prosper d'expliquer qu'à sa mort il sera blanc : « Quand le diable meurt, il reste noir. Il faut le baptême »[58]. Certes le Prosper adulte qui réapparaît dans le troisième roman de

55 Achebe, Chinua, *Hopes and Impediments*, 1988 (Anchor Books 1990), article « Named for Victoria, Queen of England », référence à *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, p. 34 : « We lived at the crossroads of cultures. We still do today ; but when I was a boy one could see and sense the peculiar quality and atmosphere of it more clearly. I am not talking about all that rubish we hear of the spiritual void and mental stresses that Africans are supposed to have, or the evil forces and irrational passions prowling through Africa's heart of darkness.»

56 *Les Cancrelats*, *op. cit.*, p. 68.

57 *Ibidem*, p. 57.

58 *Ibidem*, p. 59.

Tchicaya, *Les Phalènes*, n'est plus dupe de ces représentations, cependant, le désir d'être blanc incarné par le Christ se perpétue, sous d'autres formes, dans son statut d'évolué.

Mythe exploité pour justifier l'esclavage et la colonisation, l'histoire de Cham ou Ham se retrouve aussi dans la littérature zimbabwéenne. Charles Mungoshi, dans son roman *Waiting for the Rain,* le place d'ailleurs – ironiquement – dans la bouche d'un ivrogne :

> Vous autres les enfants nés aujourd'hui, vous avez attiré la malédiction de Cham. Vous vous moquez de vos pères quand ils ont bu un peu de bière pour alléger leur fardeau. Vous vous moquez de vos pères parce que vous pensez qu'ils sont saouls alors qu'ils veulent vous transmettre ce que le chef Rukwa dit. C'est pour ça que vous êtes noirs.[59]

Marechera quant à lui ne s'appuie que peu sur cette fable, il préfère user de la référence à Fanon, plus profane, qui reprend pourtant les mêmes éléments d'identification et de rejet. Deux des nouvelles publiées à la suite de la novella qui donne son titre au recueil *La Maison de la faim*, exposent ce malaise tout en proposant deux manières distinctes de subir cette crise. Il s'agit alors de gérer les conséquences d'une acculturation violente qui fait très directement écho aux paroles du père d'Immaculée concernant « le singe en vous »[60]. Ainsi, le héros de « Un feu sous la pluie » se retrouve face au « singe dans le miroir »[61], figure qui combine deux motifs empruntés à la littérature fantastique qui renvoient à la part d'animalité de l'homme[62] ou encore à sa mauvaise conscience. Le personnage confronté à un reflet qu'il ne reconnaît pas perd progressivement le contrôle jusqu'à devenir étranger à lui-même : « Ce qui l'effrayait, c'était qu'il ne reconnaissait jamais son propre visage – surtout après une rencontre avec le singe dans le miroir. »[63] Il pourrait s'agir là d'un simple hommage à la tradition de la nouvelle fantastique si la question de la décoloration – celle qui préoccupe le jeune Prosper chez Tchicaya – ne refaisait surface à l'occasion d'une de ses absences : « il se réveilla et s'aperçut qu'il s'était peint lui-même à la chaux et portait une perruque

---

59 Charles Mungoshi, *Waiting for the rain*, London, Heinemann, 1975, p. 63. (« All you children being born today are cursed with the curse of Ham. You laugh at your fathers when they have taken a little beer to ease their burden. You laugh at your fathers because you think they are drunk when they want to tell you what chief Rukwa says. That's why you are black. »)

60 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 62. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 8. (« the ape in you »)

61 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 139. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 117. (« the ape in the mirror »)

62 Voir notamment la nouvelle « Green Tea » de Sheridan Le Fanu, qui met en scène un érudit spécialiste de Svedenborg qui se croit poursuivi par un singe imaginaire qui symbolise sa part d'ombre (Joseph Sheridan Le Fanu, *In a glass darkly*, Gloucester, Dodo press, 2009.).

63 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 143. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 120. (« What frightened him was he could never recognise his own face – especially after an encounter with the ape in the mirror »)

d'Européen »[64]. Le retour du refoulé – rappelons les discours du prêtre – ne se limite certes pas à une acculturation religieuse. Le système qui a produit cette névrose intègre et confond l'éducation chrétienne et le pouvoir – tant culturel que politique – de la colonisation. Cependant, comme en témoigne le compte-rendu de la perte de mémoire suivante, la référence biblique n'est jamais très loin : « Il lui fallut six jours pour tout nettoyer. Le septième jour, il se reposa »[65]. La semaine telle qu'elle s'ébauche dans la Genèse permet au personnage de se restructurer, de mettre de l'ordre, symboliquement, dans sa vie et son appartement. Cette référence peut être expliquée de deux manières. Soit il s'agit d'une plaisanterie qui met sur le même plan, de manière ironique, la création du monde et le grand ménage auquel se livre le personnage. Soit ce parallèle doit être compris comme un indice du pouvoir exercé par l'éducation sur le personnage. Ce sont des figures comme le père d'Immaculée qui ont permis l'apparition du singe dans le miroir mais même quand il tente d'échapper à ces représentations, il ne peut le faire que par l'intermédiaire de ces mêmes structures qu'on lui a inculquées.

La nouvelle « Peau noire, masque... », ne serait-ce que par son titre[66], place les personnages présentés dans une perspective fanonienne. Le narrateur raconte l'histoire d'un de ses amis qui, ne supportant plus son statut d'homme noir dans un monde blanc, tente de se suicider. Différentes saynètes montrant son aliénation en termes d'apparence physique, d'éducation ou de séduction nous dressent un portrait de ce personnage. Le retour de la phrase « Il se comporta ainsi jusqu'au jour où il s'ouvrit les veines. »[67] ponctue le récit qui, encore une fois, prend pour point de départ la volonté de changer sa couleur de peau : « Il passait son temps à se laver – au minimum trois bains par jour. Il avait recours à toutes sortes de lotions et de déodorants pour calmer cette chose qui avait pris possession de lui. En fait, plutôt que de se laver, il frottait jusqu'au sang. »[68] Alors que le personnage s'enferme dans son obsession jusqu'à se faire interner, le narrateur, lui, se démarque en faisant le choix de la

64 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 144. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 120. (« he woke up to find that he had painted himself with whitewash and was wearing a European wig »)

65 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 144. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 121. (« It took him six days to clean the mess up. And on the seventh he rested. »)

66 Le titre original, « Black Skin White Mask » reprend, en jouant sur la paronomase entre « what » et « white » le titre anglais de l'ouvrage de Fanon.

67 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 161. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 134. (« And that's how it was until he slashed his wrists »)

68 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 159. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 131. (« He was always washing himself – at least three bath every day. And he had all sorts of lotions and deodorants to appease the thing that had taken hold of him. He did not so much wash as scrub himself until he bled. »)

drogue[69] et de l'alcool[70] pour oublier ses problèmes. Surtout, et c'est sur cette conversation que s'achève la nouvelle, le narrateur explique à son camarade qu'il préfère se faire expulser plutôt que d'accepter un traitement psychiatrique et « l'internement volontaire »[71]. Par ce refus, il semble se dégager – contrairement au héros de « Un feu sous la pluie » – des structures de pensée offertes par l'Occident.

La colonisation mentale dont nous venons de donner quelques exemples semble bien se servir du Christ officiel comme d'un pivot et d'un miroir tendu aux colonisés. Marechera et Tchicaya choisissent de nous montrer ses effets pervers sans pour autant se complaire dans la vision du fou déchiré entre deux cultures. Le désir d'être Blanc, lieu commun des littératures africaines, prend ici une dimension particulière par la place donnée à cet interprétant qu'est le Christ. Pour l'évolué tchicayen comme pour le narrateur de Marechera, la seule porte de sortie semble se trouver dans la lutte politique (*Les Phalènes*) ou la transgression des normes imposées (alcool, drogues, refus de l'autorité psychiatrique). Cette reconstruction à la marge est encore compliquée avec l'avènement des Indépendances qui brouille des rapports de force déjà complexes.

2.2.2.4.Les produits de cette formation : imposteurs et « presque prêtres »

L'expression « presque prêtres » est utilisée par Dominique Goedert pour désigner tous les personnages de Tchicaya U Tam'si qui ont « fait le séminaire, ont failli être prêtres ou jouissent d'un charisme particulier »[72]. D'une manière un peu différente, Marechera met en scène des imposteurs et des charlatans qui fonctionnent comme des doubles des véritables prêtres corrompus ou fanatiques. Cette double représentation nous amène à observer les résultats de la formation examinée dans la section précédente. Ces figures ambiguës traduisent dans leur parcours l'ambivalence du Christ qui leur a été présenté dans leur enfance.

Lazare, personnage central de trois nouvelles de *La Main sèche*, est sans doute celui dont le cheminement est le plus représentatif des aspirations suscitées par le christianisme et ensuite déçues. Son parcours, sur lequel nous nous sommes déjà arrêté (voir *supra*, 2.2.1.3.), l'amène à se convertir pour ensuite revenir à ses origines. À la fin de la première nouvelle, sa famille quitte le clos de Mpanzu, un village isolé, pour aller s'installer sur la côte. Ce

69 *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 135.

70 *Ibidem*, p. 134.

71 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 167. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 137. (« voluntary confinement »)

72 *La Religion et le sacré dans l'œuvre romanesque et poétique de Tchicaya U Tam'si*, *op. cit,* p. 146.

déménagement correspond à une rupture et prépare l'entrée en scène de la mission : « Il mit ainsi fin à son enfance, s'en exila, perdit le pouvoir de ses premiers secrets. Il avait commencé à mourir. »[73] À la suite d'une guérison qu'il estime être miraculeuse, l'enfant se convertit et son entourage le destine à la prêtrise. Lazare, le favori du prêtre et du catéchiste, le chanteur à la voix « angélique » se laisse séduire par Marie-José mais cette chute provoquée par une fille d'Eve n'est qu'accessoire. Il semble bien que Lazare, ainsi que l'indique Dominique Goedert, « ait été victime moins d'une séductrice que d'une crise mystique, et qu'il ait utilisé Marie-José, qu'il n'aimait pas, qu'il ne désirait pas, à seule fin de s'interdire la prêtrise. »[74].

Si Lazare se tourne vers Dieu sans enthousiasme pour revenir ensuite à l'animisme de son enfance, la vocation de Gaston dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* a tout de la véritable fascination :

> À dix ans il s'était fait faire une tonsure. Il voulait être prêtre. Pas moyen de lui faire manquer une messe. Il inventait le latin en se donnant l'accent du prêtre qui dit la messe. Pense donc ! Qu'il était aux anges de servir sa première messe, servie dans la dentelle de ses habits d'enfant de chœur ! Avant, les seuls mots latins vrais dans sa bouche étaient *Dominus vobiscum*.[75]

Marié lui-aussi, devenu dirigeant politique dans un État marxiste, il prend ses distances avec l'institution mais renoue avec le texte biblique et la symbolique christique à l'occasion de sa chute (voir *supra*, 1.1.3.1.2.). Cette fois, le renoncement à la prêtrise n'est pas directement évoqué, il laisse cependant affleurer en creux l'inadéquation entre le désir de spiritualité et l'institution officielle. Gaston accomplit, après son arrestation, un parcours qui est véritablement imitation de Jésus Christ mais il le fait en dehors de toute référence à un dogme chrétien quel qu'il soit.

Nous pourrions également citer le cas d'André Sola qui, dans *Les Méduses*, ne peut aller jusqu'à l'ordination à cause de son bégaiement. Le cas de Prosper dans *Les Phalènes* est ici plus parlant, car ce personnage est désigné comme un prêtre par Pambault, l'homme qui vient de le trahir. En effet, ce dernier se repent après avoir tenté de faire condamner Prosper et, sur son lit de mort, demande le pardon de son ancien ami : « Tu es le prêtre dont j'avais le plus besoin. »[76] Le sacerdoce symbolique – nous pourrions presque dire « civil » - qui est

73 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 47.
74 *La Religion et le sacré dans l'œuvre romanesque et poétique de Tchicaya U Tam'si*, *op. cit.*, p. 146.
75 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 224.
76 Tchicaya U Tam'si, *Les Phalènes*, *op. cit.,* p. 196.

accordé ici à l'ami et à l'homme politique sort la fonction de son cadre institutionnel pour lui redonner sa valeur primordiale.

Les récits du « presque » rappellent une formule utilisée par Tchicaya qui définit bien le rapport du poète à une spiritualité qui sans cesse lui échappe : « J'ai failli être prophète »[77]. À côté de ces indécis tchicayens, les travestis dans les textes de Marechera semblent porter une négation plus grande de la fonction de prêtre comme accomplissement du christianisme. La courte évocation du « prêcheur monnayable de grand chemin » dans le recueil de nouvelles *Tony Fights tonight*[78] propose ainsi une vision bouffonne du prêcheur urbain :

> Fred a donné son sermon. Il a béni son troupeau. Fred fait passer son chapeau. Les pièces sonnent. Ce qui était il y a peu une congrégation se sépare. Fred se précipite vers le bar où Jill l'attend impatiemment. Il lui donne la moitié de l'argent. Ils boivent. De drôles de pensées susurrent à la porte de Fred : j'aurais pu être un sacré bon prêcheur si seulement… Il en avait contre moi. Après tout qu'y a-t-il de mal à se faire un peu d'argent de poche quand ton vrai boulot se passe bien ? Putain de missionnaires. Ont détruit ma vie. Je ne suis qu'un prêcheur monnayable de grand chemin.[79]

L'enchaînement de phrases courtes rend de manière simple et dépouillée un processus qui voit se succéder le sermon, la rétribution et le retour au bar. Ce sacerdoce occasionnel est considéré, le plus naturellement du monde, comme un travail d'appoint pour Fred. La référence aux « putain de missionnaires », si elle n'est sans doute pas à prendre au pied de la lettre, indique tout de même que ce rapport perverti au prêche et à la religion trouve son origine dans l'éducation du personnage.

De manière plus distancée encore, dans *Soleil noir*, le narrateur, Christian, se déguise en prêtre pour poser une bombe dans une église. Le couple de terroristes qu'il forme avec Susan (habillée en nonne) incarne une pulsion iconoclaste : « J'ajustai le rétroviseur et me regardai. J'essuyai une poussière de mon col rond. Je ressemblai vraiment au personnage. Un véritable ecclésiastique. Elle aussi. Avec ces bombes à retardement »[80]. Pour le héros, dans la diégèse, cette mascarade peut être reliée, au moins en partie, à une réaction contre le

77 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 63.

78 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 27. (« Pinpocketing Roadside Preacher »)

79 *Ibidem*. (« Fred has given the sermon. He has blessed his flock. Fred is passing the hat round. The coins clink. The erstwhile congregation departs. Fred hurries to the bar where Jill is waiting impatiently. He gives her half the money. They drink. Strange thoughts are whispering at Fred's door : I could have made a damn good preacher, if only... Had it in for me, he had. After all, what's wrong with a bit on the side when your real work is going ok ? Fucking missionaries. Ruined my life. I'm just a pinpocketing roadside preacher. »)

80 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 137. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 107. (« I adjusted the rear-view mirror and stared at myself. And brushed a speck from my dog collar. I definitely looked the part. The reverend part. As she did too. With those timebombs. »)

puritanisme du couple qui l'a recueilli après la mort de ses parents, sa tante bigote et son oncle qui « lisait un très grand livre qui contenait des images de crucifixion »[81]. Le faux prêtre, qui n'est qu'un poseur de bombe sans revendication précise, tente – en vain – de détruire cet héritage qu'on lui a imposé. Les figures christiques qui apparaissent dans ce roman seront par conséquent toutes marquées par la dégradation, à commencer par l'image souvent commentée du narrateur pendu à l'envers dans un poulailler[82].

Par leurs rapports ambigus à la prêtrise, nos deux auteurs ébauchent une délimitation de la figure christique qui s'avère être plus complexe qu'une simple opposition entre un Christ colonial et un Christ des origines. La mise en scène d'une formation des personnages contribue, tout comme l'exploitation du corpus biblique, à définir un ensemble de tensions entre unité et diversité, matériel et spirituel, que nous aurons l'occasion de développer dans la suite de notre travail.

2.2.3. Clergé et État, une complicité au-delà des Indépendances

La relation complémentaire du missionnaire et de l'administrateur se transforme quand le Congo accède à la souveraineté et que la Rhodésie devient Zimbabwe. Il est intéressant de constater que les premiers dirigeants de ces deux pays ont également exercé des responsabilités religieuses, contribuant ainsi au mélange des genres. Ces figures historiques et leurs avatars fictionnels nous permettront de considérer les récits fondateurs d'États qui, selon la formule de jean-Pierre Dozon, s'en vont « à Dieu et à Diable ». Dans ce contexte, le Christ et le christianisme apparaissent comme des clés indispensables à la compréhension du nouvel ordre politique. Des figures emblématiques comme l'abbé Fulbert Youlou au Congo et Abel Muzorewa au Zimbabwe préparent dans l'Histoire comme dans la fiction, l'avènement d'un nouvel ordre bourgeois.

2.2.3.1. Des autorités politico-religieuses suspectes

Au Congo comme au Zimbabwe, des gouvernements de transition ont conduit les jeunes États à l'indépendance avec à leur tête des ecclésiastiques chrétiens. L'abbé déchu Fulbert Youlou est au pouvoir de 1958 à 1963 et l'évêque méthodiste Muzorewa participe à l'éphémère et controversé gouvernement de coalition d'Ian Smith de 1978 à 1980. Ces deux hommes politiques sont à la fois proches des pouvoirs occidentaux, farouchement anti-communistes et opposés aux partis plus « révolutionnaires ». Ils se forgent ainsi, au cours de

81 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 25. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 17. (« read great big books which had pictures of crucifixions in it »)

82 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 10. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 4.

leur courte période de domination politique, une image bien particulière qui trouve des échos littéraires dans les romans de Tchicaya et dans un dialogue du *Black Insider* de Marechera. Désignés par la place qu'ils occupent au sein de la hiérarchie de leurs Églises respectives, ils représentent une force corrompue à la solde de leurs anciens maîtres.

2.2.3.1.1. Youlou / Lokou : l'habit fait l'abbé

La fictionnalisation du réel dans *Les Phalène*s et *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* de Tchicaya passe par des jeux de glissements qui n'affectent pas tous les personnages historiques de la même manière. Outre De Gaulle, de grandes figures comme Jacques Opangault[83] – leader du MSA – ou Jean-Félix Tchicaya[84] – leader du PPC, premier député du Moyen Congo et père de l'auteur – apparaissent dans les conversations des Brazzavillois, qu'ils soient colons ou indigènes. Ces grands hommes au cœur de la campagne législative de 1958 conservent leur nom de baptême dans le roman et permettent un ancrage plus fort dans une période historique bien particulière. Dans ce contexte, la transformation de Fulbert Youlou en abbé Lokou peut surprendre. Pourquoi, en effet, lui réserver les honneurs de l'identité fictionnelle, quelque transparente qu'elle soit ? Est-ce parce que la part de la fiction est jugée plus importante que pour les autres acteurs politiques ? Est-ce pour mieux élever ce personnage au rang de figure ou de symbole d'une classe dirigeante émergente ?

Prêtre, président et sorcier, l'abbé Lokou semble être le parfait représentant d'un pouvoir qui s'approprie le Christ pour le mettre au service de ses ambitions. Comparé au grand prêtre « Caïphe » lors des manifestations qui entraînent la fin de son règne, il est, comme cet homme qui fit condamner le Messie, un gardien de la lettre de la loi et un fidèle des anciens colonisateurs. Son court passage à la tête de l'État, avec tout ses excès et ses zones d'ombres peut servir de mètre-étalon pour considérer les différents régimes établis au Congo par la suite, d'où l'importance qu'il prend dans l'œuvre romanesque de Tchicaya U Tam'si.

Troisième roman de la tétralogie tchicayenne, *Les Phalènes* reprend le fil narratif des *Cancrelats* au travers des deux enfants de Thom Ndundu, Prosper et Sophie. Le texte débute par la mise en parallèle d'une mode musicale – le Charleston – et d'un événement capital dans l'histoire de la décolonisation : l'abolition de l'indigénat, qui signifie pour le héros « plus de travail forcé, plus de sale nègre sans broncher plus d'humiliation, plus de traitement

83 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 93.
84 *Ibidem*, p. 94.

inégal ; la même égalité de tous devant la loi. »[85] Nous sommes en 1946 et Prosper, après quelques égarements, est devenu homme politique. Suite à cette abolition et à la proclamation de la loi-cadre (1956), la plus grande partie du roman se concentre sur un militantisme entravé par les résistances des milieux coloniaux et diverses trahisons. Le fils de Ndundu est affilié au Parti Populaire Congolais (PPC) de Jean-Félix Tchicaya (1903-1961). Les élections de 1958 telles qu'elles sont racontées dans le roman, seront déterminantes pour la constitution du paysage politique des premières années de l'indépendance. Alors que le PPC a pour principal opposant le MSA d'Opangault, un certain abbé Lokou – avatar fictionnel de Fulbert Youlou, futur premier président de la République du Congo – fait son apparition.

Ce personnage romanesque et son alter-ego historique, s'ils restent la plupart du temps au second plan de l'intrigue[86], n'en constituent pas moins un élément de réflexion essentiel sur le lien entre religion et politique au sommet de l'État. La dimension messianique révolutionnaire est à l'œuvre ici dans les stratégies de conquête et de maintien au pouvoir, cependant, cet élan se double au niveau historique comme à celui de la fiction d'une allégeance à l'ancienne puissance coloniale qui fait de Youlou-Lokou un continuateur du couple formé par l'administrateur et le missionnaire.

Né le 7 juin 1917 dans le Pool, représentant de l'ethnie Lari, Fulbert Youlou est ordonné prêtre en 1946. Ce personnage excentrique entre dans le champ politique à l'occasion des élection législatives de 1956 et crée l'UDDIA (Union Démocratique de Défense des Intérêts Africains). En conflit avec la hiérarchie ecclésiastique, il cristallise sur sa personne des récits surnaturels avant-même son accession au pouvoir :

> La légende le transporta aux chutes de Loufoulakari, où le corps de Boueta M'Bongo, un grand résistant Kongo, tué et décapité par les colonisateurs, fut jeté : Youlou aurait eu l'habitude de descendre dans cette eau profonde pour prier et s'imprégner des puissances ancestrales, pratique qui, d'ailleurs, renvoyait au culte Matsouaniste. Lorsque Youlou remontait, ses habits étaient secs. Ces légendes signifiaient que le corps mystique incarné par Youlou était surtout le corps d'un guerrier.[87]

85 *Ibidem*, p. 40.

86 Contrairement au *Pleurer-Rire* de Henri Lopes (Paris, Présence Africaine, 1982) ou à *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Amadou Kourouma (Paris, Seuil, 1998), il ne s'agit pas là de romans du dictateur.

87 *Les Voies du politique au Congo: essai de sociologie historique*, *op. cit.*, p. 55.

La dimension messianique de Youlou se retrouve dans le roman par la référence à André Grenard Matsoua. Pour Youlou-Lokou, le messianisme occupe une place essentielle dans la stratégie de conquête et de maintien au pouvoir.

L'abbé Lokou apparaît dans le roman par le biais du personnage de Sophie, censée être amie avec la mère de l'abbé[88]. Quand la sœur de Prosper disparaît, la rumeur établit un lien entre l'ecclésiastique et le membre du PPC. Cette évocation permet au narrateur – par le biais de radio-trottoir – de noter l'entrée en politique de Lokou : « On n'a pas besoin de se creuser la tête pour le [où est Sophie] savoir, surtout si l'on sait – c'est maintenant officiel – que le petit abbé a des prétentions à la députation. Les statuts d'un parti nouveau chargé de prendre la défense des vrais intérêts des populations africaines... »[89]. Outre la formulation qui rappelle le nom du parti de Youlou (UDDIA), ce passage mérite d'être relevé car il désigne d'emblée le personnage par sa fonction ecclésiastique. Le « petit abbé » prétend fédérer ceux que « Félix », Jean-Félix Tchicaya, a déçus.

S'il n'intervient jamais directement dans le roman, Lokou en est un acteur majeur par le biais de deux manœuvres que Prosper découvre trop tard. Tout d'abord, le Rassemblement Démocratique Africain (RDA) d'Houphouët Boigny[90] défait son alliance avec le PPC pour investir l'UDDIA à sa place. Cette trahison donne lieu dans le roman à une manifestation nocturne qui n'aura pas de véritable conséquence politique. Enfin, Après l'élection, alors que le PPC et le MSA ont fait front commun et obtenu une très courte majorité, des députés MSA se tournent vers Youlou et l'UDDIA, changeant ainsi le rapport de force et permettant à l'abbé de prendre la tête de l'Assemblée. Le roman revient sur ce résultat tout en insistant sur la trahison des amis de Prosper devenus « lokistes »[91] pour se rapprocher du nouveau pouvoir : « Les élections n'ont pas été la débâcle. Loin de là. On peut même dire que le parti les a gagnées d'une courte tête et sans le passage de trois députés au parti de l'abbé Lokou qui lui fait perdre la majorité... »[92] Dans *Les Phalènes*, l'abbé Lokou est avant tout un

88 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 141.

89 *Ibidem*, p. 149.

90 Fédération de partis, le RDA est défini de la manière suivante dans le *Historical Dictionary of Congo* : « Un mouvement inter-territorial fondé à Bamako, au Soudan français (plus tard le Mali), en 1946, auquel de nombreux partis d'Afrique francophone étaient affiliés comme sections locales. Le manifeste du RDA exigeait la confirmation constitutionnelle des droits des populations françaises d'outre-mer et l'élimination du colonialisme partout dans le monde par des moyens légaux. » (« An interterritorial movement founded at Bamako, French Soudan (later, Mali), in 1946, and which with many political parties throughout Francophone Africa were affiliated, as territorial branches. The RDA's manifesto demanded constitutional confirmation of the rights of the French overseas populations and the elimination of colonialism throughout the world by legal means. » *Historical Dictionary of Congo, op. cit*., p. 266)

91 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 249.

92 *Ibidem*, p. 246.

stratège qui s'appuie sur son aura d'homme d'Église pour conquérir le pouvoir. Son parcours, tel que nous venons de le retracer, cristallise les espoirs soulevés par la période de transition qui précède l'indépendance tout en préfigurant ses échecs.

Quand commence l'intrigue du roman suivant, *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, les mauvais présages de 1958 ont tenu leurs promesses. L'indépendance a été proclamée « à grand renfort de tamtams et de fanfares »[93], l'abbé Lokou est devenu président de la République et, selon le Juge Poaty qui est le principal protagoniste de la première moitié du roman, la population se réveille avec une « gueule de bois »[94]. Les quelques indices temporels disséminés dans le texte nous invitent à y voir une analyse des premières années de la République du Congo, jusqu'à la chute de Youlou en 1963[95]. La seconde moitié du roman, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, brocarde le nouveau système marxisant qui se met en place dans les années 1960. Il est d'ailleurs intéressant de noter dans ce découpage de l'œuvre que la sortie de scène de l'abbé Lokou est associée dans la fiction à la disparition du Juge. L'enlèvement de Raymond Poaty, homme de justice devenu figure politique, aurait provoqué la chute de l'abbé au travers d'une réécriture des « Trois Glorieuses » congolaises. Un événement porteur de revendications syndicales se cristallise dans la fiction autour d'une figure charismatique, voire messianique[96].

Dans la continuité des *Phalènes*, Lokou demeure un personnage en retrait qui n'apparaît jamais directement. Lorsqu'il fait venir Mathilde, la femme du Juge, à la présidence, c'est son secrétaire particulier qui accueille cette dernière et lui laisse entendre que la carrière de son mari et sa fortune dépendent de certaines faveurs sexuelles accordées au chef de l'État. Le visage de cet homme de pouvoir ne peut se construire que par le recours à la rumeur et à radio-trottoir. L'évocation de « messes noires »[97] et de sacrifices humains fait jouer la dimension religieuse de l'abbé pour la faire basculer du côté de la sorcellerie. L'adhésion à la religion catholique laisse place à une *praxis* magique conçue comme un instrument de domination. Cette dimension du pouvoir fonctionne en parallèle avec le

93 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 29.

94 *Ibidem*, p. 30.

95 Il est dit notamment page 71 que l'indépendance, « ce n'est pas plus vieux que trois ans. À peine. Et nous semblons avoir vieilli de cent ans. »

96 L'expression « Trois Glorieuse », d'abord utilisée pour désigner la révolution de 1830 en France, a été reprise pour qualifier les trois jours de grève qui, en août 1963, ont précédé la chute du président Fulbert Youlou. À ce sujet, voir l'article consacré à Fulbert Youlou dans le *Historical Dictionary of Congo* (*op. cit.,* p. 314).

97 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 68.

double corps du Juge qui, lui aussi, est à la fois « magistrat » et « magicien »[98] (préambule de la deuxième partie). La lutte sur le plan politique se double donc nécessairement d'un combat magique symbolisé par la « bougie de la prière vivante » et les sessions du Juge dans son cagibi qu'il assimile à un « sas » vers le monde des esprits.

En plus de cette dimension magique, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, il est important de noter que la chute de Lokou, comme dans le cas de Youlou, le dépouille d'une partie de son aura surnaturelle. Il est dit, notamment, sur un ton humoristique, que « le glas <sonne> la fin du régime des soutanes en fleur »[99] au moment où De Gaulle refuse de sauver le régime. Cette référence à l'habit de prêtre que Youlou conserve pendant tout son mandat alors que l'Église l'a destitué renvoie aux aspects les plus fantasques du personnage qui faisait tailler ses vêtements chez Christian Dior et acquit le surnom de *Kiyunga* qui signifie « soutane » en lari[100].

2.2.3.1.2. L'évêque marionnette

Le cas de la Rhodésie-Zimbabwe est bien différent de la configuration congolaise. En effet, la période concernée est plus tardive (1978-1980 au lieu de 1958-1960) et il ne s'agit pas à proprement parler d'une accession à l'indépendance. En 1965, le premier ministre Ian Smith a promulgué une déclaration unilatérale d'indépendance (UDI) face à l'Angleterre qui désapprouve sa politique ségrégationniste. Le *Lancaster House Agreement* et l'élection de Robert Mugabe à la tête d'une Rhodésie devenue Zimbabwe marqueront la fin de cette période troublée, minée par une guerre civile et une condamnation presque unanime de la communauté internationale. Tout comme Tchicaya revisitait le personnage de Youlou, Marechera s'intéresse dans *The Black Insider* à un acteur de cette transition qui cumule fonctions religieuses et politiques : l'évêque méthodiste Muzorewa. L'auteur zimbabwéen, en 1978-1979, commente l'actualité de son pays d'origine et son personnage, « Bishop », semble bien moins un fin politique qu'un pantin qui se dissimule derrière la rhétorique religieuse pour se justifier.

Sur le plan historique, Abel Muzorewa émerge sur la scène polititique rhodésienne en 1972 en tant que porteur du non au référendum sur la *Pearce Commission*[101]. À cette époque,

98 *Ibidem*, p. 47.

99 *Ibidem*, p. 160.

100 *Les Voies du politique au Congo: essai de sociologie historique*, *op. cit.*, p. 68.

101 La *Pearce Commission* était un groupe missionné par le gouvernement britannique et chargé d'évaluer les réactions de la population rhodésienne face à la proposition d'accord anglo-rhodésien en 1972. Cet accord, tout en prévoyant l'amélioration du sort des populations africaines, ne prévoyait aucune mesure contraignante permettant à court terme la fin de la ségrégation. L'enquête de la *Pearce Commission* a

les deux principaux partis d'opposition – ZAPU (*Zimbabwe African People's Union*) et ZANU (*Zimbabwe African National Union*) – sont interdits depuis huit ans et l'ANC (*African National Council*) de l'évêque apparaît comme une alternative modérée aux autres partis qui, eux, se sont engagés dans la guérilla. En 1978, il est donc choisi avec Ndabaningi Sithole (ancien dirigeant du ZANU) et le chef traditionnel Chirau pour faire partie d'un gouvernement d'union nationale (accord connu sous le nom de *Internal Settlement*). C'est ce pouvoir fantoche – dernière tentative du Front National Rhodésien de Smith pour maintenir sa domination politique – que Marechera dépeint dans la courte pièce de théâtre insérée dans *The Black Insider*. Flora Veit-Wild, dans la préface à son édition, donne d'ailleurs des clés pour le lecteur qui peinerait à préciser le contexte de ce curieux passage :

> L'Évêque a son confident, Nyanza, alias Stanlake Samkange, célèbre écrivain et historien ; le chef Benzi est le chef Chirau, à la tête du gouvernement avec Smith, Muzorewa et le révérend Sithole. Marota tient le rôle de Byron Hove qui a partagé le ministère de la Justice et du droit avec un ministre blanc dans ce gouvernement. Il a été évincé au bout de deux semaines en raison de ses positions sans compromis et parce qu'il refusait d'être utilisé comme une marionnette.[102]

L'insertion d'une pièce de théâtre dans la structure éclatée du court roman a de quoi surprendre. Les premières répliques font suite à une dissertation plus ou moins sinueuse sur les mots qui imprègnent, comme l'eau, toutes les facettes de la vie et les « attitudes » que chacun – volontairement ou non – affecte. Contrairement au fil principal de l'intrigue qui relève de la science-fiction[103] et aux analepses que l'on peut situer en Afrique (jeunesse du narrateur) ou au Royaume-Uni (études à Oxford et errance à Londres), le segment dramatique ne met en scène ni le narrateur ni les autres actants qui gravitent autour de lui et concentre en quelques pages un nombre important de références historiques à peine voilées. Se pose alors la question de la fonction de ce passage qui ancre fortement le récit-cadre allégorique dans l'actualité. Toutes les références à la Rhodésie seront d'ailleurs gommées dans *Soleil noir* qui constitue une réécriture de *The Black Insider* (voir *supra*, 1.2.1.). Il semble que cette brève pièce qui, comme l'a remarqué Flora Veit-Wild, a des accents

---

laissé apparaître un refus quasi-unanime de la communauté africaine (Steven C. Rubert et R. Kent Rasmussen (éds.), *Historical Dictionary of Zimbabwe, Third Edition*, Londres, The Scarecrow Press, 2001).

102 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 16. (« The Bishop has his confident Nyanza, alias Stanlake Samkange, a well-known writer and historian ; Chief Benzi is Chief Chirau, member of the governing council together with Smith, Muzorewa and the reverend Sithole. Marota stands for Byron Hove who shared the Ministry of Justice and Law with a white minister in the cabinet. He was sacked after two weeks of office because he took an uncompromising stand and would not allow himself to be used as a puppet. »)

103 Dans un pays indéterminé et dans un contexte de guerre civile généralisée, quelques survivants se réfugient dans les bâtiments de la faculté des Arts.

shakespeariens, donne à voir un instant l'envers du décor et les arcanes du pouvoir. Ian Smith et ses ministres noirs, universitaires, citoyens et militaires, se croisent sur la scène qui sert en quelque sorte de pendant à la faculté des Arts, espace de représentation cloisonné et peuplé de fantômes.

L'évêque, « Bishop », n'apparaît donc que peu, comme l'abbé Lokou, mais sa fonction symbolique est essentielle. Dans son dialogue avec Marota, il évoque ses succès passés et justifie les exactions de Smith – notamment l'attaque de la Zambie – avec l'aplomb d'un Matamore. Dès ses premières répliques, il se présente au lecteur en pantin aussi inefficace que mégalomane :

> Je suis les masses. N'ai-je pas vaincu Pearce ? Et seulement avec des pancartes. N'ai-je pas été à l'origine du premier gouvernement noir et blanc sans un Congo ou un Angola ? De quoi vous inquiétez-vous ? Je suis noir et vous êtes noir mais j'ignore si votre âme est avec Dieu ou avec le diable. Ceux qui frappent au cœur du pays de Dieu ont renoncé à la religion. Ils sont communistes. Des diables. C'est pour cela que j'ai accepté l'envoi de nos troupes pour attaquer les bases zambiennes. [104]

Celui qui dit un peu plus loin « Je suis le peuple »[105] se pare de la lutte contre le communisme et les ennemis de Dieu pour justifier ses compromissions. Son refus de la révolte armée trouve une illustration frappante dans l'une de ses expressions qui assimile la liberté à la marque de Caïn (« C'est une marque qui vous isole comme Caïn fut isolé »[106]). Cette comédie du pouvoir ne laisse plus aucun doute lorsque apparaît Ian Smith lui-même et que ce dernier évoque devant Pat, son confident, le dégoût que lui inspire la situation :

> Pendant douze ans j'ai hurlé « Jamais de la vie ! », je les ai torturés, pendus à la potence, affamés et frappés aussi quand ils étaient à terre. […] Je ne les comprends pas. Soit ils n'ont pas le désir normal et civilisé de se venger, soit leurs entrailles sont faites d'acier et de silex qui n'étincelle que quand ils sont diplomatiquement frappés l'un contre l'autre. Comme aujourd'hui. Comme leur danse est horrible ![107]

104 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 39. (« I am the masses. Did I not rout Pearce ? And with placards too. Have I not engineered the first black and white government without a Congo or an Angola ? What are you worrying about ? I am black and you are black but do I know wether your soul is with the devil or with God ? These who strike at the heart of God's country have renounced religion. They are communists. Devils. That is why I agreed to let our troops attack the Zambian bases. »)

105 *Ibidem*. (« I am the people »)

106 *Ibidem*. (« It is a mark that sets you apart even as Cain was set apart »)

107 *Ibidem*, p. 40. (« For twelve years I have shouted 'Not In My Lifetime' and tortured them and strung them up on the gallows and starved them and kicked them too when they were down. […] I do not understand them. Either they do not have normal feelings of civilized and responsible vengeance or their insides are iron and flint which give out sparks only when you diplomatically clang them together. Like today. How horrible their dancing is ! »)

Le jeu de fictionnalisation du réel est beaucoup moins fin que dans les deux derniers romans de Tchicaya et il s'agit bien plutôt ici, par le biais d'une satire, de situer le contexte dans lequel s'inscrivent narration et argumentation. Pas de messes noires pour le Bishop qui est bien trop insignifiant pour entreprendre une véritable action quelle qu'elle soit. La dimension religieuse, voire messianique, du personnage se réduit à une rhétorique et à un intérêt bien compris que résume l'intellectuel Nyanza à la fin de l'extrait : « l'église se salit toujours les doigts dans le bon pot de miel »[108]. Ce n'est que quand le « Bishop » a quitté la scène que les véritables hommes d'action font leur apparition et le complot impliquant Marota et Nyanza qu'imagine Marechera rehausse ces derniers aux yeux du lecteur. Le seul mince espoir entrevu dans la saynette se trouve donc du côté de la lutte armée et non d'un processus légal menant progressivement au « one man one vote » tant désiré. Les comploteurs, par leur attente d'une révolte qui n'aboutira peut-être pas, se parent d'une dimension messianique alors que le « Bishop » ne fait que conserver un ordre existant sous une forme légèrement différente.

2.2.3.2. Le Christ des bourgeois

Les figures comme l'abbé Lokou ou le « Bishop » de Marechera nous prouvent la présence et l'importance de personnalités chrétiennes au sommet de l'État au moment où Congo et Zimbabwe accèdent à une forme d'indépendance. Il est cependant possible d'étendre à toute une frange de la population une conception bourgeoise du Christ pour des particuliers qui se font les gardiens de la lettre de la loi et interprètent à leur avantage les enseignements bibliques. Cet aspect se trouve dans quelques passages de Marechera – notamment à propos du père d'Immaculée (voir *supra* 2.2.2.) – tout en demeurant quelque peu anecdotique. Il en va autrement dans les œuvres de Tchicaya et nous nous arrêterons plus particulièrement sur ces textes souvent commentés qui introduisent une tension entre deux visages du Christ, l'un bourgeois (on retrouve l'analogie avec Caïphe utilisée pour Lokou) l'autre révolutionnaire. En quoi le « Contempteur » qui se dessine dans *Épitomé* et *Le Ventre* permet-il de cerner la dimension bourgeoise du Christ sans que celle-ci ne devienne pour autant univoque ?

Souvent utilisés comme synonymes, les termes de philistin (« Personne de goût vulgaire, fermée aux arts et aux lettres »[109]) et de bourgeois (« Personne qui est incapable d'apprécier ce qui est désintéressé, gratuit, esthétique »[110]) associent dans le langage courant

108 *Ibidem*, p. 43. (« The church always dirties its finger in the right pie. »)

109 *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, [1]*, *op. cit.*

110 *Ibidem*.

référence néo-testamentaire et critique d'une attitude mesquine et hypocrite. Quand Sophie dans *Les Phalènes* s'adresse aux « philistins de la foule »[111] qui crient au miracle sur commande, elle dénonce la versatilité d'un peuple corrompu prêt à vendre son prochain s'il pense en retirer quelque profit. Le terme de bourgeois, quant à lui, plus utilisé dans la poésie de Tchicaya que dans ses romans, renvoie à toute une tradition littéraire incarnée par le Monsieur Prudhomme d'Henri Monnier ou par le *Sweeney Agonistes* de T.S. Eliot[112]. Marechera propose un portrait plaisant de ce personnage dans son poème « Throne of Bayonets » :

> Est-ce que le vers est le massage
> Et la poésie le message?
>
> Sweeney dit :
>
> > « Sexe, nourriture
> > Et sommeil »
> > Brisant les règles
> > De l'Afrique noire.[113]

Les trois éléments de la devise ici présentée suggèrent un personnage absorbé par ses besoins physiologiques et incapable d'élévation. À la fin du même poème, Marechera met d'ailleurs dans sa bouche une réplique empruntée à l'histoire de Boucle d'or et les trois ours qui infantilise un peu plus cette caricature du bourgeois : « Quelqu'un a mangé mon porridge »[114].

En ce qui concerne Tchicaya, il nous semble important de distinguer l'emploi des termes *bourgeois* et *évolué*. En effet, notamment dans *Épitomé*, c'est le premier terme qui est employé alors que les romans – surtout *Les Phalènes* – il est plutôt question, selon la terminologie coloniale, d'évolués. Cette différence de lexique permet en poésie de se placer hors d'une simple distinction colonisateur-colonisé. Les bourgeois de Kin dans les deux recueil qui traitent de l'indépendance du Congo ex-belge sont aussi bien Blancs que Noirs et l'accusation, tout en étant plus vague, n'en est pas moins efficace car elle applique à cette classe émergente tout un imaginaire que le terme colonial ne réalise qu'en partie. L'évolué de

111 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 217.

112 Thomas S. Eliot, *Sweeney Agonistes, Fragments of an Aristophanic Melodrama*, Londres, Faber & Faber, 1932.

113 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 89. (« Is verse the massage / And poetry the message ? / Sweeney says : / « Sex, food/ And sleep. » / Breaking black / Africa's rules. »)

114 *Ibidem*, p. 94. « Someone's eaten my porridge. »

la période coloniale cède sa place au bourgeois qui, en apparence, ne se trouve plus en position de dominé.

La séduction du christianisme telle qu'elle s'exerce sur le jeune Prosper – futur évolué – dans *Les Cancrelats* se retrouve dans les poèmes. Cependant, le poète, contrairement au jeune homme, perçoit toute l'ambivalence de cette attraction et trace son texte dans un va-et-vient entre attraction et répulsion :

> Tu me tentes
> et je jouis
> Je me perds par cette musique de ton âme
> ce ne sont que pourtant les truies qui chantent faux
> Et moi je danse mort pour la tristesse lente
> Les vices de ma peau sont les trois clous de fer
> dans tes mains et tes pieds
> Que tu es sale Christ d'être avec les bourgeois
> Leur luxe est un veau d'or au cou de leurs bourgeoises[115]

Les images issues du Nouveau et de l'Ancien Testament subissent des glissements qui correspondent à cette danse du poète avec le Christ. Ce dernier, qui est tenté sur la montagne dans la Bible, se fait tentateur dans le poème. Le veau d'or, symbole de l'idolâtrie pour les enfants d'Israël, devient un ornement pour ceux qui accompagnent le Christ. En plaçant les termes « bourgeois » et « bourgeoises » à la rime à la fin de l'extrait, Tchicaya souligne leur importance pour désigner non seulement une attitude mais une classe qu'il méprise.

Il est d'ailleurs significatif que ce Christ des bourgeois est un « christ accroupi et somnolent » qui orne les bannières[116] ou encore un « christ en cache-sexe » dont la pudeur est hypocrite car il est célébré par des « putains ministres »[117]. Cette seconde représentation, qui met en tension luxure et fausse pudeur, révèle un jeu qui s'opère sur une appréciation finalement très judéo-chrétienne de la sexualité. Dans un autre recueil, *Feu de brousse*, il est question de « luxure au nom du Christ »[118], formulation qui marque bien la distance entre un Christ des origines et un Christ bourgeois perverti[119]. Dans la même perspective – quoique l'allusion soit plus discrète – l'habit de prêtre dans *Soleil noir* apparaît comme le vêtement d'une norme rassurante et bourgeoise car c'est cet accoutrement que choisit le narrateur

115 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 62.
116 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 15.
117 *Ibidem*, p. 60.
118 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 78.
119 Nous reprenons ici des éléments d'un article déjà publié dans la revue *Interstudia* (Pierre Leroux, « Entre souffrance et jouissance, manifestations de la figure christique dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si », *Interstudia* (14), Alma Mater Bacau, 2013).

Christian pour se faire poseur de bombe. Le col de l'ecclésiastique semble parfait pour dissimuler l'anarchiste qui veut miner les fondements de la société qu'il habite.

L'ambivalence du Christ contamine d'autres figures dont celle de sainte Anne ou Annie qui désigne un bâtiment – la basilique Sainte Anne du Congo – mais aussi par métonymie l'Église congolaise. Elle est elle aussi séductrice et tentatrice et le poète la confronte à Marie-Madeleine :

> Ma Marie-Madeleine à moi eut nom Annie
> moins sale que la tienne et donc moins absolvable
> Je mourrai donc sans elle[120]

La pécheresse bourgeoise se trouve dans une zone grise morale qui ne lui permet pas de changer véritablement et de manière spectaculaire comme l'héroïne biblique. Il n'est pas question ici de malveillance mais de médiocrité et de complicité plus ou moins passive.

Même après les Indépendances, le Christ officiel demeure un étranger, une figure imposée de l'extérieur qui sert de soutien aux puissants. Cependant, parce qu'il est au cœur du système éducatif, il devient également un ennemi intime dont la représentation transforme la vision du monde pour les jeunes gens éduqués. Les statues qui mettent en valeur sa peau blanche symbolisent le désir d'être un autre et le mal-être de l'étudiant rhodésien ou de l'évolué congolais. Le Christ ne peut être évacué car il fait partie des représentation assimilées et pourtant, sous ses traits de bourgeois, il constitue un repoussoir absolu, une force réactionnaire qui s'oppose à tout changement.

120 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 64.

2.3. Le Christ des masses : entre réformisme et révolution

Même si quelques références à l'Histoire demeurent possibles, le messianisme dans le cadre duquel la figure christique va être examinée à présent est résolument tourné vers l'avenir. Il ne s'agira donc pas du versant « restaurateur » examiné au premier chapitre mais de ce que nous avons appelé à la suite de Gerschom Scholem un messianisme « utopique ». Des personnages souhaitent l'avènement d'une société nouvelle qui corrige les iniquités contemporaines sans pour autant amener un retour de l'ordre ancien. Ainsi, des étudiants espèrent que leur savoir les sauvera, des politiciens pensent pouvoir faire évoluer un système politique corrompu et des combattants luttent pour la liberté. Qu'il s'agisse de réformer ou de faire la révolution, que l'on s'appuie sur la légalité ou sur la violence, le Christ est toujours présent mais le visage qu'il montre est à chaque fois singulier.

Autre différence, cette fois avec la figure conservatrice du chapitre 2, le Christ tel qu'il apparaît dans les textes étudiés ci-dessous est proche des masses. Plutôt que de rendre à César ce qui lui appartient, il fait en sorte de chasser les marchands du temple… Le messianisme est alors porteur d'espoirs, même si le qualificatif « utopique » ne doit pas induire le lecteur en erreur. La déception est bien souvent à la hauteur de l'enthousiasme suscité, notamment, par la perspective de l'indépendance. Les figures de Christs réformistes ou révolutionnaires échouent dans leur entreprise quand ils ne se révèlent pas tout simplement être des imposteurs.

Il appert donc que, même dans son versant positif, la figure christique n'est pas dépourvue d'ambiguïtés. Comment ces différents projets sont-ils présentés et mis en œuvre ? Nous examinerons pour ce faire quelques personnages réformateurs avant de nous centrer sur un révolutionnaire christique – Patrice Lumumba. Enfin, la mise en scène de l'anarchie par Marechera constitue un cas limite qui suggère une dissolution totale de la société et nécessite une attention particulière.

2.3.1. Réformisme et attente du grand soir

Face au Christ institutionnel, qui est à la fois prétexte à la colonisation et soutien de l'administration, on trouve, notamment dans les romans de Tchicaya, des personnages qui luttent pour eux-mêmes ou pour les leurs tout en respectant la loi d'un État qu'ils pensent pouvoir réformer. Sur le plan collectif, cela donne Prosper qui, dans *Les Phalènes* se bat pour l'abolition de l'indigénat. Sur le plan individuel, on peut citer tous ces étudiants

boursiers qui, comme le narrateur de *La Maison de la faim*, pensent que l'éducation peut les aider à sortir de la misère. Si ces personnages deviennent des figures christiques, c'est avant tout parce qu'ils sont trahis (la référence à Judas est récurrente) et passent symboliquement par l'épreuve de la passion. L'attente, composante messianique s'il en est, est généralement suivie d'un constat d'échec qui mène, soit à un renoncement, soit à une action plus violente qui sort du cadre de la légalité. L'évocation des « évolués », ces indigènes qui se rapprochent des colons par leur éducation, permettra en outre une première approche d'un personnage essentiel dans l'imaginaire de Tchicaya : Patrice Lumumba.

2.3.1.1. Éducation et salut personnel

Pour les personnages de Marechera, comme pour ceux de Tchicaya, l'éducation apparaît comme un moyen de se sauver et d'acquérir une véritable place dans la société. Dans les faits, cependant, ces jeunes gens éduqués se heurtent à l'incompréhension de leurs proches et aux limites de l'intégration coloniale. Cette approche, si elle passe en partie à côté de la dimension collective du messianisme, n'en demeure pas moins essentielle et elle est parfaitement résumée par les paroles de Luambu, un personnage des *Méduses* sur lequel nous aurons l'occasion de revenir : « Il faut appartenir au monde qu'on fait soi-même, pas à celui qu'on a fait pour vous »[1]. Ce monde nouveau qui s'ouvre est indissociable de l'ordre colonial qui bouleverse la tradition mais il s'avère être finalement un mirage dangereux.

Les étudiants boursiers sont nombreux dans l'œuvre de Marechera, mais ils sont généralement désabusés. Dans *La Maison de la faim*, par exemple, le narrateur met tous ses efforts dans l'apprentissage mais ce travail acharné a pour principale conséquence de l'éloigner de sa famille. Le conflit linguistique entre l'anglais et le shona va jusqu'à la folie[2] et le pensionnat qui devrait être un lieu protégé, loin de la misère du *township,* exacerbe au contraire ces tensions : « Quand je parlais, cela prenait la forme d'une interminable dispute entre deux partis, dont l'un s'exprimait toujours en anglais, l'autre en shona. »[3]. C'est là que les effets pervers de l'éducation (voir *supra*, 2.2.) se font le plus sentir. Le narrateur tente de faire le monde auquel il appartiendra mais ce n'est qu'une illusion : quand il parle anglais devant sa mère il se fait battre et son éducation ne sert pas à grand-chose dans un pays marqué par la ségrégation.

1 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 57.

2 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 29. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 24.

3 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 54. (« When I talked, it was in the form of an interminable argument, one side of which was always expressed in English and the other side always in Shona. »)

Ce décalage entre le talent et la reconnaissance, on le retrouve dans *Les Méduses* à propos de Luambu, personnage mystérieux dont le nom est quasiment un anagramme de Lumumba[4]. Cet homme, commis aux écritures, tombe un jour mystérieusement dans le coma et l'un de ses collègues, André Sola, tente de découvrir sa véritable histoire. La référence à la Compagnie des Mines[5] pour laquelle Luambu a travaillé, situe déjà son origine au Congo belge, comme Lumumba, et non au Moyen Congo français où se situe l'essentiel de l'action du roman. Autre point commun, c'est bien parce qu'il a détourné de l'argent que le personnage a dû s'enfuir.

Pour mieux comprendre cet épisode, il est nécessaire de donner quelques indications concernant l'histoire de Patrice Lumumba avant qu'il n'arrive sur le devant de la scène internationale. Outre le fait qu'il a peut-être servi de modèle à Luambu, sa biographie devrait permettre de mieux saisir les enjeux et les ambiguïtés du statut d'évolué. Loin de l'image du révolutionnaire, sur laquelle nous reviendrons, Lumumba est en effet d'abord, au début de sa carrière, un « évolué », c'est à dire un pur produit de l'éducation et de l'administration coloniale. Ainsi, il est passé par les écoles missionnaires méthodiste (Wembo-Nyama) et catholique (Tschumbe-Sainte-Marie) dans sa région natale du Kasaï. Il ressort des témoignages de cette époque que le jeune homme qui se fait appeler Patrice Osungu, c'est à dire « le Blanc »[6] est régulièrement en conflit avec ses enseignants. Les dates de passage dans les établissements sont impossibles à confirmer, mais la plupart des témoins s'accordent pour dire que « Lumumba a quitté son milieu d'origine sans aucun diplôme »[7].

Vers 1944, Lumumba s'installe à Stanleyville (Kisangani) et il devient agent de la Colonie. Après avoir complété sa formation à l'École postale de Léopoldville[8] il obtient le statut d'évolué le 5 février 1951[9]. En 1956, Lumumba est arrêté pour avoir détourné des fonds de comptes chèques à Stanleyville. Condamné à un an de prison, il sera libéré de manière anticipée. Dans *Les Méduses,* Luambu est lui aussi accusé de détourner de l'argent, ce qui le rapproche de son double historique. Cependant, Tchicaya apporte une double justification au méfait de son personnage. D'une part, il n'agit pas par appât du gain mais pour finir de payer la dot, le « bouchon » qu'il doit à sa belle famille ; d'autre part, il n'est pas

4 On nous explique d'ailleurs qu'il s'agit d'un nom étranger à la région de Pointe Noire.

5 *Les Méduses ou les Orties de mer : roman*, *op. cit.*, p. 60.

6 Jean Tshonda Omasombo et Benoît Verhaegen, *Patrice Lumumba: jeunesse et apprentissage politique, 1925-1956*, Bruxelles, Institut africain-CEDAF, 1998, p. 87.

7 *Ibidem*, p. 99.

8 *Ibidem*, p. 121.

9 *Ibidem*, p. 129.

le seul à agir ainsi car il menace de dénoncer les détournements de son patron, monsieur Martin :

> — « Il se voit défiant M. Martin. » — « Non, ce bon, ce n'est pas de mon écriture. » Il n'a rien imité. Rien du tout. Ce n'est pas parce qu'il est noir, qu'il faut qu'il soit suspect. Oh ! oh ! la bouche qu'il fait. « Oui, c'est votre écriture et pas la mienne ! » Coincé ! Que deux cents francs pour la dot, un plus gros bouchon ! « Et ça, monsieur Martin, pourquoi ce n'est plus que quinze kilos d'or et non seize ? Est-ce mon écriture ? » Coincé ! Coincé ! Il gouverne. Il coince. C'était à M... Le royaume se dépeuple de plus en plus. Il attend que le vide soit total pour faire le premier pas vers la sortie. Peuple malappris : il se retire en tournant le dos à son prince ! « Ventre à terre, macaques ! Gibbons, Sapajous, Orang- outans, Babouins ! Foutez le camp ! » C'est qu'il est imbattable. Une mouche écrit avec ses pattes trempées dans l'encre de Chine ou dans l'encre bleue, ou dans l'encre violette. Il écrit comme : et c'est copie conforme. « Fous le camp ! » — « Je te tue. Avoue, avoue, avoue. » — « Rien du tout. »[10]

Cette dispute rendue avec le style caractéristique du roman – à savoir un enchaînement de répliques marquées ou non par des guillemets – montre en Luambu un personnage qui, sans être héroïque, représente une forme de résistance à l'ordre colonial. Il prend symboliquement le pouvoir sur monsieur Martin qui répond en l'insultant. Le jeune homme n'est ni arrêté ni tué mais il doit prendre la fuite et devient un étranger qui s'éloigne de plus en plus de son point d'origine, jusqu'à atteindre Pointe-Noire, c'est à dire l'océan. En chemin, il perd sa femme et son enfant emportés par un cours d'eau[11], ce qui accentue un peu plus son isolement.

S'il s'agit bien là d'une composition à partir de la figure de Lumumba, l'ancrage dans le contexte colonial montre une facette moins solaire que celle du héros révolutionnaire et anticolonial. Tchicaya ne donne pas à voir un héros, un modèle, il présente un personnage dont le principal tort a été de se croire l'égal des Blancs.

Congo, terre d'avenir, ouvrage de Lumumba écrit en 1956 mais publié seulement en 1961 résume bien à la fois les contradictions et les évolutions des évolués à la veille de l'indépendance. Parfois présenté comme une œuvre de circonstances destinée à prouver la bonne foi d'un évolué emprisonné qui souhaite « défendre la souveraineté belge en Afrique »[12,] ce livre apparaît plutôt comme un reflet de son époque :

10 *Les Méduses ou les Orties de mer : roman*, *op. cit.*, p. 259.

11 *Ibidem*, p. 107.

12 Nyunda Ya Rubango, « Patrice Lumumba en son temps : un modéré ? », *in Patrice Lumumba entre dieu et diable: un héros africain dans ses images*, Pierre Halen, Janos Riesz (éds.), Paris, l'Harmattan, p. 295-309, p. 297.

> Selon le lecteur, le livre se prête à des interprétations différentes, voire opposées : on peut y voir un simple cahier de doléances sociales ou, déjà, la réflexion d'une âme révolutionnaire ; une profession de foi réactionnaire, prolongeant le paternalisme colonial, voire un hymne à la gloire de l'époque coloniale. En toute hypothèse, il témoigne d'une évolution des mentalités et des idées ; cela explique que, paradoxalement, le même discours chargé de complicité coloniale contienne aussi les germes d'une conscience nationale et panafricaine.[13]

Les commentaires à propos de ce texte peu connu peuvent d'ailleurs s'étendre au célèbre discours du 30 juin 1960 dans lequel s'exprime « un conflit durable entre deux forces antinomiques : la séduction des modèles occidentaux et l'affirmation de l'émancipation africaine, les mythes coloniaux et les mythes révolutionnaires »[14].

Ce rapide aperçu du parcours de Patrice Emery Lumumba, en parallèle avec celui des étudiants boursiers de Marechera, est exemplaire d'une attitude qui est loin d'être simple ou univoque. Le personnage de Luambu dans *Les Méduse*s cherche à s'affirmer en jouant sur les failles du système. Son échec et sa disparition à la fin du roman ne doivent donc pas être confondus avec les efforts d'autres personnages pour réformer le système de l'intérieur.

2.3.1.2. Changer la loi

Prosper dans *Les Phalènes* et Gaston dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* sont les deux personnages qui se sont le plus impliqués dans une lutte politique avant de se retrouver broyés par la machine étatique, qu'elle soit coloniale ou post-coloniale[15]. Outre le fait qu'ils s'inscrivent dans des périodes différentes, ces deux personnages présentent un intérêt certain pour le propos de ce chapitre, car l'un se place du côté de la réforme (Prosper), tandis que l'autre (Gaston) est clairement un révolutionnaire. Quelle est la valeur de cette distinction ? A-t-elle un impact sur leur parcours et leur éventuelle assimilation à la figure christique ?

Si l'on se fie aux premiers chapitres des deux romans de Tchicaya, les deux hommes politiques ne sont pas des Christs en puissance. Prosper, après une traversée du désert racontée dans *Les Cancrelats,* est un père de famille et un membre respecté de son parti politique, le PPC. Il est un homme politique qui prend « le monde à charge »[16] selon les mots de sa sœur. L'abolition de l'indigénat (1946) au chapitre 4 permet de mettre en valeur la prise de conscience de Prosper face à ses responsabilités et sa tirade à Paul Vincent – un Blanc

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 309.

15 Les figures paternelles de Ndundu (*Les Cancrelats*) et du Juge Poaty (*Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*) sont des cas à part. Le premier est un « évolué » modèle et meurt par accident, le second, quoique magistrat, joue sur le double terrain de la loi et de la magie.

16 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 39.

membre du parti communiste qui vient d'annoncer la nouvelle – est à la fois ferme et modérée. Il repousse l'explosion de joie pour éviter de radicaliser « ceux qui perdent un privilège »[17]. Les lignes qui suivent révèlent le stratège politique, le réformateur et non le révolutionnaire :

> « Voyez, camarade Paul Vincent, j'espère, espérons, que tous nos... que tous les Africains recevront avec le même calme que nous ici, sans excessif débordement de joie qui risque d'être vexant pour les autres. Nous n'allumerons pas de feu de joie inutile qui puisse servir à prétexte, nous connaissons ceux qui combattent pour le maintien du *statu quo*. Des indigènes qui doivent accepter l'exploitation et l'humiliation au prix de leur mort quand il ne faut pas survivre dans la misère ! »[18]

Avant d'entrer en politique, Gaston, quant à lui, est un jeune homme brillant qui part faire ses études en France. Le pays est devenu indépendant mais son président – comme nous avons déjà pu le constater – se révèle être un tyran. La première référence à l'engagement du jeune homme le désigne comme « l'auteur notamment de tracts frisant l'insolence, qui mettent en fureur tous ces beaux messieurs en haut lieu. »[19] Gaston est communiste et révolutionnaire, tout comme le fils de Prosper, Paulin, qui joue un rôle important dans le roman. Le pouvoir a changé de nature, tout comme les moyens de s'y opposer. Dans *Les Phalènes*, Prosper veut se faire élire et lutte en passant par la voie légale, dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, Gaston accède à de hautes responsabilités politiques à la suite d'un coup d'État. Dans la fiction, les « trois glorieuses » congolaises de 1963 sont causées par l'enlèvement de son père, le juge Poaty et le rôle de Gaston se construit suite à cet événement :

> Comme respectable fils du père spirituel du Mouvement national de la révolution, Gaston fut reçu membre éminent du comité central. Sa voix dans les votes égalait deux voix. Il disposait transitoirement de celle de son père. Élu également au bureau politique dans les deux organes, il eut la charge des questions juridiques et de politique intérieure. Sa femme militait à ses côtés, se vit offrir un poste de député. [20]

Quand Prosper joue essentiellement un rôle de contre-pouvoir, Gaston, après avoir été dans l'opposition, se positionne au cœur de l'appareil étatique. Les deux personnages ont ainsi une approche différente de la contestation. L'évolué qui croit encore à une collaboration avec la France se distingue forcément de l'enfant des Indépendances qui a déjà vécu un certain nombre de désillusions.

17 *Ibidem*, p. 42.
18 *Ibidem*.
19 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 69.
20 *Ibidem*, p. 162.

Ce qui nous intéresse ici, dans une étude centrée sur la figure christique, c'est que, malgré leurs différences, Prosper et Gaston ont des parcours étonnamment similaires marqués par la trahison et l'échec. Dans les deux cas, d'ailleurs, les références au Christ apparaissent lorsque les personnages commencent à éprouver des difficultés dans leur combat politique. Lors d'élections qui correspondent dans la réalité à celles de 1958, Prosper joue un rôle important sur la scène politique brazzavilloise, alors que le chef de son parti, « Félix », est en France. Nous nous sommes déjà arrêté sur le déroulement de ces élections lorsque nous avons examiné le traitement de Lokou-Youlou. Prosper, durant cette période, doit faire face aux assauts de ses adversaires et à de nombreuses trahisons. Par exemple, des hommes-panthères qui terrorisent la ville sont arrêtés avec en poche des cartes de la cellule du parti de Prosper. Le complot est déjoué quand un de ses amis, Dieudonné Pambault, se fait prendre la main dans le sac. Cet évolué devenu traître à la suite d'une déception sentimentale est un des premiers à utiliser la figure de Judas pour se désigner et pour évoquer les autres faux amis qui attendent leur heure : « ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on a inventé Judas. Il n'est pas nécessaire d'être treize à table »[21] ou encore « gardez-vous des Judas qui sont au rang de vos frères, de vos amis »[22]. Après la mort de Pambault, un autre compagnon de Prosper reprend une image similaire dans une formule qui renforce le parallèle entre Prosper et le Christ : « Il suffit d'un traître pour que le Christ souffre sur le chemin de croix. »[23]

Il n'est pas question de Judas dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* mais la traîtrise n'en est pas moins présente[24]. L'économie des personnages est ici particulièrement intéressante car le traître est un des rares personnages déjà présents dans *Les Phalènes*, à savoir Paulin Pobard, le propre fils de Prosper. Celui-ci a connu Gaston en France et les deux jeunes gens entrent ensemble au comité central. Comme pour Pambault, la rivalité est moins politique qu'amoureuse car Paulin, tant avec la future femme de Gaston au début du roman, qu'avec sa sœur Marie-Thérèse par la suite, semble être condamné à toujours céder la place à son ami : « Gaston ne chercha jamais à savoir si Mathilde et Paulin... Et si Paulin, en fermant les yeux, ne dissimulait pas une douleur... Ils étaient toujours amis comme avant. »[25] La situation se radicalise après la mort de Marie-Thérèse et l'animosité de Paulin tient autant

21 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 164.
22 *Ibidem*, p. 196.
23 *Ibidem*, p. 200.
24 La seule référence à Judas se situe dans la première partie du roman et concerne Isidore, un proche du juge Raymond Poaty (voir *infra*, 3.3)
25 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 151.

d'un désir de revanche que d'une ambition dévorante. Il a, en accusant Gaston, « les stigmates de l'espèce la plus grave de folie »[26]. L'attaque *ad hominem* du tribun est d'ailleurs dénoncée par le narrateur qui insiste sur la vacuité de son discours :

> Ils étaient tous les deux membres du bureau politique du parti où l'influence de Paulin Pobard, dit Paupo, croissait à mesure que son discours se vidait de tout sens de la réalité des choses. Crapuleux parce que sans scrupules. Il servait ses incantations d'anticolonialisme comme cautère à tout. Avec la même inspiration inquisitoriale, il était toujours prompt à désigner du doigt l'ennemi de classe, de la nation, de la révolution. À croire qu'il se droguait matin, midi et soir pour mettre tant de folie dans ses réquisitoires.[27]

Le discours de la raison est tenu par Gaston, mais c'est Paulin qui parvient à ses fins. Les accusations de corruption, le faux complot qui entraîne la chute de Gaston, tout ceci trouve son origine dans la rancœur de Paulin plus que dans les idées du camarade Gaston Poaty.

Malgré la victoire des « lokistes »[28] aux élections, *Les Phalènes* finit tout de même sur une note positive avec la naissance de deux enfants, l'un légitime de Prosper et Juliette, l'autre hors-mariage de Prosper et d'Aimée Volange. Le roman s'achève sur l'évocation de ces deux naissances qui, à trois mois de différence, redonnent espoir à leur père. L'un, Thomas, grandira au Congo, l'autre, Marie-Antoinette, fera vraisemblablement sa vie dans l'ancienne métropole. L'arrivée de cette nouvelle génération représente la résurrection après la passion. On pourrait d'ailleurs proposer l'hypothèse que, si les deux enfants ne sont jamais évoqués, contrairement à Paulin, dans le roman suivant, c'est peut-être parce que ce qu'ils symbolisent en puissance, ils ne peuvent pas le réaliser. Le dédoublement du messie – surtout pour un auteur qui écrit sur le Congo tout en vivant en France – préfigure sans doute le déchirement qui suit la décolonisation et rend problématique la possibilité d'un destin unique pour le peuple congolais. Les personnages de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* sont encore porteurs de ces deux naissances, l'une, affichée au grand jour, se place au sein de la tradition, l'autre, cachée et illégitime regarde du côté de l'Europe, c'est l'enfant « café au lait »[29] d'Aimée.

Toute la quatrième partie de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* est consacrée à ce temps de l'après qui n'occupe que quelques pages dans *Les Phalènes*. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce passage, mais il suffit de rappeler que Tchicaya a utilisé un extrait de

26 *Ibidem*, p. 194.
27 *Ibidem*, p. 194-195.
28 *Ibidem*, p. 249.
29 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 242.

l'Apocalypse selon Saint Jean comme épigramme pour comprendre que ce texte au style si différent du reste de l'ouvrage est d'une importance capitale. Gaston a bu un breuvage qui donne l'apparence de la mort, ce qui lui permet d'échapper au peloton d'exécution. Cependant, quand il revient à lui, il semble vidé de toute substance, a perdu jusqu'à son nom et erre dans la brousse pour finalement retrouver le village de ses parents. Le monde tel qu'il lui est révélé – pour reprendre l'étymologie d'apocalypse – paraît délesté de toute signification politique. Ce nouvel espace pose problème, il suggère une régression et une vision du village traditionnel hors du temps qui est loin des représentations que l'on retrouve dans *Les Cancrelats* ou *La Main sèche*. Il s'agit plus d'un lieu mythique que d'un espace social en prise avec la réalité. Ce village rêvé, c'est avant tout là où se dit le conte, un endroit où la fiction se referme sur elle-même. Le révolutionnaire qui renaît n'est plus qu'une forme sans consistance.

2.3.1.3. L'attente déçue

Le Christ des masses a de nombreux visages et à côté des militants qui forcent le destin, on trouve des personnages qui deviennent des victimes expiatoires presque par erreur. Dans *Soleil noir,* par exemple, Nick, le poète dont le corps mutilé est exposé au bord de la route, devient un symbole de tous les échecs. Dans l'œuvre de Tchicaya, c'est très certainement la nouvelle dialoguée *Le Bal de Ndinga* qui illustre le mieux cet aspect. Dans les deux cas, l'enthousiasme lié à la révolte est stoppé net par le surgissement de la mort. Le juge Poaty résume cet état d'esprit dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, quand il explique qu'on « s'est foulé les chevilles en dansant l'air de ce chant venu de Léo : *Independa ! Cha-cha*. »[30] Les traits de la figure christique que l'on retrouve ici sont le destin scellé d'avance et la mort violente donnée par les représentants de l'ordre public. S'il faut rapprocher ces figures d'un épisode emblématique, il s'agirait moins des marchands chassés du temple que de la nuit passée au jardin des Oliviers.

Nous avons déjà eu l'occasion d'insister sur la structure circulaire de *Soleil noir*, il en va de même pour *Le Bal de Ndinga* qui est décrit comme une « complainte » et commence par évoquer la mort du personnage avant de raconter les jours qui précèdent : « Il gît là le nez dans l'herbe, que devrai-je dire à la sœur de sa mère ? Moi sa pauvre nièce qu'il accable

30 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 30. Cette chanson a été enregistrée par Joseph Kabasele en janvier 1960 à Bruxelles, alors que se déroulaient les négociations en vue de l'indépendance du Congo. La traduction des paroles écrites en lingala, tchiluba et kikongo montre bien sa portée politique et l'espoir qui lui est associé : « Enfin nous voici indépendants / Vive la liberté cha cha / Victoire à la Table Ronde / « politique » / Vive l'indépendance / Nous avons gagné. » (Manda Tchebwa, *Terre de la chanson, La musique zaÏroise d'hier et d'aujourd'hui*, Louvain-La-Neuve, Duculot, 1996)

de sa mort ? » Comme le racontent les différentes voix qui se relaient tout au long de la complainte, Ndinga est tué lors d'une manifestation qui se change en émeute. Son ami Jean-Pierre Mpendje souligne avec ironie l'hypocrisie du discours officiel :

> La Force Publique est venue foutre plus de pagaille encore. Peut-être encore plus de blessés. Peut-être encore plus de morts. La Force Publique ne dispersa pas seulement les gens à coup de fusil tirés en l'air. Car, dites-moi, qui a la poitrine à dix, vingt mètres au-dessus de ses pieds pour aller attraper si haut une décharge de plomb inopportune ?[31]

Ndinga est un petit employé dans un grand hôtel de Léopoldville. Il pense que l'indépendance annoncée va tout changer. Il est porteur d'un espoir immense et il l'affirme par des formulations fortes : « Moi, Ndinga Modeste, j'ai cette intuition qu'avec le temps-independa, tout m'appartiendra tout autant qu'aux autres. »[32] Il s'agit bien ici d'un messianisme utopique qui annonce la venue d'une époque nouvelle nommée « temps-independa ». Pourtant, alors que Ndinga est convaincu d'acquérir avec l'indépendance un surcroît d'humanité, il devient un « Mort anonyme au bal de l'Espoir » à peine évoqué par la radio. Les dernières lignes de la nouvelle présentent par une image frappante l'accomplissement paradoxal du destin de cet anti-héros christique :

> … il ira ainsi au rebut de l'Histoire. Son corps était réellement trop étroit pour contenir cette joie-là. Puisqu'il fallait qu'elle déborde, une balle en fracassant sa poitrine a fait ce qu'il fallait.
>
> Ndinga Modeste, mort anonyme au bal de l'espoir.[33]

Le personnage est dépassé par son espoir. Sa mort violente le rapproche du Christ mais l'ironie grinçante transforme singulièrement la représentation. Il n'y a pas de résurrection symbolique, la joie qui éclate disparaît dans le même mouvement et il ne reste que la complainte.

Dans *Soleil noir*, le cadavre du poète Nick devient un signe inscrit dans le paysage. Le narrateur n'a pu le ramener pour l'enterrer et il l'imagine restant éternellement au même endroit : « Je me plais à penser qu'il est toujours là, comme un vers d'un de ses poèmes, un paragraphe de ses propres pamphlets incendiaires »[34]. La représentation du personnage est suspendue dans le temps et l'espace. Elle matérialise une attente qui n'aboutira jamais.

---

31 Tchicaya U Tam'si, « Le Bal de Ndinga », in *L'Atelier imaginaire*, Paris, L'Âge d'Homme, 1987, p. 169.

32 *Ibidem*, p. 176.

33 *Ibidem*, p. 185.

34 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 44. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 31. (« I like to think that he is still there, dead but there, as if he was a line from his poetry. A paragraph from his own shrieking pamphlet. ») À ce sujet, voir aussi *supra*, 1.2.1.2..

Ces deux personnages se distinguent à la fois de l'évolué et du militant en ce qu'ils subissent leur passion. Ce sont les victimes d'un destin qui les dépasse, alors que Prosper, Gaston et Luambu tentent activement de créer un monde nouveau. De plus, Ndinga et Nick ne survivent pas à leur passion et si leur image subsiste, c'est soit parce que leurs poèmes sont lus (*Soleil noir*), soit parce que leur histoire est racontée (*Le Bal de Ndinga*). Ce sont des Christs qui inspirent la pitié et Ndinga pourrait reprendre à son compte la phrase prononcée par Jésus au jardin des Oliviers : « Mon Père, pourquoi m'as-tu abandonné » (Matthieu, XXVII ; 46).

2.3.2. Christs et violence révolutionnaire

Le révolutionnaire est, dans la plupart des cas, un réformiste qui s'est retrouvé dans une impasse et se convainc que la société ne peut être sauvée que par la violence. En ce qui concerne Tchicaya, Patrice Lumumba constitue assurément l'exemple le plus frappant de Christ révolutionnaire. Il incarne à la fois l'espoir d'un renouveau et, par sa passion, les difficultés qui surgissent après les Indépendances. Il est important de noter que, contrairement à ce qui a été dit du lien entre Luambu et Lumumba dans *Les Méduses*, toutes les références au personnage historique en révolutionnaire se trouvent dans la poésie de Tchicaya et non dans son œuvre en prose. Il faudra donc déterminer quel est le sens de cette spécificité générique, tout en comparant les poèmes de notre auteur à la vaste production consacrée au premier ministre congolais dès les années 1960.

Le rapport entre figure christique et figure révolutionnaire est moins évident pour Marechera. Dans les rares textes où il met en scène directement la guerre d'indépendance, il distingue les intellectuels et leur « idéalisme non-pragmatique »[35] des profiteurs et des véritables héros dont la stature dépasse le cadre national. Ce dernier type n'existe pratiquement pas. Si, par exemple, un intellectuel se rapproche de la figure christique, c'est plus du fait de la souffrance qu'il éprouve que parce qu'il tente de changer l'ordre de la société. De plus, même si nous évoquerons les habitants d'une « cité des anarchistes », cette philosophie politique ne sera étudiée en détail que dans la dernière partie de ce chapitre. L'important, avant d'examiner une sortie du politique, voire une dissolution de la société, sera de mieux caractériser la violence révolutionnaire à l'œuvre dans les textes de nos deux auteurs. En posant sur le même plan la révolution et le parcours christique, nous serons amenés à nous demander si la violence qui est mise en scène est véritablement rédemptrice.

35 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 165. (« impractical idealism »)

Dans quelle mesure la figure christique permet-elle d'incarner un espoir même si les marchands sont rarement chassés du temple ?

2.3.2.1. D'une révolution à l'autre : Lumumba en Christ

S'il existe un personnage pour lequel convergent les figures du Christ, et du révolutionnaire, c'est bien Patrice Emery Lumumba. Cet homme politique, premier ministre de la future RDC pendant à peine deux mois, a perturbé une passation de pouvoirs bien huilée en prononçant un discours inattendu et virulent devant le roi Baudouin le 30 juin 1960 et il a été assassiné dans des circonstances troubles le 17 janvier 1961. Ces deux facettes de sa courte carrière politique – son triomphe en tant que héros nationaliste et son sacrifice sur l'autel des pouvoirs anciens et des ambitions nouvelles – expliquent en partie sa double assimilation à un héros révolutionnaire et à une figure christique.

Dans son article sur la figure de Lumumba dans l'œuvre poétique de Tchicaya, Claudia Ortner-Buchberger insiste sur le texte intitulé « La Conga des Mutins » qui, quoique publié dans *Le Pain et la cendre* en 1978, semble être, par sa datation (7 juillet 1960), un des seuls poèmes écrits du vivant de l'homme politique. Le « ton pamphlétaire »[36] de cette évocation des troubles qui suivirent l'indépendance du pays singularise ce texte qui contraste avec la production ultérieure de notre auteur mais « ressemble à la majorité de la production lyrique due à d'autres poètes que Tchicaya après la mort de Lumumba »[37]. Quatre vers sont répétés tout au long du poèmes :

> Lumumba
> Comme rumba, conga !
> Lumumba
> Comme rumba Congo ![38]

L'homéotéleute (« Lumumba » et « rumba ») ainsi que la paronomase (« conga » et « Congo ») mettent en valeur par leurs jeux sonores le lien qui unit l'homme et le pays. Comme l'indique Claudia Ortner-Buchberger, une axiologie claire, dans ce poème, permet d'opposer les « mauvais » d'un côté et les « défenseurs du bien » de l'autre[39]. C'est certainement dans ce texte que la figure de Lumumba s'apparente le plus à une figure de

36 Claudia Ortner-Buchberger, « Lumumba dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. Décomposition et recomposition d'un mythe », in *Patrice Lumumba entre dieu et diable: un héros africain dans ses images*, Pierre Halen, Janos Riesz (éds.), Paris, l'Harmattan, 1997, p. 138.

37 *Ibidem*, p. 141.

38 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 143.

39 « Lumumba dans l'oeuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. Décomposition et recomposition d'un mythe », *op. cit.*, p. 140.

héros tournée vers l'action. Les productions ultérieures, plus marquées par la figure du Christ, apparaissent beaucoup plus complexes et délivrent un message bien moins univoque.

2.3.2.1.1. Épitomé et « Intérieur » : l'année 1962

C'est essentiellement autour de la mort de Lumumba et des zones d'ombres qui persistent encore aujourd'hui que s'est cristallisé le mythe de Lumumba[40]. Pour ne prendre que deux exemples de récupération, les milices marxistes Simba se sont réclamées de Lumumba, tout comme leur opposant, Joseph Mobutu, qui fait de lui un héros national le 30 juin 1966. C'est un modèle, certes, mais un modèle terrassé qui apparaît dans deux recueils de Tchicaya, ainsi que dans une publication à part. Ce sont ces textes « à mi-chemin entre une poésie apologétique et une poésie hermétique »[41] qui doivent être examinés à présent pour mieux voir comment ils transforment la figure de Lumumba.

Si, dans le cas de « La Conga des mutins » il est possible, voire nécessaire, de mettre en regard la datation du poème et l'image de Lumumba qu'il renvoie, l'histoire éditoriale de la poésie tchicayenne incite au contraire à relativiser la logique d'une évolution chronologique pour privilégier le choix de postures différentes en fonction des circonstances. L'évocation par le poète de sa méthode de composition va dans ce sens. Dans l'un des derniers entretiens qu'il a accordés, Tchicaya explique qu'il range les poèmes qu'il écrit dans des chemises et travaille ainsi sur plusieurs recueils simultanément. Ainsi, en 1962, Tchicaya publie deux textes qui évoquent de manière plus ou moins directe la mort de Lumumba. Le premier est un recueil, *Épitomé*, qui paraît chez PJ Oswald. Le second est un ensemble de deux poèmes – « Intérieur » I et II – inséré dans le numéro 40 de *Présence Africaine*. On retrouve en creux des thématiques proches mais la posture du poète, son *ethos*, est fondamentalement différente, ce qui justifie la publication séparée des deux textes. Quelles sont les conséquences pour la représentation du héros congolais ?

Dans *Épitomé*, de nombreuse allusions plus ou moins explicites renvoient à la situation au Congo. Pour ne citer qu'un exemple, il est question de Kamina, ville stratégique du Katanga qui a joué un rôle important lors de la crise : « De Kamina à Kin trois de leurs escouades / font des fleurs font des feux ni feux ni fleurs n'enchantent »[42]. La référence à la guerre est à peine voilée et la métaphore est loin de cet hermétisme qu'on reproche parfois à

40 Pour une analyse détaillée des enjeux et des événements qui ont entouré la mort de Lumumba, voir Ludo De Witte, *L'Assassinat de Lumumba*, Paris, Karthala, 2001.

41 « Lumumba dans l'oeuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. Décomposition et recomposition d'un mythe », *op. cit.*, p. 145.

42 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 45.

Tchicaya. Cependant, et c'est là sans doute le plus important, le nom de Lumumba n'est jamais donné. En tête du poème « Au sommaire d'une passion », une courte strophe en épigraphe évoque la mort de l'ancien premier ministre congolais et de deux de ses collaborateurs, Okito et Mpolo :

> La presse : Édition du matin : Incident à Léopoldville – Trois cartes de vœux sur ma table exprimant des regrets... [43]

Ces trois cartes sont vraisemblablement des papillons annonçant le décès des trois hommes. La métaphore utilisée quelques pages plus loin, qui reprend la même disposition typographique (alignement à droite) ainsi que la même structure syntaxique, confirme cette hypothèse : « Un bouquet de fleurs fanées dans ma boîte aux lettres »[44]. La passion dont il est question dans *Épitomé* n'est pas celle de Lumumba mais bien celle du poète qui a quitté Kinshasa depuis plusieurs mois quand il reçoit la nouvelle. Le recueil, tout en s'appuyant sur l'actualité congolaise, ne témoigne pas d'un crime mais de la douleur de celui qui écrit face à ce crime et évoque « le cœur / dont le mystère à peine élucidé / me déshabille m'écorche me crucifie / au sommaire de ma passion »[45].

À l'inverse de ce que l'on constate dans *Épitomé*, les deux poèmes publiés dans *Présence Africaine* effacent les marques de subjectivité et le nom de Lumumba vient clore chacun des textes. Dans le premier, selon Claudia Ortner-Buchberger, « le nom acquiert la valeur d'un épitaphe, nanti des valeurs de solennité et d'éternité »[46]. Il est en effet fait référence au nom comme signifiant graphique sur la page :

> Il tourne une page où tout est hachuré
> Excepté
> Le point d'orgue sur un nom
> Lumumba[47]

L'homme est mort, mais le nom est préservé sur la page d'Histoire, au milieu de toutes les défaites et de toutes les humiliations, quand la « chamade est battue ». S'il n'est plus qu'un signe sur une feuille de papier, peut-on encore parler de figure christique ? Se pose ici la question de la postérité littéraire de Lumumba, de sa présence dans le poème. Le héros comme point de repère semble se déshumaniser.

---

43 *Ibidem*, p. 33.

44 *Ibidem*, p. 36.

45 *Ibidem*.

46 « Lumumba dans l'oeuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. Décomposition et recomposition d'un mythe », *op. cit.*, p. 142.

47 Tchicaya U Tam'si, « Deux poèmes d'un poète francophone », *Présence Africaine*, vol. 12 / 40, 1962, p. 62-63.

Le traitement est différent dans « Intérieur 2 » car cette fois « le nom prend les traits d'un cri désespéré ou d'un sanglot étouffé, qui brise l'ordre fluide du langage discursif »[48] :

> Certes on ne démissionne jamais
> On avale sa langue on se tait
> Lumumba

Claudia Ortner-Buchberger interprète ce passage comme un aveu de la « débâcle du poète engagé »[49] qui se trouve impuissant face à la réalité politique. L'invocation de la seule réelle figure héroïque marque en même temps l'échec de cet héroïsme. Lumumba n'est plus, et la seule issue semble être le silence.

2.3.2.1.2. Le Ventre : « Non »

Publié pour la première fois en 1964, *Le Ventre* ne met pas à distance la figure de Lumumba comme *Épitomé* et le ton adopté dès les premiers vers est beaucoup plus agressif. Il est important ici, ne serait-ce que pour souligner le contraste avec « Intérieur » de citer l'ouverture du recueil :

> Non.
> Je dis : non.
> Non répond : non.
> On s'appelle du ventre.
> Le ventre ne dit : non.
> La pluie tombe à larges lames
> sur le chant gorgé de sang.[50]

Lumumba n'est plus seulement un signe, c'est un corps héroïque qui devient christique par sa souffrance. Il est présent de manière explicite dans une citation placée au cœur du premier poème intitulé « Le Trésor » :

> « Le Congo, c'est moi »
> (Lumumba)[51]

Cette formule invite le lecteur à mettre en relation le destin individuel et celui de la nation au sens large. Le héros, notamment quand il est fondateur, a un parcours qui est indissociable de l'histoire de la collectivité. De même, en changeant d'échelle, la figure christique est censée annoncer une œuvre de rédemption pour le peuple élu. La référence à

48 « Lumumba dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. Décomposition et recomposition d'un mythe », *op. cit.*, p. 142.
49 *Ibidem*, p. 144.
50 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 13.
51 *Ibidem*, p. 19.

Okito, l'un des compagnons des derniers jours, précise le parallèle entre Lumumba et le Christ pour mieux révéler la portée de ce destin :

> Il sera assis à la droite d'okito
> Ah ! Les juifs savent bien que ce messie-là fut à vendre
> Trois deniers,
> Le ventre.
> À vendre partout avec cette chaleur
> pestilentielle des vieux charniers.[52]

Là où, dans *Épitomé*, le poète présentait l'expérience d'une passion à la première personne, c'est la figure de Lumumba qui prend ici en charge la douleur alors que le « je » n'est plus que témoin :

> On m'appelle
> Je descends dans ses pieds
> pour être un pas anonyme
> dans la suite de sa passion.[53]

Le Ventre consacre – surtout dans les trois premiers poèmes – l'humilité du poète face au héros. Ceci dit, on constate que la mort de Lumumba, même si elle a un poids symbolique essentiel, se perd dans les charniers jusqu'à devenir un fait parmi d'autres, que l'on considère les « ventres blancs »[54] qui sont semblables à des jacinthes d'eau dans le Stanley Pool ou les « corps en friche »[55] qui parcourent le recueil. La première personne ne s'efface pas non plus et le poète se met en avant dans certains passages. Lui aussi dit « Non »[56] et affirme sa volonté : « Je veux être un théâtre poétisant l'humus. »[57]

52 *Ibidem*, p. 21.
53 *Ibidem*, p. 24.
54 *Ibidem*, p. 14.
55 *Ibidem*, p. 67.
56 *Ibidem*, p. 102.
57 *Ibidem*.

2.3.2.1.3. Mars 1977

Ce tour d'horizon poétique a été initié par « La Conga des mutins » (7 juillet 1960), il est donc logique d'achever par « La Mise à mort », son pendant daté de mars 1977 dans *Le Pain ou la cendre*. Ce court recueil, excroissance du *Ventre* en 1978, propose en effet deux textes qui, par leur datation, encadrent la mort de Lumumba. Écrit, si l'on se fie à l'auteur, seize ans après le drame, « La Mise à mort » marque un recul face aux faits ainsi qu'une plus grande intimité face au grand homme. Celui qu'on appelle uniquement par son patronyme dans « La Conga des mutins » est interpellé par son prénom, « Patrice », à la fin du second poème.

Un glissement géographique s'effectue également de Kinshasa à Brazzaville en passant d'un poème à l'autre. Le « Socialisme oyé oyé »[58] fait référence aux régimes qui se succèdent à partir de 1963 à Brazzaville et non au Zaïre de Mobutu. Cette fois, il n'est plus question d'un mais de « trois morts / un prêtre et deux séculiers »[59] en référence à l'actualité de la République du Congo[60]. Dans ce poème où domine la deuxième personne du singulier, Lumumba est un interlocuteur qui n'est nommé que dans l'avant-dernière partie du poème. Il est devenu une voix du passé, une voix prophétique dont le sacrifice, lointain, s'est déplacé au second plan :

> […] Ah le nègre vous verrez prophétisait-il
> Patrice tu rêvais Patrice tu ne rêvais pas. [61]

Lumumba est-il encore, dans ce dernier poème, un héros ou une figure christique ? Il semble être redevenu un point de repère historique. Il perd en grandeur ce qu'il gagne en proximité mais, ce faisant, il colle un peu plus à la dimension humaine de la figure christique.

---

58 *Ibidem*, p. 163.

59 *Ibidem*.

60 En 1977, le président Marien Ngouabi est assassiné dans son bunker. À la suite de cela, son prédécesseur Alphonse Massamba-Debat (1921-1977) est jugé par une cour martiale et exécuté parce qu'il aurait été à l'origine du complot. Le capitaine Barthélémy Kikadidi (1944-1978), accusé de diriger le commando meurtrier, est pour sa part abattu en février 1978 après s'être échappé une première fois. Enfin, le cardinal Émile Biayenda (1927-1977) est enlevé et tué par des agresseurs inconnus à peu près à la même époque. La disparition ou l'exécution sommaire de ces trois hommes (un prêtre et deux séculiers) n'ont fait que multiplier les hypothèses autour de l'assassinat de de Marien Ngouabi. À ce sujet, voir dans le *Historical Dictionary of Congo* (Samuel Decalo (éd.), Londres, Scarecrow Press, 1996) les articlas sur Émile Biayenda (p. 51-52), Barthélémy Kikadidi (p. 154-155) et Alphonse Massamba-Debat (p. 187).

61 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 167.

2.3.2.2. La révolte des intellectuels

Les textes de Marechera qui traitent directement du « Struggle » sont rares. Dans « Tony Fights Tonight », ainsi que nous l'avons déjà vu, cette période n'est présente que sous la forme d'un traumatisme vécu par certains personnages. La novella « The Concentration Camp » constitue donc à bien des niveaux un objet intéressant pour notre propos. Il est en effet question des conséquences de la répression de l'État rhodésien, notamment sur la population rurale rassemblée dans un camp de concentration. Dans les sections intitulées « The Camp », le lecteur suit un jeune garçon de huit ans, Tonderai, ainsi que son amie Rudo et leurs familles dans un contexte de plus en plus difficile. Ils doivent subir les humiliations de l'armée, les restrictions de nourriture et même des attaques aériennes qui déciment les quelques têtes de bétail qu'ils possèdent encore. Face à cet écrasement de la misère, Marechera met en scène diverses figures de rebelles qui frappent par leur vacuité et par leur inefficacité. Les deux sections qui portent le titre « The City of Anarchists » représentent ainsi un trio incongru qui donne une image pour le moins négative de la lutte pour la libération. L'idéologue Otto fait équipe avec deux de ses amis d'enfance qui n'ont de révolutionnaire que le nom :

> Larry Long et Jimmy le Nain gagnaient de quoi survivre en exhibant devant le public leur double numéro de phénomènes de foire. Entre deux représentations, ils complétaient leurs revenus par des cambriolages qui, les patrouilles exceptées, ne trompaient personne. Mais à présent qu'on parlait de « révolution » partout dans le pays, Jimmy et Larry avaient vu une opportunité d'accumuler un douillet petit paquet pour leurs vieux jours. À présent, il y avait tous ces étrangers prêts à financer un petit coup d'attentat à la bombe ou un quelconque assassinat. Le plus drôle, c'était qu'Otto semblait prendre la « révolution » sérieusement, ses promesses pour agent comptant.[62]

Larry et Jimmy sont des hommes d'affaires, comme en témoigne le lexique employé ici par Marechera. Leur collègue et ami d'enfance, le seul du petit groupe à avoir suivi un enseignement supérieur, pourrait incarner une figure positive s'il n'était pas lui aussi ridicule, notamment aux yeux de ceux qu'il souhaite convaincre : « Le plus bête, c'est qu'il semblait vraiment croire ces conneries de lutte des classes et d'inévitabilité de la révolution. » [63] Son

62 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 165. (« Larry Long and Jimmy the Dwarf eked out a grubby income by presenting themselves to the public as a two-man freak show. In between shows, they supplemented their income by burglaries which left none but the patrols baffled. But now, with talk of the "revolution" all over the country, Jimmy and Larry had seen the chance to accumulate a tidy nest egg for their old age. Now there were all these foreigners ready to finance a bit of bombing and the odd assassination. The funny thing was: Otto seemed to take the "revolution" seriously at its face value. »)

63 *Ibidem*, p. 166. (« The nonsense was, he really seemed to believe the shit about class warfare and the inevitability of revolution »)

«idéalisme non-pragmatique »[64] se manifeste, lors de sa première apparition, par les références à ses pamphlets et par le ton pontifiant qu'il emploie lorsqu'il s'adresse aux deux autres.

La métaphore du fumier utilisée pour caractériser la synergie des trois personnages est bien loin d'une représentation héroïque d'une figure christique prête à se sacrifier pour amener l'éclosion d'un monde nouveau :

> Nous sommes des artistes de l'ombre, pensa tristement Jimmy. Nous fonctionnons comme un fumier sous-terrain qui exploite la graine et la plante pour son propre enrichissement. Otto est une plante prête à faner pour s'ajouter à nos ressources.[65]

La dimension épique du récit de libération est réduite à néant. Même l'assassinat d'un tortionnaire qui clôt le récit ne parvient pas à revaloriser le combat d'Otto. Sa victime, Mr Win-Some-Lose-Some, a beau être un personnage abject qui traite avec mépris tout ce qui n'est ni homme, ni blanc, sa logorrhée quand « les mots coulaient de sa bouche comme un torrent d'auto-complaisance »[66] le rapproche de l'intellectuel qui fait la morale à ses camarades et compose pamphlet sur pamphlet. De plus, le fait qu'il s'agisse d'un attentat à la bombe et non d'un assassinat ciblé renforce l'impression de lâcheté. Même en faisant abstraction de l'idéologie anarchiste évoquée ici et qui sera traitée plus bas dans ce chapitre, l'intellectuel révolutionnaire est à l'image de son nom, Otto, un palindrome qui commence et s'achève par un cercle – la lettre « o » – pour mieux suggérer la circularité d'une pensée stérile.

Toujours dans la même novella, on trouve une section au titre prometteur : « The Intellectual's Revolt ». Cependant, comme à son habitude, Marechera trompe les attentes du lecteur en présentant non pas un héros révolutionnaire mais un homme qui tente d'ignorer le monde qui l'entoure et dont la « révolte » n'a rien de politique. Une autre lecture, suite à l'introduction d'Otto et de ses pamphlets, peut également amener à considérer le syntagme « révolte de l'intellectuel » comme un paradoxe. Craig, l'intellectuel en question, évolue comme Otto dans un décor urbain, mais au lieu d'une figure de révolutionnaire capable de penser son combat, c'est un alcoolique obsédé par la mort de sa femme et de sa fille qui est mis en scène.

---

64 *Ibidem*, p. 165. (« impractical idealism »)

65 *Ibidem*, p. 166. (« We are artists of the dark, Jimmy thought sadly, working like manure underground to exploit seed and plant to our own enrichment. Otto is a a plant ready to wilt and to add to our ressources. »)

66 *Ibidem*, p. 205-206. (« the words would come pouring out of him in a flood of self-distraction »)

Contrairement aux autres épisodes de la novella qui s'enchaînent selon une chronologie relativement linéaire, l'histoire de Craig suit les méandres d'une temporalité pour le moins perturbée. Diverses couches de souvenirs se succèdent et les indices quant à leur ordre sont rares. Par exemple, on sait dès le départ que la fille du personnage est morte et qu'il a tué sa femme. L'action qui commence trois ans après sa sortie de prison[67] est-elle contemporaine de la guerre civile évoquée dans les autres parties de la novella ? Vers la fin de la section, Craig et sa femme Pamela échappent à la mort dans un bombardement. Rita, leur fille, n'est pas même évoquée à ce moment et on peut supposer qu'elle n'est pas née ou qu'elle est déjà morte. Quelles que soient les hypothèses formulées, le personnage perdu dans un passé confus n'a de dimension messianique ni restauratrice, ni utopique. Il devient par moment une figure christique par l'évocation de sa passion mais il ne peut incarner un renouveau.

Malgré le décalage avec le reste du texte, cette partie interroge bien la position de l'intellectuel face au conflit par l'intermédiaire des cours donnés par Craig à l'université qui ont pour sujet *Sir Gawain and the Green Knight*, un des textes fondateurs de la littérature anglaise. Le code d'honneur des chevaliers (« gentillesse ») et la référence à Don Quichotte (« chevalier à la triste figure ») renvoient à une morale de l'action devenue obsolète et inopérante. Dans l'extrait ci-dessous, cette posture est explicitement associée au christianisme comme illusion :

> Dans la classe. « Des idéaux d'honneur et de valeur, » cousin du Chevalier à la triste figure. Se forçant à bien prendre sa voix solennelle : « une épreuve de force au-delà de la simple endurance physique. Appelez ça un test de résilience morale. Un défi en apparence ridicule qui, une fois accepté, s'étend au-delà des simples conséquences de la mortalité. Bien sûr, ajoutez à l'ensemble ce curieux produit de l'imagination qui, depuis des siècles, est appelé “christianisme”... » Il regardait par la fenêtre sale un groupe d'étudiants dont un portait un T-shirt en batik et un jean baggy. « À présent, en ce qui concerne la gentillesse… [...] »[68]

Au début du roman de chevalerie, le chevalier vert lance en effet un défi à Gauvain : ce dernier peut donner un coup de hache à son adversaire mais ce coup lui sera rendu un an et un jour plus tard. Gauvain décapite le chevalier vert qui pourtant reprend sa tête et rappelle au jeune homme sa promesse. L'épreuve porte sur le sens de l'honneur mais, en insistant sur

67 *Ibidem*, p. 181.

68 *Ibidem*, p. 186. (« Into the class. “Ideals of honour, valour”, cousin of the Knight of the Sad Countenance. Forcing himself into the centre of his dignified voice: « A trial of strength beyond mere physical endurance. Call it a test of moral resilience. A seemingly ridiculous challenge which, accepted, results in questions and answers that lurk beyond mere consequences of mortality. Of course, throw in that weird figment of the imagination which – for centuries has been known by the label ‘Christianity’...” He was staring out of the smudged window down at a group of students among whom was one dressed in batik T-shirt and baggy jeans. “Now, about gentillesse...[...]” »)

le parallèle avec Don Quichotte, Craig en fait une quête coupée des réalités de son temps. La révolte de l'intellectuel n'a rien de politique, elle est métaphysique, ce qui explique en partie le décalage de cette partie avec le reste de la novella.

Il y a déjà, dans *The Black Insider,* des figures d'intellectuels enfermés symboliquement dans le bâtiment de la faculté des arts et incapables d'interagir avec le monde extérieur.Cicéron, l'acteur raté qui se promène en toge et chapeau melon[69] côtoie ainsi Liz, professeur de littérature médiévale[70] et Otolith, « un avocat qui avait en quelque sorte vu une lumière inexplicable sur le chemin du tribunal et avait, à partir de ce moment, totalement changé de vie. »[71] L'université est devenue une sorte d'espace fantomatique qui survit parce qu'il est maudit :

> Savez-vous ce qu'est ce bâtiment ? Il faisait partie de l'université. Oui. Le Département des Arts. Quand la guerre a débarqué de nulle part comme quelque chose sorti d'Ixtlan, quoique plus mortel que les leçons de Castaneda, elle a détruit la plupart des bâtiments et tout ce qu'il est resté de l'atmosphère intellectuelle c'est ce bâtiment infesté par la peste et peuplé des fantômes malades d'étudiants en première ou deuxième année qui continuent à errer dans les couloirs en attendant des T.D. et des séminaires qui n'arriveront jamais. Attendant jusqu'à aujourd'hui.[72]

Marechera a une attitude ambivalente face à ces symboles d'un savoir inutile. D'un côté il se sent proche de ceux qui font de la quête du savoir une fin en soi. De l'autre, il souligne, tant dans *The Concentration Camp* que dans *The Black Insider*, le ridicule et l'aveuglement de ceux qui ont perdu tout contact avec la réalité. C'est finalement la figure de l'artiste, celui qui s'appuie sur sa culture pour proposer un regard sans compromission sur la société, qui trouve grâce à ses yeux.

2.3.3.La question de l'anarchie : un refus du messianisme ?

Les réformateurs de Tchicaya et les héros noirs de Marechera demeurent, en dépit de leur ambiguïté, des figures positives qui cherchent à réformer ou à transformer la société. On trouve cependant dans certains textes de Marechera des personnages plus radicaux qui, eux, tentent de détruire l'ordre social ou rêvent d'une société sans hiérarchie. Dans ses textes,

69 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 45.

70 *Ibidem*, p. 48.

71 *Ibidem*, p. 54. (« a barrister who had somehow seen an inexplicable light on his way to the courts and had from that time totally changed his life. »)

72 *Ibidem*, p. 47. (« Do you know what this building is ? It was part of the university. Yes. The Faculty of Arts. When the war came out of the blue sky like something out of Ixtlan, only more deadly than the lessons Castaneda learnt, it destroyed most of the buildings and what was left of the intellectual atmosphere was this plague-ridden building with its diseased ghosts of arts'undergraduates still wandering about the corridors waiting for tutorials and seminars that were never to come. Waiting until today. »)

l'auteur zimbabwéen questionne le rapport à l'État en mobilisant les deux sens principaux du terme anarchie. Il fait référence à l'acception toujours en vigueur qui remonte à la création de l'État moderne et désigne « une doctrine prônant le désordre et le chaos, où toute vie politique serait impossible »[73]. À l'inverse, on trouve également des traces des conceptions utopiques de l'anarchie qui voient le jour au dix-neuvième siècle avec des penseurs comme Proudhon en France ou Godwin en Angleterre : « forme spécifique de rapport entre les hommes qui ont conclu un pacte civique d'association, mais sans aucune clause d'asservissement ; de ce fait ils bénéficient de la pleine liberté et de la reconnaissance mutuelle, sans aucune violence sociale, mais uniquement par la force de la décision unanime devenue légale »[74]. Enfin, interrogé sur son appartenance politique, Marechera se présente comme un « anarchiste intellectuel »[75].

En ce qui concerne plus spécifiquement la figure christique et le messianisme, l'anarchie telle que la conçoit Marechera pose un certain nombre de problèmes. En effet, le messie est un individu qui se distingue de la masse et que celle-ci investit d'une mission particulière. Ce processus est-il encore possible dans une société qui nie toute hiérarchie ? L'anarchie sous sa forme politique doit-elle être considérée comme une utopie dont on attend l'avènement ou au contraire comme un moment de chaos précédant la parousie, suivant le modèle de l'Apocalypse ? Il semble, quoi qu'il en soit, que la mise en avant de l'anarchie par Marechera dans ses textes et dans divers entretiens relève plus de l'exercice intellectuel que du projet de société. Pour l'auteur de *Mindblast*, il faut questionner les dogmes quels qu'ils soient et recentrer le travail littéraire sur l'individu plutôt que sur l'État et la nation.

2.3.3.1. Messies anarchistes et Christs dédoublés

A première vue, l'idée d'un messianisme anarchiste est paradoxale, car elle suggère l'attente d'un accomplissement qui ne passe pas par la figure d'un messie. On trouve cependant dans des textes de Marechera des procédés qui permettent de conserver la figure du Christ et la dynamique du messianisme tout en les subvertissant. Dans *Soleil noir* surtout, mais aussi dans une ébauche de roman inédite intitulée *Prince Street*, le Christ est dédoublé, voire démultiplié, comme pour dissoudre cette figure dans la masse.

Dans le premier roman, l'organisation OSN (« Organisation Soleil Noir ») est une structure acéphale qui s'oppose à l'État et commet des actes terroristes. Le narrateur,

73 Édouard Jourdain, *L'anarchisme*, Paris, la Découverte, 2012, p. 3.

74 *Ibidem*, p. 4, extrait de l'Encyclopédie universelle de Johann Samuel Ersch et Johann Gottfried Gruber (1819).

75 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 220. (« intellectual anarchist »)

Christian, rejoint ce groupe presque par hasard et devient lui-même poseur de bombe. Son nom, ainsi que celui d'un autre personnage (Chris) est déjà en lui-même une référence au Christ. D'autres passages font explicitement appel à cette figure dans des lieux aussi divers qu'un poulailler ou une église. Cependant, c'est par le biais des très nombreuses interjections du narrateur que se manifeste le plus clairement la démultiplication du Christ et sa persistance dans une logique anarchiste. Le mot « christ », en effet est avant tout employé pour ponctuer le discours, ce qui indique à la fois un nivellement – le nom propre devient un nom commun – et une omniprésence du mot.

Prince Street est un texte inédit de quarante pages divisé en sept chapitres et probablement inachevé[76]. Le récit se focalise sur toute une série de personnages qui habitent ce quartier sans qu'un protagoniste se détache véritablement du lot. Il s'agit d'un espace à la marge (« la vie des marges »[77]) dont la population se divise entre jeunes gens et personnes âgées :

> Les maisons et les immeubles avaient au moins cinquante ans, un crépi terne aux teintes boueuses, et étaient hantés par les très jeunes et les très vieux. Les jeunes étaient artistes, musiciens, acteurs au repos, Les très vieux étaient majoritairement des retraités qui déambulaient précautionneusement, leurs vies déjà raides dans les sacs mortuaires de courses qu'ils semblaient emmener partout avec eux dans leurs promenades sans but.[78]

Au travers de ces personnages qui vivent hors de la société par choix (artistes) ou par nécessité (retraités), Marechera crée les conditions d'une cohabitation qui a tout de la communauté anarchiste atomisée qui exacerbe l'individualisme.

Dans ce cadre bien différent de l'activisme de *Soleil noir*, un des personnages de *Prince Street* – explicitement comparé au Christ – doit retenir notre attention. Au chapitre 4, deux frères jumeaux font leur apparition et la première description qui leur est consacrée les renvoie à l'univers romanesque de Dickens : « une paire de gamins trempés dans le gin qui

76 *Ibidem*, p. 326. Un témoignage recueilli par Flora Veit-Wild semble confirmer l'hypothèse d'un texte abandonné en cours de route : « Il devait savoir que « Prince Street » n'était pas très bon – il a arrêté d'écrire au bout de 40 pages. À ce moment là, il écrivait moins et buvait plus. S'il écrivait, il écrivait quand il était saoul. » (« He must have known that « Prince Street » wasn't very good – he stopped writing after 40 pages. By that point he was writing less and drinking more. If he was writing, he was writing when he was drunk. »). La question de la qualité littéraire de ce texte est accessoire pour notre propos.

77 *Prince Street*, *op. cit.*, p. 6. (« fringe life »)

78 *Ibidem*, p. 2. (« The houses and tenements were at least fifty years old, a drab wash of muddy colours haunted mostly by the very young and the very old. The young were students, artists, musicians, resting actors... The very old were largely pensioners crawling along gingerly, their lives already stiffed into the bodybags of shopping they always seemed to carry on their directionless walks. »)

semblaient tout droit sortis de Whitechapel dans le Londres victorien »[79]. Ces enfants sortent de nulle-part et ils sont traités comme un personnage dédoublé. Ils partagent jusqu'à leur dénomination car on les appelle « Double Charlie »[80].

Par son apparence et son comportement, ce personnage double représente un individualisme poussé à l'absurde car l'individu lui-même est divisé en deux. Dans l'extrait qui suit, le narrateur insiste sur l'effet déstabilisant qu'il produit :

> Ce sont des vrais jumeaux – on ne peut pas les distinguer. Ils s'appellent aussi par le même prénom : Charlie. Les regarder parler trouble l'esprit, un phénomène d'hallucination spontanée. Il y a une rumeur qui a fait le tour de Prince Street selon laquelle ils viennent d'une famille royale. Mais Double Charlie n'infirme ni ne confirme jamais rien: il se contente de changer de sujet, une technique que, selon Gus, ils ont appris en regardant Nixon à la télévision. Parler à Double Charlie peut vous déboîter l'esprit.[81]

Les termes « mindboggling », « hallucination », tout comme l'idée de faire sortir l'esprit de ses gonds ou de le déboîter (« unhinge the mind ») font de Double Charlie une énigme. Dans ce cadre, on peut comprendre pourquoi Fred, le barman du Blitz, « veut faire de chacun de lui un terroriste anarchiste »[82]. Quoi de plus expressif que ces deux êtres identiques pour signifier le nivellement de l'anarchisme ?

C'est à partir de ce mystère que se développe la rumeur et des hypothèses qui font de Double Charlie « un dieu qui est un mot-valise »[83], un extraterrestre ou encore un Christ. L'assimilation se fait d'ailleurs sur un mode comique car ce sont des « chrétiens déboîtés qui assimilent amour et humour »[84] qui émettent cette proposition : « En ce moment même, ils sont en train de débattre pour savoir si Double Charlie est Jésus-Christ revenu sur terre pour une rencontre moderne du deuxième type. »[85]. Que signifie un Christ double ? Pour cette

79 *Ibidem*, p. 26. (« a a pair of gin-soaked urchins who look like they've com straight from Whitechapel in Victorian London. »)

80 *Ibidem*.

81 *Ibidem*. (« They're identical twins – you can't tell them apart. They also call each other by the same name: Charlie. To watch them talking is mindboggling, a phenomenon of spontaneous hallucination. There's a rumour doing Prince Street rounds that they belong to some royal family. But Double Charlie never denies, or agrees with anything : he simply changes the subject, a technique Gus thinks they learnt from watching Nixon on television. It can unhinge the mind talking to Double Charlie. »)

82 *Ibidem*. *(« wants to make both of him into anarchist terrorists »)*

83 *Ibidem*. (« a god who is a split infinitive ») Notre traduction tente de rendre l'idée d'un syntagme composé de plusieurs mots qui normalement ne vont pas ensemble. La notion de « split infinitive » (intercaler un adverbe ou un adjectif entre « to » et le verbe) n'a pas d'équivalent en français.

84 *Ibidem*. (« unhinged christians whose definition of love is humour »)

85 *Ibidem*. (« They are debating right now wether Double Charlie is Jesus Christ returned to earth for a modern close encounter of the second kind. »)

secte fantaisiste, cela devient une variation sur la technique de la transe qui vise non à ne faire qu'un avec l'univers mais au contraire à accentuer la division :

> Cette poignée de chrétiens a adopté la technique de conversation de Double Charlie, même si aucun d'entre eux n'a réussi à ce jour à se diviser en deux, ce qu'ils considèrent comme l'aspiration la plus haute que doit avoir un adepte. Aujourd'hui, ce qui est tendance, c'est la schizophrénie. Fendez-vous de rire; voilà comment vous effectuerez votre action juste. Le mouvement s'est déjà séparé en deux et les séparatistes qui recrutent toujours, s'appellent les Militants Bokonis et leur bible est un roman bizarre de Kurt Vonnegut.[86]

Ironiquement, le groupe qui fonde sa métaphysique sur la division est lui-même divisé. L'idée d'un Christ démultiplié, telle que nous venons de l'examiner au travers de deux exemples, doit être perçue moins comme un signe d'affaiblissement de la figure que comme une persistance dans des contextes apparemment peu favorables. Sur un mode sérieux ou comique, le Christ continue à faire sens pour rendre compte d'un apparent chaos.

2.3.3.2. Une utopie problématique

La représentation de l'anarchie n'entraîne pas la disparition de la figure christique, au contraire. Il n'en demeure par moins que, si on peut dans certains cas parler d'une utopie anarchiste, Marechera s'ingénie à montrer un état de la société pour le moins problématique, marqué par la transgression et la violence. L'auteur est d'ailleurs tout à fait conscient de ces limites quand il explique à un journaliste :

> L'anarchisme est plein de contradictions dans le sens où il ne peut pas atteindre ses objectifs. S'il atteint n'importe lequel de ses objectifs, alors ce n'est plus de l'anarchisme. Il faut être dans un état de changement perpétuel sans s'accrocher à la moindre certitude. Et cet aspect, je le mets en avant dans un sens aussi bien sérieux que frivole.[87]

Ce sont ces limites et ces contradictions que l'on retrouve dans *Soleil noir* et *Prince Street*.

« Prince Street » constitue un espace à part dans l'œuvre de Marechera. Sa configuration en fait le lieu d'une utopie anarchiste paradoxale, un jardin d'Éden en périphérie de la grande ville : « C'est le dernier bastion de ce qu'Adam et Eve auraient

86 *Ibidem*, p. 27. (« This handful of Christians have adopted Double Charlie's conversation technique though no member has as-yet managed to split himself into two which they see as the highest state a convert must aspire to. Schizophrenia is the thing right now. Split yourself with laughter ; that's how to get your righteous act together. The movement has already split into two. The splinter group, still proselytizing, calls itself the Militant Bokononis and their bible is a cranky novel by Kurt Vonnegut. »)

87 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 40-41. (« anarchism is full of contradictions in the sense that it can never achieve its goals. If it achieves any goal at all, then it is no longer anarchism. And one has to be in a perpetual state of change, without holding on to any certainties. And that element I put across seriously as well as in a very frivolous vein. »)

accompli si ce putain de Dieu n'était pas intervenu. »[88] Notons au passage que, conformément à sa logique iconoclaste et anarchiste, ce n'est pas le couple originel mais Dieu lui-même qui est responsable de la Chute. La rue est d'ailleurs comparée à un organisme, à un nouveau né, voire à un fœtus[89], ce qui suggère que l'endroit est en soi la réalisation utopique d'une attente messianique :

> Tout à coup Moïse pensa. Voilà ce que c'est que Prince Street. La tendresse dont le dessein est au-delà du dessein. Une rue de deux kilomètres et demi qui serpente et s'enroule du nord au sud, dont la forme évoque presque celle d'un nouveau-né qui dort pour la première fois hors de l'utérus. Les genoux contre son front. Le coeur bat avec une tendresse souple qu'il ne sentira plus jamais par la suite. L'oxygène nourricier et son intimité subtile avec les poumons nouvellement confiants.[90]

Même si le personnage rejette par la suite cette image, l'inscription dans le tracé (« design » peut être à la fois traduit par « dessin » et « dessein ») de la ville est significatif. Ce paradis n'est pourtant pas dénué d'ambiguïtés. Le personnage qui, par sa folie, réalise le mieux l'idéal d'une destruction des règles de la société est un être grotesque – Mad Johnson le vendeur de hot-dogs. Celui-ci envisage l'ultime transgression, le meurtre, même si, le roman étant inachevé, le lecteur ne saura jamais si le fou est réellement passé à l'acte :

> Il n'a pas souvenir d'une époque où il ne vendait pas de hot-dogs. Il vit hot-dog et lit Leo Kessler Simenon. Un de ces jours, il aimerait bien assassiner quelqu'un pour que le bras de la justice puisse changer son destin pour lui. La victime sera M. Foot. Mad Johnson est tellement hors de ce monde qu'il s'attache systématiquement à ceux qui sont visiblement étrangers.[91]

La transfiguration du fou dont le « stand de hot dogs s'est transformé en un chariot royal de lumière »[92] a quelque chose d'incongru mais elle représente également un idéal pour tous les personnages qui se disent anarchistes sans rompre totalement avec la société capitaliste. Le meurtre constitue une limite à la fois fascinante et dangereuse[93].

---

88 *Prince Street*, *op. cit.*, p. 35. (« It is the last bastion of what Adam and Eve would have achieved if bloody God had not interfered. »)

89 *Ibidem*, p. 18.

90 *Ibidem*. (« Moses suddenly thought. That's what Prince Street is. The tenderness whose design is outside design. A two and a half kilometre street laid out in a north south winding and windpipe,the shape almost of an infant for the first time fast asleep outside the womb. Knees to the forehead. The heart beats with a supple tenderness never to be experienced again. The lifegiving oxygen, its subtle intimacy with the newly confident lungs. »)

91 *Ibidem*, p. 21. (« He cannot remember not selling hotdogs. He lives hotdogs and reads Leo Kessler Simenon. One of these days he'd like to murder somebody so the arm of the Law can change his life for him. The victim is going to be Mr Foot. Mad Johnson is so out of this world he automatically leeches on visible outsiders. »)

92 *Ibidem*, p. 22. (« hotdog trolley has been transformed into a royal chariot of lights »)

93 Le serveur Surly, par exemple, duquel on dit que « Les hypocondriaques et les anarchistes adorent ses chansons et ses poèmes. » (« Hypochondriachs and anarchists adore his songs and poems »), critique les

Le chapitre 7 de *Soleil noir* présente une autre limite de l'idéal anarchiste. Dans ce passage, le narrateur visite « le Pic du Diable », le repaire de OSN, et se trouve confronté à un univers absurde, clos sur lui-même, dont le fonctionnement n'est pas sans rappeler l'omniprésence du régime totalitaire. Poussé à l'extrême, l'égalitarisme se transforme ainsi en système contraignant. Les interdits nombreux et parfois absurdes sont imposés au narrateur sous couvert d'une rhétorique marxisante :

> NON ! NON ! NON ! Personne ne fume de tabac ici. Tu dois fumer ce que nous fumons ? Voilà ta ration. Si tu fumes autre chose ce n'est pas démocratique et c'est gênant. Cela a des relents d'individualisme opportuniste. Non que je ne connaisse pas autre chose.[94]

Les cigarettes distribuées par Chris sont en fait hallucinogènes, ce qui contribue à rendre l'atmosphère oppressante. Enfin, les slogans de « Sally the intercom system » rythment ce passage et soulignent l'omniprésence de la propagande dans cet espace à part qu'est « le Pic du Diable ». Quand finalement le narrateur rencontre son double, ce dernier le met en garde contre le conformisme qui sévit même dans ce haut lieu révolutionnaire : « Le truc c'est de ne jamais se laisser emporter par l'hallucination collective qui règne ici et même au dehors. »[95] Plutôt que de faire du Pic du Diable un lieu utopique coupé de l'État destructeur, Marechera le transforme en un espace cauchemardesque qui pousse jusqu'à l'absurde la logique de l'anarchie et montre comment cette idéologie peut générer son contraire, à savoir un régime de domination totalitaire.

Dernière contradiction de la logique anarchiste, si celle-ci disparaît en s'accomplissant, c'est essentiellement parce que – ainsi que l'écrit Tinashe Mushakavanhu – l'auteur zimbawéen, dans ses écrits, « ne se prépare pas à construire mais seulement à provoquer »[96]. Il en résulte que plusieurs nouvelles ou novellas s'achèvent sur des scènes de destruction qui prennent des dimensions cosmiques. Ainsi, une bombe explose dans les dernières pages de « The Concentration Camp » et le récit s'achève sur cette phrase : « Elle était à trois rues de l'hôtel quand le monde entier entra en éruption. »[97] L'annihilation symbolique de l'univers

capitalistes tout en gagnant pas mal d'argent grâce aux chansons vendues à des groupes à succès. La pureté de Mad Johnson avoisine le chaos et l'accomplissement véritable de l'idéal anarchique menace – ainsi que le dit lui-même l'auteur – de détruire le microcosme dans lequel il se développe.

94 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 81. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 62. (« NO ! NO ! NO ! Nobody smokes tobacco here. You have to smoke what we smoke. Here's you ration. If you smoke different that's undemocratic and upsetting. It smirks of individualistic opportunism. You know. Not that I don't know different. »)

95 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 93. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 71. (« The thing is never to be taken over by the collective delusion either here or out there. »)

96 *Reading Marechera*, *op. cit.*, p. 16. (« is not preparing to build, simply to provoke »)

97 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 209. (« She was three blocks from the hotel when the whole world erupted inside out. »)

romanesque devient un principe de narration qui clôture le récit : il n'y a plus rien à raconter car tout disparaît dans la déflagration.

La fin brutale d'un autre inédit, *The Depth of Diamonds*, fait référence aux émeutes et au chaos qui se préparent mais aussi à une vision de la ville qui n'est pas sans rappeler une vision de la Bête de l'Apocalypse :

> Du ciel en fusion la chaleur dun fourneau lancé à plein régime battait son pouls ; une température si étonnamment élevée qu'elle imprimait dans le cerveau le crissement aigu éternel et tourmenté de la cigale. La jérémiade invisible, frappée des choses brûlées et passées au bulldozer il y a longtemps. Et au loin à l'est, à l'horizon, une soudaine thrombose d'électricité sèche gribouilla sa signature d'éclair sur le ciel bleu en fusion. La luminosité surnaturelle dans l'atmosphère de ce matin tardif traduisait la Ville pour en faire une image jumelle d'elle-même inconnue et pourtant sinistre. Les pupilles jaunes brillantes immensément dilatées. L'épaisse queue en brosse dressée bien raide. Un grognement sourd, les muscles du cou tendus, des filets de bave coulaient.[98]

C'est bien de chaos et non d'utopie qu'il est question. Le monstre qui représente l'avènement d'un monde nouveau et inquiétant marque une fois de plus la méfiance de Marechera à l'égard de l'anarchisme. Il valorise la liberté de pensée tout en mettant en scène les apories d'un projet qui risque de servir de terreau aux totalitarismes les plus divers. Finalement, le rapport complexe à l'anarchie invite le lecteur à changer d'échelle, à quitter le niveau du politique pour se concentrer sur l'individu.

2.3.3.3. L'anarchisme intellectuel : une sortie du politique ?

La biographie de Jésus-Christ rédigée par Ernest Renan au dix-neuvième siècle avait pour principal intérêt d'insister sur la dimension humaine de son personnage en rationalisant tous les éléments surnaturels et en les attribuant à la rumeur ou à des disciples trop zélés. Après avoir été Dieu, Jésus acquérait le statut de grand homme et de philosophe exemplaire. C'est sans doute de ce côté qu'il faut chercher l'explication du maintien de cette figure dans un contexte anarchique. Le Christ alors évoqué par Marechera n'est pas un dieu double ou un messie annonciateur de temps nouveaux, c'est un homme exemplaire qui fonde une tradition de questionnement perpétuée par toute une lignée d'écrivains dont se réclame l'auteur de *Mindblast*.

98 *The Depth of Diamonds*, *op. cit.*, p. 64. (« A near blast furnace heat pulsated sharply down from the melting sky ; a temperature so startlingly high it struck into the inner brain the eternal high pitched tormented signal of the cicada. The invisible stricken jeremiad of things burnt, bulldozed long ago. And in the far eastern horizon, a sudden thrombosis of dry electricity scribbled its lightning signature on the molten blue air. The uncanny brilliance of that late morning atmosphere translated the City into an unknown yet sinister twin-image of itself. The bright yellow pupils dilated immensely. The thick brush of tail stiffened upright. A low growl, the neck muscles taut, rivulets of saliva trickled down. »)

Dans un entretien avec Flora Veit-Wild, Marechera définit d'ailleurs sa position sur le plan politique de manière bien spécifique en accolant l'adjectif « intellectuel » à la désignation « anarchiste » : « Quand les gens me demandent quel est mon point de vue en politique, je dis : “si vous voulez me mettre dans une case, écrivez tout simplement 'anarchiste intellectuel' ” Mais alors le mot “anarchiste” effraie les gens, ils l'associent à la lutte armée. »[99] Dans cette perspective, la violence et les transgressions examinées plus haut sont là pour provoquer le lecteur et non pour mettre en avant un quelconque projet de société. De manière intéressante, cette conception ailleurs décrite comme « un électrochoc littéraire »[100] a pour point d'origine la naissance d'un certain nazaréen :

> L'intellect a surtout été utilisé pour contrôler les êtres humains mais il y a eu, depuis la naissance de Jésus-Christ, tous ces autres écrivains et peintres et musiciens qui ont écrit une autre tradition de littérature. Je l'appellerais la tradition « démonique ». La littérature africaine, telle qu'elle s'est développée jusqu'à 1986 n'est qu'une pâle version de ce qu'elle pourrait être. De manière univoque, elle promeut des idéaux très, très politiques qui ont à voir avec l'authenticité de l'image africaine, la colonisation et tout ce genre de chose.[101]

Derrière cette vision bakhtinienne du roman comme outil de subversion, se redessine une image de l'auteur en conscience de son temps, « doppelgänger » qui révèle la face sombre d'une lutte de libération changée en combat fratricide.

En définissant l'anarchisme comme une tension vers un but qui ne peut jamais être atteint, Marechera s'éloigne de ce que l'on entend généralement par attente messianique. Cette approche n'est pas un projet de société mais un questionnement perpétuel. Dans son discours, de manière très significative, le théoricien russe Bakounine est associé au mouvement littéraire dadaïste et c'est bien d'un art de la subversion qu'il est question ici :

> C'est dans ce sens que *Soleil noir* devient subversif. La seule règle qu'ils reconnaissent, c'est celle des pensées aléatoires ou des actions aléatoires de l'individu lui-même. Mais les terroristes de *Soleil noir* ne cherchent pas à créer une société différente. Leur but est la destruction. Ils ne détruisent pas pour créer quelque chose de neuf. Construire, c'est aussi contraindre les gens. C'est en cela que

99 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 220. (« When people ask me about my political outlook, I say : « If you want to pigeonhole me, just put down “intellectual anarchist” ». But then the word “anarchy” frightens people, they associate it with armed people. »)

100 *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 41. (« literary shock treatment »)

101 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 221. (« The intellect has mostly been used to control human beings but there have been, since the birth of Jesus Christ, all these other writers and painters and musicians who have been writing another tradition of literature. I would call it the "daemonic" tradition. African literature as far as it has developed up to 1986 has been a very pale version of what it could be. One-handedly it promotes those very, very political ideals which have to do with the authentication of the African image and colonization and all that. »)

> j'ai été très influencé par les intellectuels anarchistes du XIX[e] siècle, surtout Bakounine. Je le considère comme une sorte du précurseur du dadaïsme. On ne détruit pas pour reconstruire mais pour tout réduire à l'état d'atomes et pour le rendre ainsi plus puissant. Qu'on réduise chaque chose à ses ultimes composants et on fera exploser l'esprit des gens. C'est pourquoi j'ai appelé mon troisième livre *Mindblast*.[102]

L'anarchisme, pour Marechera est une forme exacerbée d'individualisme et le principe politique devient, dans l'écriture, un principe esthétique. C'est sur ce dernier point qu'insiste Tinashe Mushakavanhu lorsqu'il parle de l'absence d'un narrateur dominant et de l'anarchie comme stratégie narrative.

L'anarchie telle qu'elle est mise en scène par Dambudzo Marechera permet de questionner les limites de la réflexion sur la politique et le pouvoir de la littérature. Entre violence explicite et utopie ambiguë, les textes présentent des figures du Christ dépouillées de leur sacralité, à l'image du nom propre devenu juron, catachrèse qui marque sa familiarité, voire sa banalité. L'individu prend la place du groupe, la société s'atomise et ce n'est pas un hasard si c'est – de manière implicite – le modèle « démonique » de l'analyse bakhtinienne qui est utilisé pour inscrire l'œuvre dans une continuité. Redevenu homme, le Christ est invoqué parce qu'il a défendu les marginaux, les pauvres ou encore les prostituées contre un dogme injuste et contraignant. C'est en cela que certains habitants à la marge (« fringe ») de « Prince Street » peuvent encore se réclamer du Christ même si on dit d'eux que ce sont des « unhinged christians », des chrétiens déboîtés.

102 *Ibidem*, p. 220. (« It is in this sense that *Black Sunlight* becomes subversive. It accepts no records other than the individual's own random thoughts or random actions. But the terrorists in *Black Sunlight* are not aiming to create a different society. Destruction is the end. They are not destroying in order to create anything new. Building also means confining people. That is where I was very much influenced by the 19th century intellectual anarchists, especially Bakunin. I see him as a kind of precursor, in literature, of Dadaism. You destroy not to rebuild but to reduce everything to its atoms and so make it more forceful. Reduce everything to its ultimate last components and it will blow people's minds. That's why I called my third book *Mindblast*. »)

Conclusion partielle

Les figures christiques que l'on retrouve chez Marechera et Tchicaya doivent être appréhendées dans le contexte historique propre au Zimbabwe et au Congo. Certes, ces deux auteurs ne sont pas toujours représentatifs de la production de leur pays mais ils écrivent en ayant conscience des travaux historiographiques, anthropologiques et littéraires qui ont façonné l'imaginaire de leurs pays respectifs. Les révoltes de la fin du XIX^{e} siècle et le royaume Kongo permettent de réfléchir à la dynamique messianique tout en gardant une certaine distance. Marechera insiste sur le caractère illusoire de ces « héros noirs » tandis que Tchicaya U Tam'si distingue la dimension épique du fondateur Vwène – celui qui refuse le parricide – et l'échec des hommes politiques qui instrumentalisent les mouvements messianiques pour mieux asseoir leur pouvoir. Le versant restaurateur du messianisme, très présent dans les deux pays, apparaît ainsi comme une impasse, voire comme la source d'un nationalisme démagogique et rétrograde qui fait de l'image de l'Afrique une valeur absolue et indépassable.

Face à un messianisme tourné vers le passé, le Christ institutionnel, celui des missionnaires et des administrateurs, incarne un dogme qui s'immisce jusque dans les pensées des colonisés. Pour reprendre la typologie de Max Weber utilisée en début de partie, il s'agit là du prêtre gardien de la loi et non du prophète qui la fait voler en éclat. L'éducation missionnaire – principal moyen de promotion sociale pendant la période coloniale – associe savoir et religion pour mieux faire naître chez l'écolier une vision du monde faussée qui favorise la haine de soi. Le mythe de Cham qui assimile la couleur de peau des Africains à une malédiction est utilisé par les missionnaires de Tchicaya tandis que Marechera s'appuie sur les théories de Frantz Fanon dans *Peau noire masques blancs*[103]. Dans les deux cas, le lecteur se retrouve face à des personnages qui ne s'acceptent plus et s'identifient au colon plus qu'à leur propre famille. Ces problèmes posés par le Christ blanc ne cessent pas avec les Indépendances car les évolués deviennent des bourgeois et des religieux prennent le pouvoir. Le Christ continue a être utilisé comme garant de la domination d'une minorité même si celle-ci est désormais constituée d'Africains.

Le messianisme utopique qui transparaît dans de nombreux récits des années cinquante et soixante se retrouve chez Marechera et Tchicaya même si la dynamique aboutit presque toujours à un constat d'échec. Des figures christiques sont alors porteuses d'espoir – c'est le

103 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 2015.

cas de Lumumba – ou témoins de l'injustice comme Ndinga Modeste dans *Le Bal de Ndinga* et Immaculée dans *La Maison de la faim*. Qu'il s'agisse de réformer ou d'avoir recours à la violence, le Christ n'est plus associé aux dirigeants mais aux masses, à ceux qui vivent à la marge et n'ont pas bénéficié des évolutions de la société. Dans cette perspective, il est nécessaire d'insister sur l'impuissance des intellectuels embourbés dans leurs certitudes et leurs théories coupées des réalités. Ceux qui devraient porter la révolte et l'espoir sont aussi ceux qui portent le « masque blanc » de l'éducation. Au mieux ce sont des héros tragiques, au pire des cuistres pontifiants. Parmi toutes ces figures de révolutionnaires, les anarchistes des textes de Marechera sont particulièrement problématiques parce qu'ils ne proposent pas de véritable projet de société, l'accomplissement de leur lutte serait une sortie du politique et une exaltation de l'individualisme. Ce nivellement de toutes les hiérarchies n'entraîne pourtant pas la disparition du messianisme et des figures christiques. Au contraire, on constate un double mouvement d'humanisation et de démultiplication des Christs qui prouve que ce type de personnage ne peut se résumer à une position politique ou à un contexte historique.

III. Au-delà des contradictions : le Christ à la croisée des chemins

La tension entre un christ officiel et un christ des masses est liée à la situation historique au Zimbabwe et au Congo. Dans ce contexte, tel que nous venons de le développer, il semble s'agir de deux personnages différents qui n'ont qu'un nom en partage mais sont porteurs de valeurs opposées. Cette répartition duelle a un intérêt certain car elle permet de caractériser des sociétés scindées dans lesquelles les différents groupes ne peuvent se comprendre car ils utilisent les mêmes mots en leur donnant un sens différent. En poussant un peu ce raisonnement, nous pourrions dire que le quiproquo généralisé est le symptôme de l'absence d'une réelle communauté. S'il y a plusieurs christs, c'est que le messianisme est voué à la dispersion et à l'échec.

Au-delà de ce constat pour le moins pessimiste, il est tout de même nécessaire d'insister sur le fait que, si Marechera et Tchicaya usent de deux visages du Christ, ils ne se contentent pas d'une axiologie claire qui distribuerait les bons points aux révolutionnaires et les mauvais aux autorités en place. L'ambiguïté des personnages est la norme et rares sont ceux qui, du début à la fin d'un texte, s'identifient totalement à l'un ou l'autre de ces visages.

Pour mieux comprendre ces figures christique qui échappent à la dichotomie ou qui la contournent, nous allons, dans cette dernière partie, examiner le lien entre la figure christique et le groupe qui gravite autour d'elle. Si l'État colonial ou post-colonial sera beaucoup moins évoqué, c'est que sa faillite crée un espace de circulation alternatif de l'information (chapitre 1) et incite ceux qui ne peuvent être pleinement citoyens au repli mystique (chapitre 2). Ces deux tendances qui suivent des logiques inverses – la foule d'un côté, l'individu de l'autre – amènent à repenser le Christ et la dynamique du messianisme. Des procédés stylistiques comme le recours à des voix narratives multiples dans les romans de Tchicaya ou l'exhibition de l'oralité des bars chez Marechera prennent également une nouvelle valeur à la lumière de ces remarques. Dans cette perspective, nous essaierons de voir en quoi le recours à la figure christique correspond à une esthétique bien particulière chez les deux auteurs.

Les glissements opérés et le brouillage axiologique qui les accompagne entraînent enfin une transformation de la figure christique qui semble par moments se confondre avec celle de Judas, le traître par excellence (chapitre 3). En s'intéressant à un personnage qui n'est pas ce qu'il paraît et qui brouille les pistes entre le Bien et le Mal, Marechera et Tchicaya proposent une image de la société qui correspondrait à ce que René Girard appelle l'état d'indifférenciation. Devant ces apparences souvent trompeuses, le Christ est synonyme de questionnement plutôt que d'affirmation péremptoire. La trahison elle-même peut prendre

une valeur positive, car elle permet l'innovation alors que la fidélité absolue est synonyme de repli identitaire. Révélatrice d'un malaise et remède à la paresse intellectuelle, la figure christique chez Tchicaya et Marechera serait bien un pivot permettant de rendre compte de ces œuvres complexes.

3.1. Puissance de la rumeur : le Christ homme des foules

Que ce soit pour les noces de Cana au début de son sacerdoce, ou à la fin lors de son entrée dans Jérusalem, Jésus est l'homme des foules[1]. Celles-ci le précèdent et l'entourent quand il est au faîte de sa gloire (dimanche des Rameaux) mais elles se retournent contre lui et, au lieu de demander sa libération comme le pensait Ponce Pilate, exigent la grâce d'un certain Barabbas. Marechera et Tchicaya jouent sur cette ambiguïté de la foule et ils mettent en place un certain nombre de procédés pour la faire parler. Contrairement à la voix imposée d'en haut qui se diffuse en suivant les canaux officiels, la masse s'exprime par le biais de la rumeur et ce moyen de communication complexe et instable prend une importance de plus en plus grande dans la représentation de l'État colonial et post-colonial.

La foule et la rumeur qu'elle produit permettent de rendre compte de la réalité d'une « communauté imaginée »[2] avant et après les Indépendances. En effet, selon Xavier Garnier qui étudie la rumeur dans les romans de Tierno Monenembo, la « multiplicité concrète » de la foule répond à « l'unité abstraite »[3] du peuple sans cesse invoqué par les intellectuels et les politiciens. Le recours à une métaphore biologique permet d'ailleurs de mieux cerner cette spécificité : « La foule a en commun avec ce que les biologistes appellent les "Tissus Non Différenciés", de pouvoir se scinder et se fondre à loisir. L'unité de la foule comprend la multiplicité. Cette élasticité de la foule, ce dynamisme qui l'anime, sont partie prenante de sa définition. »[4] C'est la foule et son dynamisme qui est en grande partie à l'origine du messianisme et de l'apparition de figures christiques. Sa représentation fictionnelle, tout comme de nombreux exemples développés par la littérature anthropologique[5], associe cette instabilité fondamentale à la puissance de la rumeur qui joue un rôle de premier ordre tant sur le plan religieux que politique.

Tout en gardant l'idée d'une puissance de la rumeur, Delphine Japhet focalise, quant à elle, son analyse non sur la vérité des énoncés qui circulent, mais bien plutôt sur leur valeur poétique et sur leur capacité à transformer le réel. Prenant des exemples congolais – dont

1 Voir notamment, parmi beaucoup d'autres exemples, le sermon sur la montagne : « Voyant les foules, il gravit la montagne, et quand il fut assis, ses disciples s'approchèrent de lui. » (Matthieu, V ; 1).

2 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006.

3 Xavier Garnier, « Poétique de la rumeur: l'exemple de Tierno Monénembo (The Poetics of Rumor: The Case of Tierno Monénembo) », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 35 / 140, janvier 1995, p. 889-895, p. 890.

4 *Ibidem*.

5 Julien Bonhomme, *Les Voleurs de sexe: anthropologie d'une rumeur africaine*, Paris, France, Seuil, 2009.

Tchicaya U Tam'si – elle considère que la rumeur vide certains individus de leur substance pour en faire des messies qui ne sont que les supports de fantasmes collectifs ou l'incarnation des besoins du groupe : « Finalement, la population fait émerger un individu du groupe qui la compose, ce qui lui permet alors de mieux définir ses propres contours. »[6] C'est par conséquent dans un dialogue entre la foule et la figure ainsi créée que se construit la dynamique messianique.

La rumeur apparaît donc comme une narration monstrueuse qui enfante des récits et des figures christiques très diverses. Elle semble témoigner d'une modernité plus urbaine que rurale et correspond, tout en jouant sur la « vérité » des énoncés, à un véritable contre-pouvoir dont la mécanique, une fois amorcée, est totalement incontrôlable. Comment cette dynamique messianique bien particulière permet-elle de rendre compte de l'ambiguïté des figures christiques ? Un même mouvement, nous aurons l'occasion de le voir, peut en effet donner naissance à des Christs ou à des sorciers qui, finalement, ne sont pas si différents.

3.1.1. Tératonarratologies

Contrairement à Moïse ou à Mahomet, Jésus n'est pas l'auteur de ses Évangiles. Ses paroles sont rapportées par ses proches. C'est l'Église, au fil des conciles, qui a établi le canon sur lequel se fondent la plupart des Nouveaux Testaments catholique et protestant. Dans son ouvrage sur la rumeur, Delphine Japhet rappelle à ce propos la position de Thomas d'Aquin selon lequel « si l'enseignement du Christ avait été formulé par écrit, il aurait perdu toute sa force de suggestion »[7]. Que l'on considère ou non ces écrits comme divinement inspirés, l'oralité joue un rôle important dans la construction de la figure du Christ et la rumeur, qui est avant tout multiplication des voix, n'est pas étrangère à ce processus.

Une des explications à chercher quant aux incohérences relatives aux figures christiques observées dans nos œuvres, se trouve sans doute du côté de cet effet de « tremblé »[8] mentionné par Jacques Sys à propos des imaginaires christologiques. Comme pour la rumeur, le récit se construit par couches successives, selon des perspectives différentes. Dans le cas du roman ou de la nouvelle, ce processus peut s'avérer déstabilisant lorsque les voix cohabitent et la narration prend un caractère monstrueux, d'où l'emprunt du néologisme tératonarratologie à Nicolas Martin-Granel pour désigner cette forme

6 Delphine Japhet, *La rumeur au Congo: du texte au « hors-texte »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 35.

7 *Ibidem*, p. 205.

8 *Les Imaginaires christologiques*, *op. cit.*, p. 29.

particulière[9]. La restitution de la rumeur chez Marechera prend la forme de l'histoire drôle tandis que, pour Tchicaya, elle s'articule autour d'un récit tentaculaire et contradictoire. Dans les deux cas, l'accent est mis sur une créativité qui vient d'en bas et qui peut devenir créatrice de figures.

3.1.1.1. City stories, de l'histoire drôle à la nouvelle

En plaçant au cœur de la dernière partie de son œuvre une sociabilité liée aux débits de boisson, Marechera donne une importance particulière à l'oralité urbaine de la rumeur et de l'anecdote. Le pub (abrégé de *public house*) semble être un espace de liberté où la créativité n'est pas entravée par la langue de bois du nouveau régime. « Tony Fights Tonight », notamment, met en scène la porosité entre la fiction que le narrateur cherche à écrire et la pression émanant des personnes qu'il croise et qui pensent toutes avoir quelque chose d'intéressant à raconter. Sa présentation de la population d'Harare insiste d'ailleurs sur la part de mensonge qui habite les récits ainsi recueillis : « Fait amusant à propos des habitants d'Harare. Ils viennent de tous les trous possibles et imaginables sur cette pauvre terre. Toutes les histoires bizarres de leurs allées et venues. Il y a toujours une part d'escroquerie dans leurs récits. »[10]

Ainsi que nous l'avons déjà vu (voir *supra*, 2.1.1.3.), cette affirmation s'accompagne d'un refus de se faire le porte-parole des histoires des autres, notamment en ce qui concerne la lutte armée contre le régime de Smith, à laquelle il n'a pas participé : « Il n'y a pas de place pour un Norman Mailer dans le Tiers Monde. »[11] L'écrivain n'est pas biographe mais il observe et transmet des anecdotes qui sont autant d'indices d'une créativité populaire et d'un intérêt pour des récits qui, à première vue, ne sont pas destinés à finir dans un livre. Cette tentative s'accompagne d'un recours au shona, la langue du peuple à Harare, qui constitue un autre critère d'identification. Le côté monstrueux de cette parole provient autant de l'effet d'étrangeté produit par l'utilisation du shona dans un texte anglais, que de l'obscénité étalée avec complaisance. Par un usage du vernaculaire qui reste tout de même marginal dans son œuvre, Marechera fait ainsi entendre le grouillement de la foule. La rumeur apparaît donc comme une prise de parole de ceux qui n'ont de pouvoir ni politique ni économique.

9 Il s'agit d'un néologisme formé à partir de tératologie – étude des monstres – et de narratologie.

10 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 3. « Funny about people in Harare. They come from every conceivable hole on the ragged earth. The queer stories of their coming and going. There is always the touch of conmanship in the telling of them. »

11 *Ibidem*, p. 23. « There's no room for a Norman Mailer in the Third World »

Dans le recueil de nouvelles, certaines de ces histoires sont racontées autour d'un verre par Fred, un ami du narrateur. Dans ces récits qui s'apparentent plutôt à des histoires drôles, il n'y a pas de figures christiques mais des femmes infidèles et des maris trompés. Les protagonistes n'ont pas de nom et sont désignés par leur fonction (« le mari », « l'amant de Bulawayo »[12]). Ils deviennent des types interchangeables et non des figures. Il s'agit bien d'une rumeur « créative […] dotée d'une puissance de fabulation exceptionnelle »[13] mais la légende qu'elle construit tient plus du vaudeville que du récit épique. Les propos crus et l'humour graveleux sont bien loin d'une vision idéalisée du peuple, comme en témoigne la scène suivante qui sert de prélude au troisième et dernier récit de Fred :

> FRED est d'humeur blasphématoire ce matin. Nous sommes dans le débit de boisson qui jouxte la ligne de chemin de fer, près d'Eastlea. Les grosses tasses en plastique de bière opaque passent de main en main. Chaque groupe de poivrots est installé sur des bancs grossiers en bois dur – ils parlent, jurent, s'essuient la bouche avec le dos de la main, racontent une quelconque aventure scabreuse de la nuit précédente, parlent politique, disputent des mérites et des inconvénients de la position du missionnaire ou de la levrette, boivent sec, pivotent sur les bancs en fonction des avancées de l'ombre et du soleil. Fred est dans son élément. La dimension blasphématoire mais hilarante et inoffensive. Une histoire de débit de boisson.[14]

La triple caractérisation de l'histoire à venir – « profane », « hilarious and harmless » – permet de comprendre à la fois l'intérêt et les limites de ces contes urbains. Ce sont des récits obscènes qui témoignent de l'obsession générale pour le sexe et de la mise au second plan d'enjeux plus larges et notamment politiques.

Cependant, le parallèle entre l'événement qui a lieu dans la rue – « l'Ouverture du Parlement »[15] – et l'histoire drôle de Fred rebaptisée « L'Ouverture des Jambes » suggère que cette obscénité est peut-être à l'image du régime et qu'il n'y a pas tant de différence que cela entre la politique et les histoires de cocu :

> Un tic nerveux déforma la bouche de Fred, comme toujours lorsqu'il achevait une histoire. Je lui offris une bière. Je pensais à l'Ouverture du Parlement. Je pensai à

12 *Ibidem*, p. 3. (« the husband », « the Bulawayo boyfriend »)

13 « Poétique de la rumeur: l'exemple de Tierno Monénembo (The Poetics of Rumor: The Case of Tierno Monénembo) », *op. cit.*, p. 893.

14 *Scrapiron Blues*, *op. cit. («* FRED's quite profane this morning. We are in the beerhall by the railway line near Eastlea. The big plastic mugs of opaque beer are being passed round. Each group of drunks sits on hard wooden benches—talking, swearing, wiping the mouth with the back of the hand, recounting some lecherous adventure of last night, arguing politics, discussing the pros and cons of the missionary position or the back of it, drinking hard, swiveling on the benches with the moving angle of the sun and the shade. Fred is in his element. The profane but hilarious and harmless dimension. A beerhall story. »)

15 *Ibidem*, p. 3. (« the Opening of Parliament », « The Opening of the Legs »)

> l'Ouverture des Jambes. Je pensai à l'Ouverture du Sac. Je me précipitai aux toilettes et vomis violemment.[16]

Dans ces petites histoires, Marechera va jusqu'à inclure des jeux de mots en shona pour véritablement mettre en scène des voix populaires qui, vraisemblablement, ont peu recours à l'anglais. Le jeu porte alors sur le sens littéral des termes et sur leur interprétation édulcorée. Ainsi, un enfant rapporte à sa mère une insulte qu'il n'a pas comprise : « Un jour, un des gamins lui lança avec mépris : “Mboro yababa vako” (littéralement : le pénis de ton père) »[17]. Celle-ci use alors d'un euphémisme pour préserver l'innocence de son rejeton : « Ils veulent seulement dire le bras de ton père. Ça ne veut rien dire. Allez, va t'en, j'ai à faire. »[18] Bien évidemment, quelques jours plus tard, l'enfant reprend l'expression parce qu'il a le bras trop court pour attraper un gâteau : « Parce qu'ici c'est Papa qui a le pénis le plus long »[19]. Cette histoire drôle nécessite une traduction de l'auteur, elle ne s'adresse donc pas essentiellement à des lecteurs shona, mais elle puise véritablement dans l'oralité des débits de boisson, en mettant en scène la véritable langue des buveurs.

Le rapport de Marechera à sa langue maternelle dans ses dernières années participe d'une volonté d'inverser la perspective et de cerner, à côté des intellectuels et des élites anglophones, les contours de la foule. En cela, les courtes pièces de théâtre insérées dans *Mindblast* et auxquelles il faut ajouter « The Servant's Ball »[20] donnent à voir sur scène les espaces du pouvoir et de la domination. Le premier de ces quatre textes qui reprennent les mêmes personnages s'intitule « The Coup » – terme désignant un coup d'état militaire – et montre comment, à la tête d'une grande entreprise vraisemblablement zimbabwéenne, Norman Drake parvient à évincer l'ancien P.D.G. son ami (« Le Manager, *alias* Le Boutonneux »[21]). Même s'il n'est pas question directement de politique, dans cette pièce et dans la suivante – « The Gap »[22] (le trou ou le fossé), raconte comment le Boutonneux prépare sa fuite en Afrique du Sud – ce sont les puissants et leurs jeux de pouvoir qui sont mis en avant. La troisième pièce, « The Toilet », en accentuant la dimension scabreuse des situations présentées, amorce le changement de perspective. En effet, la pièce se passe

16 *Ibidem*, p. 4. (« Fred's mouth twitched, as it always did when he finished a story. I offered him a beer. I was thinking of the Opening of Parliament. I was thinking of the Opening of the legs. I was thinking of the Opening of the Sack. I rushed to the toilet and was violently sick. »)

17 *Ibidem*, p. 18. (« One day, one of the kids sneered at him : “Mboro yababa vako” (Literal meaning : Your father's penis) »)

18 *Ibidem*. (« They only mean your father's arm. It means nothing. Now run along, I'm busy. »)

19 *Ibidem*, p. 19. (« Because Daddy has the longest penis here »)

20 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*

21 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 8. (« The Manager aka Spotty »)

22 *Ibidem*, p. 20.

pendant une réception chez Norman Drake, elle voit donc défiler les riches et les puissants du pays, mais Marechera a choisi de montrer l'envers du décor, à savoir la file d'attente devant les toilettes. Les bruits divers qui émanent des lieux d'aisance ponctuent donc une action résolument tournée vers le grotesque. Enfin, « The Servant's Ball », qui était destinée au même volume mais n'a finalement pas été incluse par l'éditeur[23], complète le tableau en s'intéressant aux serviteurs qui se retrouvent dans l'arrière-cour pendant que leurs maîtres font la fête dans la maison.

Ce texte est, à notre connaissance, le seul que Marechera ait écrit entièrement en shona. Le choix de faire parler les serviteurs dans leur langue maternelle est bien évidemment un trait réaliste, mais il témoigne également de l'attrait pour une langue du peuple aux propriétés poétiques. Contrairement aux insultes shona de « Tony Fights Tonight » qui sont traduites pour le lecteur anglophone, ce bal des serviteurs a été traduit après coup et était vraisemblablement destiné à un public zimbabwéen capable de lire en shona. D'ailleurs, dans ce texte, les répliques de certains des personnages frappent par la manière dont ils mélangent les langues :

> Basa ibasa zvaro but sometimes it’s too much, man. This one ariright zvake but maparty ake anyanya. Izvozvi tomorrow mumba imomo there’ll be hundreds of dirty or broken glasses, hundreds ye maempties, thousands of cigarette stubs nemaashtray akazara kwekuzara. Mukitchen there will be millions of greasy dishes, burned pots and all kinds of stains on the walls. Iwo varungu awa nemashef kufara vanofara but they should think about who cleans up after them.[24]

Le mélange entre anglais, shona et pidgin (« ariright » par exemple, est une déformation de « all right ») représente une parole foisonnante qui est en grande partie perdue dans la version anglaise qui uniformise le ton, et que nous traduisons à présent :

> J'imagine que c'est déjà bien d'avoir ce boulot mais des fois, mec, c'est trop. Ce patron n'est pas mal mais il organise trop de fêtes. Demain il y aura des centaines de cadavres de bouteilles, des milliers de mégots et les cendriers seront pleins à craquer. Dans la cuisine, il y aura des millions d'assiettes sales, de gamelles brûlées et toutes sortes de taches sur les murs. Ces Blancs et les patrons ont vraiment la belle vie, mais ils devraient penser à ceux qui nettoient le bazar derrière eux.[25]

23 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. xii.

24 *Ibidem*, p. 62.

25 *Ibidem*, p. 74. (« I suppose having this job is something, but sometimes it’s too much, man. This boss is all right, but he holds too many parties. Tomorrow there will be hundreds of empties, thousands of cigarette stubs and the ashtrays will be overflowing. In the kitchen there’ll be millions of greasy dishes, burned pots and all kinds of stains on the walls. These white people and the chefs really have a good time, but they should think about who cleans up the mess after them. »)

Comme pour les histoires de Fred, la scène a lieu dans un « shebeen », débit de boisson improvisé derrière la maison de Norman Drake. La boisson libère les langues et les discussions alternent avec les chansons, comme pour souligner qu'il s'agit là d'un lieu où la culture peut se développer. La pièce s'achève par un toast porté au futur du Zimbawe « *en shona, english, Ndebele, Nyanja, etc.* »[26] qui montre bien le lien qui existe entre ces langues qui cohabitent et l'espoir messianique d'un avenir meilleur.

3.1.1.2. Tchicaya et le vide de la rumeur

Dans l'œuvre de Tchicaya, histoires et rumeurs s'échangent au marché et non dans les bars. C'est là que Sékhélé, le héros de la nouvelle « Le fou rire », vend son rire aux passants. L'effet qu'il produit sur sa première victime surnommée « L'homme au foie de requin qui avait aussi une panse de buffle borgne »[27] dénote d'ailleurs une complémentarité entre le fou et la foule, qui en fait une sorte de personnage double :

> Il sortit de sa poche un sifflet à roulette et le mit dans sa bouche avec tant de précipitation qu'il l'avala. Il voulait appeler la police. Maintenant il ne le pouvait plus. Il avait peur, il suait, le rire de la foule le faisait trembler de fureur et l'œil sec de Sékhélé le faisait trembler de peur.[28]

L'homme, qui est prévôt des marchands et mouchard pour la police, subit une double pression soulignée par le parallélisme syntaxique autour du verbe trembler. Le regard d'un seul et le rire de tous font apparaître un monstre dont les contours sont impossibles à délimiter. Sékhélé, en figure christique et « martyr qui prie pour son salut »[29], ne fait qu'un avec la foule dont il semble diriger les mouvements. Ce passage donne un premier aperçu de la tension entre l'unité de la figure et la multiplicité de la foule.

S'il insère, comme Marechera, des anecdotes dans ses romans et ses nouvelles, l'auteur congolais préfère faire de son récit un tissu de voix dont l'origine est difficilement identifiable, d'où l'idée d'une narration monstrueuse – tératonarratologie – évoquée plus haut. Le début des *Phalènes,* qui mêle les voix avec ou sans guillemets, est en cela exemplaire :

> Les images des corsets regardés avec horreur et frémissement sur les pages glacées des catalogues de mode… « La mode parisienne »… Ha Ha… pas question ! On ne commande pas de corsets en France. « C'est à se demander si là-bas les femmes sont folles, ont un goût très fort pour la douleur. » Le corset. Liées, ficelées, mon Dieu !

26 *Scrapiron Blues*, *op. cit. (« in shona, english, ndebele, nyanja, etc. »)*
27 *La Main sèche*, *op. cit.*
28 *Ibidem*.
29 *Ibidem*, p. 81.

> Les remarques les plus narquoises sont du genre : « C'est peut-être qu'il y a là-bas des hommes qui ne veulent pas baiser gras. » Ha Ha...[30]

Dans cet enchaînement de répliques, il est difficile de savoir quels sont les discours des femmes et quelles sont les reprises ironiques. L'origine exacte des paroles est quant à elle complètement inassignable. Il s'agit de la voix d'un groupe plutôt que d'une série d'individus. Dans son article, Nicolas Martin-Granel insiste sur les défis que ce type de passage pose à l'analyse de type narratologique :

> Sans doute la mode est-elle traitée ici comme un événement mais un événement fabriqué de toutes pièces par les mille et une bouches de la rumeur. Elle est tout à la fois (re)présentée comme n'importe quel fait observable et (re)produite en tant que discours de personnages. Le potin étant un « objet » inclassable, hybride, mi-événement mi-discours, dont il est vain de se demander qui des deux « a commencé », l'analyste se trouve dans un carrefour critique : s'il prend la direction « paroles », il aboutit à quelque variété de l'indirect libre ; et s'il prend de l'autre côté, il sera conduit à conclure sur le « point de vue avec »[31]

Cette logique se confond dans un autre roman, *Les Méduses,* avec celle du roman policier, qui articule divers discours pour résoudre un mystère. Cette fois, l'objet du discours n'est plus la mode du Charleston ou l'abolition de l'indigénat, c'est un homme, Luambu, dont le coma perturbe la vie des habitants de Pointe-Noire. Ce mystère devient générateur de récits contradictoires et les circonstances de son malaise elles-mêmes font l'objet de plusieurs versions. On lit tout d'abord qu'on l'a retrouvé « habillé d'une chemisette et d'un short de drill blanc, espadrilles blanches, bas blancs »[32], puis, quelques pages plus loin, la rumeur évoque cet homme « qu'on avait trouvé “tout nu, adossé à une croix, assis sur la tombe d'Elenga [...]” »[33]. L'effet de « tremblé » plusieurs fois évoqué à propos de la figure christique est bien visible dans ce choc des voix.

Au milieu de tout cela, André Sola, ancien collègue de bureau de Luambu qui se croit poursuivi par une malédiction, mène l'enquête pour reconstituer les circonstances de cette disparition et la mort de deux de ses amis. Nous reviendrons plus tard sur la signification politique de ses découvertes quant à l'histoire des trois hommes. Seuls comptent, pour l'instant, les moyens utilisés. André est avant tout à l'écoute de sa femme qui lui ramène les bruits du marché (chapitre 7), ce qui ne l'empêche pas de prendre l'initiative d'aller consulter un devin. Dans les trois chapitres intitulés « Elenga » (1), « Luambu Lufwa Lumbu » (2) et

30 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 13.

31 Nicolas Martin-Granel, « Rumeur sur Brazzaville: de la rue à l’écriture », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. 33 / 2/3, janvier 1999, p. 98.

32 U Tam’si, Tchicaya, *Les Méduses*, op. cit., p. 14.

33 U Tam’si, Tchicaya, *Les Méduses*, op. cit., p. 24.

« Muendo » (3), la narration est en fait la description de ce qui est vu dans le canari divinatoire (sorte de grand récipient en terre rempli d'eau). Ainsi, le prologue du premier de ces chapitres donne le ton en quelques lignes : « Voici ce que le devin vit dans la vie de Kodia dit Elenga le vrai neveu de l'infirmier en chef qui travaillait et habitait à l'hôpital général A. Cissé. Il le montra à André. »[34] Ce procédé qui donne à voir le passé des trois personnages crée une impression d'immédiateté et de transparence renforcée par l'utilisation des temps du présent alors qu'ailleurs dans le roman ce sont l'imparfait et le passé simple qui dominent :

> Le soleil règne en maître absolu. La lumière est aveuglante, plisse les yeux. L'air bout, ralentit la respiration. Le chaume des toits crépite. Elenga se livre à son jeu favori. Il se couche en bout de cour et regarde à ras de terre la nappe d'eau frétillante, savoure l'effet de fraîcheur. Il se relève lentement. Il fait la moue. À la place de la nappe d'eau il n'y a plus que le sol délavé de la cour.[35]

Dans ces premières lignes, le regard porté par le devin et André semble rester à l'extérieur des choses. Les sentiments et les sensations se devinent essentiellement par les gestes du personnage qui « savoure l'effet de fraîcheur » ou « fait la moue ». Cependant, il est vite évident que l'observation va au-delà de l'aspect extérieur des choses car on nous explique plus loin qu'Elenga « imagine un ébat de poissons [...] ». Le récit magique est porteur d'une vérité indiscutable que n'a pas le discours foisonnant de la rumeur. Pourtant, pour les trois récits, l'objet de la quête d'André Sola ne peut être révélé et le devin se heurte à un « mur de suie » dès qu'il s'approche des derniers jours des trois personnages :

> l'eau du canari se mua en une suie noire-noire. Chose étrange, des fumées âcres, comme celles des locomotives, s'élevèrent du canari. Le devin dit qu'il ne fallait pas chercher à savoir davantage et que l'on devait chercher dans ce que l'on savait de la raison de cette mort.[36]

Le secret n'est finalement pas révélé par la divination et l'enquête aboutit à une impasse. Par ce procédé, Tchicaya joue sur les attentes du lecteur :

> Dans *Les méduses*, en effet, est disposée au centre de la fiction, comme en abyme, la question critique du savoir forcément limité que l'on peut avoir de l'autre, et des procédés par lesquels on tente d'avoir accès au monde visible, paradoxalement plus opaque que « l'autre monde ».[37]

Malgré sa transparence, la vision dans le canari n'est qu'un fragment qui appelle l'interprétation et ramène invariablement à la rumeur qui se construit autour de ce vide. Le

34 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 37.
35 *Ibidem*, p. 39.
36 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 48.
37 « Rumeur sur Brazzaville: de la rue à l'écriture », *op. cit.*, p. 104.

narrateur insiste d'ailleurs sur le fait que la partie concernant l'étranger, Luambu Lufwa-Lumbu est « cousue d'énigmes »[38] et ne le rassure aucunement. Il y a donc multiplication des discours contradictoires pour tenter de combler ce vide. Le fonctionnement ici est inversé par rapport au fou Sékhélé, car Luambu n'est pas celui qui regarde, il est lui-même le point focal de toutes les conjectures. Alors que le rire de la foule créait une unité face au prévôt des marchands, la peur de l'étranger et du mystère afférent semble diviser la parole pour mieux créer le chaos. Les récits qui se superposent et se contredisent ont ceci d'ambigu qu'ils témoignent du pouvoir d'invention de la foule tout en soulignant ses limites, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir lorsque nous nous arrêterons sur la question de la vérité.

3.1.2. Une manifestation de la modernité urbaine

La rumeur, qui se construit à partir d'un angle mort du récit, d'une absence d'informations, existe dans les textes par un recours à la trivialité ou une multiplication des voix narratives. Leur fonctionnement chez Marechera et Tchicaya n'est pas identique, mais il semble bien que, dans les deux cas, l'ambiguïté de ce type de discours amène à sortir d'une vision manichéenne de la société pour permettre l'émergence de figures qui sont sources de questionnements. Cette dynamique essentiellement urbaine demande à être creusée pour mieux rendre compte de l'importance des figures christiques dans l'espace post-colonial.

La rumeur, telle que nous venons de la décrire dans les textes de nos deux auteurs, est un phénomène associé à la ville coloniale et post-coloniale, ce qui en fait un élément central dans la représentation de la modernité congolaise ou zimbabwéenne. Par cette circulation de l'information, c'est tout le fonctionnement du nouvel espace social qui est représenté. Ce cadre bien différent du village traditionnel, réel ou fantasmé, conditionne donc l'apparition de figures christiques tout à fait originales.

Une approche plus poussée de la représentation littéraire de la rumeur ne peut avoir lieu sans une réflexion d'ordre méthodologique. À ce sujet, l'anthropologue Julien Bonhomme met en garde contre l'approche « folkloriste » qui envisage « la rumeur comme un énoncé flottant susceptible d'une interprétation trop souvent faite du point de vue de Sirius »[39]. Ce type d'approche mène, selon lui, à « une psychanalyse collective hasardeuse reposant sur des interprétations fonctionnalistes simplistes ». Pour le texte littéraire, le problème se pose différemment car le texte est une construction et non un simple miroir promené au bord du chemin. Il est donc tout à fait valable de combiner une description

38 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 51.

39 *Les Voleurs de sexe: anthropologie d'une rumeur africaine*, *op. cit.*, p. 35.

pragmatique du phénomène rumoral et une analyse des enjeux symboliques qui sont souvent explicités par les auteurs.

Si le village est quasiment absent de l'œuvre de Dambudzo Marechera, il est représenté à plusieurs reprises dans les nouvelles de Tchicaya et surtout dans son premier roman *Les Cancrelats*. La rumeur la plus virulente, celle qui semble être à l'origine du phénomène messianique, est plus à sa place dans le contexte urbain. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire de distinguer ces deux espaces et, en jouant sur le sens premier du mot rumeur, à écouter le bruit ambiant qui caractérise les métropoles et révèle leur instabilité. Nous verrons en quoi la perception d'une foule qui « est l'élément liquide qui donne vie au bidonville »[40] peut s'appliquer aux textes de Marechera et Tchicaya.

3.1.2.1. Ragot contre rumeur

Entre le village des *Cancrelats* et de certaines nouvelles de *La Main sèche* et et la ville des romans ultérieurs, Tchicaya opère un changement de paradigme qui permet de passer du ragot de voisinage à la rumeur qui a une diffusion beaucoup plus importante : « Par opposition aux ragots, les rumeurs circulent à une échelle bien plus vaste, souvent transnationale et non plus locale. Elles représentent en cela des "formes déterritorialisées du ragot", pour reprendre la belle formule d'Isaac Joseph. »[41] La série de caractéristiques dégagée par Julien Bonhomme dans son étude sur les voleurs de sexe en Afrique centrale nous semble pertinente, dans cette perspective, pour caractériser l'évolution de l'espace romanesque et des figures christiques qui l'habitent. Dans le texte qui suit, ce sont bien deux types de sorcellerie différents qui s'opposent terme à terme :

> Le vol de sexe se démarque de manière frappante de ce schéma habituel de la sorcellerie familiale. D'une part, il représente un phénomène exclusivement urbain. D'autre part et surtout, il opère toujours hors de la sphère de parenté. Il ne présuppose en outre aucun lien interpersonnel préexistant entre le voleur et sa victime, mais implique au contraire invariablement des inconnus et, comme nous le verrons, souvent même des étrangers. La sorcellerie familiale s'inscrit nécessairement dans une longue durée : accumulation des tensions et du ressentiment, interprétation rétrospective d'infortunes passées, répétition des attaques sorcellaires, consultation de devins-guérisseurs pour se « blinder » et contre-attaquer. Le vol de sexe suppose à l'inverse une durée beaucoup plus courte : propagation fulgurante de la rumeur, brièveté de la rencontre entre le voleur de sexe et sa victime, sanction immédiate de la justice expéditive.[42]

40 « Poétique de la rumeur: l'exemple de Tierno Monénembo (The Poetics of Rumor: The Case of Tierno Monénembo) », *op. cit.*, p. 889.

41 *Les Voleurs de sexe: anthropologie d'une rumeur africaine*, *op. cit.*, p. 15.

42 *Les Voleurs de sexe: anthropologie d'une rumeur africaine*, *op. cit.*

On voit bien comment un tel fonctionnement du ragot s'oppose à une large diffusion des accusations. Le citadin défini comme « le passant qui circule dans la rue au milieu d'une foule d'inconnus »[43] est susceptible de faire évoluer ses représentations du danger et l'exemple développé par Julien Bonhomme montre comment « l'ennemi intérieur » est remplacé par l'étranger croisé dans l'espace public. Cette distinction se retrouve *mutatis mutandis* dans l'univers romanesque qui s'empare de l'image du déraciné et s'appuie largement sur la symbolique des sorcelleries urbaine et villageoise.

Dans *Les Cancrelats,* Tchicaya met en scène une sorcellerie « familière »[44] indissociable de la circulation de la parole qui tisse une toile interprétative pour expliquer la mort mystérieuse de Ndundu, un ancien boy devenu tailleur. Comme l'accident qui a coûté la vie à ce notable paraît inexplicable, les soupçons se portent rapidement sur le frère de la victime, Tchiluembh, qui le jalousait et n'acceptait pas ses choix de vie :

> On racontait que Tchiluembh avait apporté deux éléphants et une lionne de son voyage au Mayombe. Tout le monde arguait, argumentait. Vous savez comme on est chez nous ! La moindre occasion de dire déliait les langues, poussait l'imagination aux excès, l'extravagance ne surprenant personne.[45]

L'expédition de chasse est interprétée comme une entreprise de sorcellerie et l'utilisation du pronom « *on* », tout comme le recours à un dialogue au discours direct dans la suite du texte, exhibe la diffusion du ragot au sein du village, diffusion qui pousse Tchiluembh à avoir recours à un « justicier » afin de subir une ordalie :

> Ainsi parlait-on dans Mabindu de la mort de Thom'Ndundu. Et le justicier était là, on allait bien voir. Le justicier entra en transes, palabra avec les morts qui ne lui apprirent rien qui vaille. Il lui fallut recourir à l'épreuve du feu, il demanda à Tchiluembh de tendre sa jambe, la gauche ! Par trois fois, le justicier y appliqua une machette chauffée à blanc. Rien, rien, rien !…[46]

En dépit de son caractère spectaculaire, cette épreuve ne suffit pas à satisfaire les incrédules, qui ont vite fait de trouver une nouvelle explication : « On expliqua que Tchiluembh, en tendant sa jambe – une illusion qui abusa les uns et les autres sur le coup – eh bien, ce fut en réalité le genou de l'éléphant qu'il tendit, qu'est-ce que ça pouvait bien y faire que le justicier y appliquât la machette, même chauffée à blanc ? »[47] La circulation des énoncés produits par ce « on » indéfini, qui désigne la multitude indistincte des villageois, fait du frère de la victime un sorcier en s'appuyant sur des inimitiés passées. Le phénomène

43 *Ibidem*, p. 55.
44 *Ibidem*, p. 86.
45 *Les Cancrelats*, *op. cit.*, p. 83-84.
46 *Ibidem*, p. 84-85.
47 *Ibidem*, p. 85.

présenté ici a une importance uniquement à l'échelle locale et il n'est jamais fait référence à un vent de panique qui dépasserait les limites du village.

La rumeur, telle qu'elle est présentée notamment dans *Les Méduses*, se propage quant à elle dans un contexte complètement différent. Ainsi que nous l'avons déjà vu, Luambu est un étranger qui tombe mystérieusement dans le coma après la mort de ses deux amis. André Sola, un de ses collègues, a accepté de lui un cadeau – un Credo calligraphié – auquel il prête des propriétés magiques. L'angoisse de l'employé de bureau face à ce mystère le pousse à enquêter et le monologue intérieur rendu au style indirect libre montre un questionnement bien différent de l'herméneutique des villageois :

> Se fût-il appelé Liambu, au lieu de Luambu, il saurait qu'il est vili, mais avec ce nom, de quelle ethnie pouvait- il être ? Il parlait de lui au passé comme s'il était déjà mort... Luambu était ami de deux hommes morts l'un après l'autre, de mort violente, et lui, tombé dans le coma en pleine nuit ! Pourquoi ? Comment savoir ?[48]

Comme dans le cas des voleurs de sexe, il ne s'agit pas d'une vieille querelle entre parents mais d'un acte de malveillance commis par un étranger. Lorsque, quelques chapitres plus loin, Luambu est aperçu au marché alors qu'il devrait être dans le coma, l'angoisse se transforme en hystérie collective.

> « C'est l'homme du coma ! » Nos yeux cherchent celles qui accusent et celui qu'elles accusent : elles accusent le vendeur, un homme de grande taille. Le visage d'un homme franc. Elles, deux jeunes femmes, qu'on prend d'abord pour des hystériques. Mais la stupeur de ceux qui ne comprennent pas ce qui se passe grandit quand, prises de convulsions, elles les transmettent à celles qui essaient de les calmer. « N'achetez pas, ne touchez pas ! Ces poissons ne sont pas des poissons, ces poissons sont des vers, ces vers sont ceux d'un cadavre, des morceaux de cadavre ! » Elles se prennent la gorge, luttent avec quelqu'un qu'on ne voit pas, qui les étrangle. Elles se débattent, jettent des coups de pied, des coups de main, se roulent par terre, crient, bavent, se contorsionnent, roulent des yeux. Il faut voir la panique qui s'empare de tout le marché.[49]

Espace public par excellence, le marché est un lieu d'échanges où les contacts avec des étrangers sont fréquents. La contagion de la rumeur passe ici par les convulsions qui se « transmettent » d'une personne à l'autre. La violence de la réaction est symptomatique du fonctionnement de la rumeur en milieu urbain. Contrairement à Tchiluembh, l'homme du marché ne peut même être saisi. Il est désigné lui aussi comme un sorcier, mais alors que le premier demeurait un personnage caractérisé, le second est un véritable fantôme, une figure susceptible de menacer n'importe qui.

48 *Ibidem*, p. 21.

49 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 124-125.

3.1.2.2. Les bruits de la ville

La reprise d'une grille anthropologique nous a permis de préciser la distinction très nette chez Tchicaya entre ragot et rumeur. Cependant, comme il s'agit de textes de fiction et non de comptes-rendus ethnographiques, ces données que nous avons dégagées sont largement surdéterminées. Pour mieux comprendre comment la ville devient un espace signifiant, nous allons à présent revenir au sens premier de la rumeur – celui de bruit de fond. Ces rumeurs sonores qui traversent les récits sont des échos de la foule qui se transforme en monstre menaçant et transfigure la réalité. Selon les cas, cette foule qu'on entend peut être synonyme d'espoir ou porteuse de chaos. D'une manière générale, la rumeur sonore, pour Tchicaya, marque l'irruption de l'épique dans le quotidien, alors que, pour Marechera, il s'agit bien plutôt d'une intrusion, d'une menace venue du dehors. Rappelons notamment que le narrateur du *Black Insider* est enfermé dans un bâtiment qui ne le protège qu'imparfaitement du monde extérieur. Pour lui comme pour bien d'autres personnages de l'auteur zimbabwéen, la guerre est avant tout un bruit entendu par intermittences. Chez Marechera, comme chez Tchicaya, on observe donc une tension entre unité et dispersion qui permet de caractériser le rapport au messianisme.

Le marché, pour Tchicaya, est un lieu bruyant propice aux mouvements de foules. Le bruit du dehors, tel qu'il est mis en scène par Marechera, a quelque chose de beaucoup plus menaçant et il est montré de manière extrêmement fine au travers du personnage de Marie dans *Soleil noir*. En effet, cette jeune femme est l'amante puis l'épouse du narrateur et elle est caractérisée par sa cécité. Lors des émeutes étudiantes que le narrateur couvre en tant que photographe, elle apparaît de manière inattendue comme un corps étranger à toute cette agitation qui accentue encore l'impression créée par le chaos ambiant : « Puis j'aperçus avec stupeur Marie, la bouche ouverte, qui agitait frénétiquement les mains au-dessus de sa tête sans que je puisse entendre ses cris. Je ne sais combien de temps il me fallut pour réaliser que Marie était là, dehors. »[50] Outre l'ironie cruelle – celle qui ne peut voir est changée en figure muette – cette scène joue sur les perceptions pour mieux assimiler la foule à une masse indistincte. Marie capte l'essence et l'horreur de l'émeute parce qu'elle ne peut que l'entendre.

Quelques chapitres plus tôt, une autre scène tirée de l'adolescence du narrateur permet de jouer sur les perceptions pour caractériser une menace venue de l'extérieur. Dans ce cas,

50 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 50. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 36. (« And then, incredibly, I saw Marie, her hands waving wildly above her head and her mouth open, though I could not hear the scream. I do not know how long it took to register in my mind that Marie was out there. »)

l'émeute ou la révolte est déjà matée et les personnages observent le passage de divers véhicules militaires. L'ambiance sonore qui accompagne ce défilé mêle les bruits menaçants de la rue (« la cohorte de camions », « le grondement sourd des voitures blindées »[51]), la familiarité des tâches ménagères (« ma tante qui faisait du bruit dans la cuisine »[52]), et la beauté du chant de Marie qui souligne par contraste l'horreur du spectacle. L'anaphore de « J'entendais »[53], répété trois fois, marque bien une distance entre intérieur et extérieur. Quelques lignes plus loin, le narrateur comprend que son amie perçoit elle aussi les événements d'une manière sensible lorsqu'elle déclare : « Je sens les choses mortes »[54].

Cette pression de l'extérieur est présente dès *La Maison de la faim*, quand le chat du narrateur, mutilé et tué, devient un projectile jeté à l'intérieur de la maison. L'état de siège, à ce moment, est un jeu cruel, puisqu'on nous explique que ce sont « les enfants des voisins » qui « remettaient ça »[55]. La violence venue du dehors redouble celle du dedans car cette scène fait suite immédiatement aux coups donnés par Peter, le frère du narrateur. L'université dans *The Black Insider* est quant à elle un lieu qui protège de la guerre justement parce qu'elle est infestée par la peste et donc mortifère. Sa destruction à la fin du roman a une dimension apocalyptique qui marque la victoire de l'extérieur et le caractère illusoire du sentiment de protection :

> Les murs tremblèrent, se craquelèrent en de nombreux endroits et de la poussière de plâtre vola. Alors Helen me tordit la jambe et je tombai à plat ventre. Au même moment, la moitié de la pièce fut déchirée comme du papier d'emballage : la pièce glaçante fit entendre un tonnerre sans pareil à la racine de tous mes sens, déchirant en une fraction de seconde tous les petits morceaux de silence assourdissant. J'avais trop tard plaqué mes mains sur mes oreilles. Quand les briques et les bouts de canalisation commencèrent à pleuvoir, j'étais comme une marionnette secouée par la jambe, mon visage, mon ventre et mes coudes s'écorchant sur le sol nu.[56]

---

51 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 35. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 24. (« the build-up of trucks », « the deep throaty rumble of the armoured cars »)

52 *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 24. (« my aunt banging about in the kitchen », nous traduisons)

53 *Ibidem*. (« I could hear », nous traduisons. Dans la traduction publiée, le syntagme n'est répété que deux fois)

54 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 35. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 25. (« I can smell dead things »)

55 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 16. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 16. (« our neighbour's children were at it again. »)

56 *The Black Insider*, *op. cit.*, p. 113-114. (« The walls shook, cracking in many places, and plaster dust fell. Then Helen twisted my leg from under me and I fell flat on my face. As I did so, half the room was torn out like wrapping paper : the spine-chilling room thundered dinningly at the core of all my senses, tearing out in a split-second chunk after chunk of deafening silence. I had too late jammed raw palms into my ears. As the bricks and burst water pipes showered down, I was, like a puppet, jerked backwards by the leg, scraping my face and elbows and chest on the bare floor. »)

Dans ce bâtiment qui se déchire (le verbe « to tear » est utilisé deux fois) plus qu'il ne s'écroule, le narrateur n'est qu'une marionnette qui subit le déchaînement d'un extérieur jusque là tenu à distance. Même si le narrateur finit par se relever et prendre une arme, il est seul contre tous et l'issue de son combat ne fait pas de doute.

La rumeur de la rue peut avoir une valeur beaucoup plus positive dans les textes de Tchicaya, notamment lorsque Prosper, pour contrer une manœuvre de ses adversaires en politique, décide de « réveiller tout Brazzaville »[57]. La description de la foule qui grossit progressivement prend ici une dimension épique dans l'enthousiasme et le fourmillement politique qui précède les Indépendances :

> Prosper remplit la nuit de la rumeur des slogans qu'il fait crier à la troupe des militants qui grossit au fur et à mesure que la nuit avance et que les coqs qui s'abusent annoncent le jour qui, en effet, se lève sur une colère à son comble, puissante, forte, mais sans exactions. […] Une immense manifestation au saut du lit qui a pour banderoles et pancartes la couleur de l'aube, sombre, or, violacée ! Une manifestation saluée par tous les oiseaux que la nuit libère de tant de sortilèges et dont l'envol dans l'aube est signe d'espoir – puisqu'ils vont vers le soleil ![58]

La référence aux coqs qui « s'abusent » est ici essentielle car elle marque à la fois la force de la foule qui semble changer l'ordre de la nature, et le caractère illusoire de cette puissance qui retombe aussi vite qu'elle est montée. Cette foule est bien une marée puissante qui déferle sur la ville mais le narrateur précise qu'elle est « sans exactions », et n'a pas le caractère inquiétant et ambigu des autres exemples examinés jusqu'ici. Cette épopée de la foule devenue un temps peuple est liée au contexte électoral et à la perspective de l'indépendance. Cependant, on la retrouvera avec autant de force lors de la chute de l'abbé Lokou dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*. Le fils du juge Poaty, Gaston, arrive à Brazzaville avec sa jeune épouse et il se fait expliquer par son frère les transformations qui ont eu lieu en son absence. Fort de son aura nouvellement acquise, le juge « ne peut plus mettre les pieds dehors sans rameuter des foules ». La concession familiale est envahie de gens qui hantent les lieux « à la merci d'un geste, d'une parole du Prophète »[59]

Cette foule qui entoure le juge est explicitement comparée aux masses qui se pressent autour du Christ quand le narrateur précise à propos du mariage de Gaston qu' « À la noce de Cana, il n'y eut pas un tel concours de peuple. »[60]. Notons d'ailleurs le glissement de la foule au peuple qui préfigure la révolution à venir.

57 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 184.
58 *Ibidem*, p. 183.
59 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 154.
60 *Ibidem*, p. 155.

> Des gens arrivaient toujours, par vagues. Ils faisaient des mines en apprenant que le juge n'avait pas paru de la veille chez lui. Ils se montraient inquiets malgré les appels au calme, qu'on ne serait pas autrement étonné de voir surgir le juge d'un moment à l'autre. Mais quelqu'un dit : « Avec tous les militaires que l'on voit en armes à tous les coins de la ville, un mauvais coup du gouvernement est à craindre. » Cette supposition devint vite une certitude, et le bruit se répandit irrésistiblement qu'on avait enlevé le juge. « Les salauds ont enlevé le juge ! Lokou a enlevé le Prophète ! » Une traînée de poudre. Et le feu prit à la poudre. La mèche était ce cri, qui était à la fois une lamentation et un cri de guerre.[61]

Cette fois la violence n'est pas absente mais elle marque avant tout la détermination et l'unité de la foule qui intègre toutes les classes sociales : « les écoliers et les étudiants, les jeunes, ouvriers ou chômeurs, travailleurs et gens des syndicats, enfin des hommes et des femmes du peuple »[62]. Comme dans *Les Phalènes*, le mouvement populaire va s'essouffler progressivement après la chute du régime de l'abbé Lokou.

Les visions de Marechera et Tchicaya se rejoignent lorsque la foule, prise de peur, menace notamment de lyncher le « fou » des *Méduses*, ou lorsque, comme nous l'avons vu, la panique s'empare du marché. La ville apparaît alors comme un lieu de tension perpétuelle entre la tentative pour créer un espace privé, individuel – maison, appartement ou concession – et la pression de l'extérieur[63]. L'importance des refuges, qu'il s'agisse de la « maison de la faim » ou de la « faculté des arts » souligne une volonté d'avoir un espace à soi. L'extérieur ne disparaît pourtant jamais, il se maintient sous la forme de la rumeur et le personnage est toujours obligé de sortir pour échapper à l'ensevelissement ou tout simplement pour se nourrir.

3.1.3. Rumeur et information : ambiguïtés du « mentir-vrai »

Les sociétés dépeintes par Marechera et Tchicaya sont marquées par une crise de confiance dans les informations distillées par le pouvoir central qui facilite très largement la diffusion de la rumeur. Les figures christiques qui se développent par ce biais – elles-mêmes ambiguës et incertaines – sont les produits de ces circuits de diffusion alternatifs. Reprenant la doxa la concernant, Nicolas Martin-Granel utilise l'expression « marché noir de l'information »[64] qui souligne le caractère souterrain de ce mode de communication mais

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*, p. 160.

63 A ce propos, dans les romans policiers de Moussa Konaté, il serait intéressant d'examiner la tension entre privé et public, sacré et profane lors des enquêtes du commissaire Habib. Ce dernier, comme les personnages de Tchicaya et Marechera, oscille constamment entre le respect de la tradition et les impératifs de l'État moderne face au meurtre (Moussa Konaté, *L' empreinte du renard : roman*, Paris, Fayard, 2006).

64 « Rumeur sur Brazzaville: de la rue à l'écriture », *op. cit.*, p. 362.

aussi sa dimension potentiellement frelatée. Tout en affinant son analyse du langage journalistique au fil des pages, le critique décrit des pratiques qui vont d'une variation sur le « mentir-vrai »[65] aux théories du complot en passant par la mystification plus ou moins consciente. Ces trois aspects sont présents dans les œuvres de nos auteurs et ils constituent en quelque sorte l'envers de la dynamique messianique. La rumeur est une force incontrôlable et, s'il est parfois possible d'en trouver la source, elle répond à une « dynamique interne »[66] qui peut fonctionner pour le meilleur ou pour le pire.

Il suffit d'ailleurs pour se convaincre de l'importance de la rumeur au Congo de jeter un œil au premier éditorial du journal éponyme, *La Rumeur*, qui commence à paraître à Brazzaville dans l'euphorie de la Conférence nationale au début des années 1990 :

> La Rumeur, c'est nous les pas sérieux, bâtards ou fils de putains: pousseurs, vendeurs à la sauvette, escrocs, récureurs de poubelles, filles de joie, enfants de la rue.... Nous sommes faits pour gérer la rumeur, la vraie! avec sa saleté et son mensonge. La rumeur n'est-elle pas la mère de l'opinion publique? Nous sommes la crasse de la société, ses rebuts, des cailloux sur le trottoir, mendiants de la charité. Pour cette vie si moche, nous vous offrons le rire allègre, l'angoisse et l'interrogation. Au commencement était la rumeur, et celle-ci devint politique.
>
> Nous ne sommes que punaises faites pour sucer vos saloperies les plus insoupçonnées, boire vos vomissures et vous les recracher en pleine figure, pour vous éclabousser de cette vérité - la nôtre, la vérité âcre des sans-voix, lumière des taupes.
>
> Moustiques têtus, nous venons siffler à vos oreilles ces mots d'intrigue qui vous donnent la chair de poule, vous irritent et vous enragent. Et quand vous n'y prenez garde, noui! nous vous piquons.[67]

Voix qui vient d'en bas, mélange subtil de vérité et de mensonge, la rumeur s'introduit dans une réflexion sur la satire et la pratique journalistique qui, comme l'a démontré Nicolas Martin-Granel, n'est pas dépourvue d'ambiguïtés. Elle est une prise du pouvoir du moustique, une parole aussi efficace qu'insaisissable. Ce « discours rumoral » polymorphe sera examiné ici selon deux angles différents. Comme discours venu d'en haut, il est manipulation politique et source de chaos. Comme discours venu d'en bas, il peut être révélateur d'une vérité cachée ou au contraire source de mystification. Le discours sorcellaire, notamment, fournit des explications simples et rassurantes à des problèmes pourtant complexes. Enfin, il

65 *Ibidem*, p. 387.

66 « Poétique de la rumeur: l'exemple de Tierno Monénembo (The Poetics of Rumor: The Case of Tierno Monénembo) », *op. cit.*, p. 892.

67 « Rumeur sur Brazzaville: de la rue à l'écriture », *op. cit.*, p. 374-375.

est possible dans certains cas de transposer le discours rumoral à l'échelle de l'individu, lorsque celui-ci, parce qu'il est fou ou parce qu'il hésite, est porteur de plusieurs voix.

3.1.3.1. Rumeurs d'en haut : « Libérez Barabbas »

Les forces révolutionnaires sont loin d'être les seules à s'appuyer parfois sur la rumeur, et les tenants du pouvoir – colonial ou post-colonial – ne sont pas en reste quand il s'agit de manipuler l'opinion. Contrairement au journaliste qui est rarement en mesure de prouver sa théorie du complot, le romancier peut choisir de laisser planer le doute ou de trancher quant à la vérité des rumeurs. Alors que, dans *Les Méduses*, le narrateur fait cohabiter des voix contradictoires, celui des *Phalènes* est plus explicite pour montrer un pouvoir dont la corruption n'est pas qu'une légende. La rumeur devient, entre les mains des dirigeants, une arme politique pour manipuler les foules, même si son efficacité – dans le roman – est limitée. Ce type de stratégie entretient le doute face à l'information quelle qu'elle soit et Marechera, pour sa part, insiste moins sur la rumeur que sur le sentiment d'étrangeté ressenti face au compte-rendu officiel déversé par un poste de télévision.

La première rumeur lancée dans *Les Phalènes* concerne des hommes-panthères qui terrorisent la population du quartier de Poto-Poto. Il est question, entre autres, de victimes « à qui on cherche en vain le cœur et le foie ! »[68] Comme la panthère est l'emblème du PPC, le parti de Prosper, il est clair que les soupçons doivent se porter sur les siens. Le compte-rendu chaotique qui est fait au personnage principal du roman – qui est aussi le chef de cellule du PPC dans le quartier de Poto-Poto – est éloquent à ce sujet. Les paroles de Marc, Martial et Michel révèlent à la fois leur trouble et les contours flous de la rumeur :

> « Il y a des rumeurs. Ces rumeurs voilent à peine la menace qui est dirigée contre nous. Les hommes panthères ne sont pas une rumeur. Tu es le seul à Poto-Poto qui n'en a pas entendu parler. » Martial rajoute : « On ne compte plus les morts qu'ils ont faits. Les femmes et les enfants, ils s'en prennent peu aux hommes. Ils sortent de la nuit, se répandent dans la ville, à Poto-Poto précisément. Ce qui les émeut (ils insistent), ce sont les rumeurs au moment où l'Administration crie à l'anti-France sur notre parti. »[69]

Le danger se fait plus pressant quelques pages plus loin quand des cartes du parti sont retrouvées sur les fameux « hommes-panthères »[70]. Heureusement pour Prosper, l'un de ses amis, Dieudonné Pambault, est pris la main dans le sac en train de voler les cartes et avoue avoir participé à ce complot pour se venger d'une offense qui lui a été faite[71].

68 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 134.
69 *Ibidem*, p. 135.
70 *Ibidem*, p. 151.
71 *Ibidem*, p. 159-160.

L'affaire pourrait en rester là sans que le romancier ne prenne la peine d'identifier explicitement les commanditaires. Cependant, il semble que, dans ce roman de l'accession à l'indépendance politique, Tchicaya éprouve le besoin d'exhiber des manœuvres qui sont le plus souvent suggérées dans les trois autres volumes de sa tétralogie. Tchicaya va jusqu'à mettre en scène les comploteurs avec à leur tête le Révérend-Père Evagre et son champion politique, l'abbé Lokou. Dans cet échange, le jésuite ne laisse planer aucun doute quant à l'implication du petit groupe dans l'intrigue des hommes-panthères : « Mais notre bonhomme est dur, quand nous avons cru le briser avec l'histoire des hommes panthères, ce couillon de Pambault lâche le morceau, on dit que ce retournement de notre espion est l'œuvre de notre sorcière faiseuse de miracles »[72].

L'opération de manipulation est encore plus nette pour la deuxième rumeur qui s'appuie sur un véritable miracle opéré par Sophie, la sœur de Prosper. Cette fois, le « plan de bataille » est exposé en amont, il s'agit de faire passer Sophie pour une sainte afin de mieux manipuler les foules : « Que l'on laisse les foules de ceux qui souhaitent une guérison miraculeuse aller vers cette femme, elles nous permettront, le moment venu, de retirer des voix, sinon de faire perdre les élections à ceux qui ont pris l'habitude de les croire gagnées d'avance. »[73] Pour mieux piéger Sophie, le Révérend-Père Evagre met en place une véritable représentation qui a donné lieu à une « répétition de la scène »[74]. Des faux malades doivent se présenter sur le chemin de Sophie, à la sortie de la messe. Cette dernière ne se laisse pas prendre au piège et par le ton de sa réponse, elle évoque le Christ que les prêtres tentent de piéger :

> Excepté les badauds et les gens qui vont et viennent ou font leurs courses, le gros de la foule des gens qui se portent au-devant de Sophie et qui crient : « Guéris-le ! guéris- le ! guéris-le ! » d'une voix forte où il n'y a aucune peine, aucune tristesse, mais la haine vindicative, la même que celle de ceux qui crient à Ponce Pilate : « Crucifie ! crucifie ! crucifie ! » tous ces gens sont à la dévotion de l'abbé Calliste Lokou, mis sur le chemin de Sophie, pour la perdre, pour la tenter. En vain ![75]

Dans sa représentation de la foule, Tchicaya se rappelle le Nouveau Testament et la grâce de Barabbas. Cette foule manipulable et cupide est à l'opposé du peuple tel que nous avons pu l'observer lors des manifestations. La référence au Christ permet de penser cette ambivalence et une continuité des représentations. Ici encore, par la réaction de Sophie, la tentative de manipulation de la rumeur et de la foule échoue et aboutit à l'effet inverse :

72 *Ibidem*, p. 211.
73 *Ibidem*, p. 212.
74 *Ibidem*, p. 215.
75 *Ibidem*.

> Cette femme parle et elle n'a pas une tête à dire ces paroles. Alors on croit que dans son corps habite l'esprit de Dieu : on s'effraie à cause de la gravité de ses paroles. Le prétendu malade, qui est croyant dans le fond, a peur qu'un miracle contraire emporte sa vie en quelques jours, alors, il se lève du brancard en tremblant. Il se met à genoux et commence à prier. Et Sophie, qui ne le regarde pas, dit encore : « Que celui-là guérisse au moins de la cupidité, comme vous tous qui êtes avec lui. » Puis elle ajoute : « Laissez-moi aller mon chemin. »[76]

La vérité triomphe et les semeurs de rumeurs se repentent. Il est important de noter que la rumeur ne sert pas, dans ce cas, à créer une figure. Les miracles précédents de Sophie sont attestés par des témoignages concordants et non par des sources secondaires plus ou moins fiables. L'auteur fait donc le choix du surnaturel en lui affectant une place discrète dans l'intrigue. Dans *Les Phalènes*, plus que dans tout autre roman de Tchicaya, il est possible d'atteindre une connaissance des faits. Les idéaux n'ont pas encore laissé la place au doute généralisé. Dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, à l'inverse, à aucun moment nous ne voyons le président Lokou comploter ou planifier ses meurtres rituels. Le pouvoir post-colonial s'est entouré d'une aura de mystère qu'il n'est plus possible de percer et qu'on ne peut approcher que par la rumeur.

Cette confusion qui s'affirme dans les derniers textes de Tchicaya, on la retrouve sous une forme différente dans le roman le plus complexe de Marechera. En effet, l'espace montré dans *Soleil noir* est totalement dépourvu de repères, au point que l'existence même du groupe armé « Soleil noir » est problématique. Face à un écran de télévision montrant « le visage acrimonieux de la loi et de l'ordre »[77], l'un des membre se reconnaît dans les menaces adressées aux « communistes et à leurs stupides sympathisants » (« C'est nous, dit soudain Nicola »[78]) tandis que les autres refusent cette assimilation (« Non, Nicola, ce n'est pas nous, dit Susan avec impatience »[79]). D'une certaine manière, le problème ici ne vient pas de l'État incapable de garantir l'information mais du groupe lui-même qui se complaît dans le secret et la dispersion pour ensuite se dissoudre dans sa propre confusion :

> Et elle avait raison. Nous n'étions pas responsables des attentats à la bombe et nous n'avions jamais revendiqué aucun « coup ». Aucune Brigade du Soleil Noir n'existait publiquement ni même dans les fichiers des Branches spéciales et des forces de sécurité. Il n'y avait que des groupuscules gauchistes en scissions permanentes dont nous avions de-ci de-là récupéré certains membres. Nick. Nicola.

76 *Ibidem*.

77 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 151. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 118. (« the acrimonious face of law and order »)

78 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 151. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 118. (« Communists and their mindless sympathisers » ; « 'That's us,' Nicola said, suddenly. »)

79 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 153. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 119. (« "No, Nicola, that's not us," Susan said impatiently. »)

> Susan. Et pour tout dire, moi aussi. Le nom même de BSN était une blague. Bakounine Scato Néant. Bougres Sodomistes Nus. Brigade des Sauveurs Noirs. C'était nul de nous atrophier nous-mêmes avec un label BSN. Dans un moment d'empathie alcoolique avec Chris, j'avais inventé ce truc à propos du soleil noir et bien sûr il avait vu l'autre côté de cette aveuglante lumière. Non qu'il ne sache pas tout ce qu'il y avait de l'autre côté, disait-il en hoquetant.[80]

Le refus d'une « étiquette » (« label ») marque l'incapacité à s'identifier qui est sans doute à l'origine de l'échec de ces terroristes anarchistes. Les membres recrutés de manière occasionnelle (« now and then ») ne peuvent former une foule et encore moins un peuple. Le groupe Soleil noir ne se réclame même pas des attentats qu'il commet, il évolue hors de la rumeur et ne peut par conséquent être à l'origine d'une dynamique collective. Cette représentation est sans doute la plus pessimiste que nous offre Marechera, lorsque un État sans conscience et des terroristes désœuvrés s'affrontent sans se voir.

3.1.3.2. Bruits d'en-bas, de la rumeur au cliché

La rumeur s'appuie sur un défaut de connaissance, mais elle n'est pas une information neutre. Le « moustique » dont il est question dans le journal congolais est là pour éveiller les esprits mais il peut aussi transmettre le paludisme. Parmi les histoires qui circulent dans les récits de Tchicaya et Marechera, certaines fonctionnent comme des allégories qui révèlent une vérité cachée alors que la plupart ne sont que des élucubrations dangereuses. N'oublions pas que les théories du complot et des fantasmes, notamment d'ordre sexuel, sont à l'origine de nombreuses représentations racistes. La rumeur propose un système d'explication simple et acceptable à des différences sociales ou politiques qui ont des origines complexes. Si un malheur est causé par les mécanismes de la machine coloniale, alors je suis impuissant. Si à l'inverse je suis victime d'une attaque de sorcellerie, je peux identifier mon assaillant et trouver, dans l'arsenal magique à ma disposition, la réponse adéquate. La rumeur dans nos textes est donc présentée comme une arme à double tranchant. Elle est à la fois révélation d'une vérité cachée et mystification.

---

80 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 153. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 119. (« And she was right. For we did not and had never claimed responsibility for the bombings and the 'happenings'. No Black Sunlight Organisation existed - publicly and even privately to the Special Branch and the security forces. There were only the endless fragmented leftwing parties from which now and then we had won members. Nick. Nicola. Susan. And to stretch a point, myself. Even the very name, BSO was a joke. Bakunin Shits Okay. Bleeding Sods (cf. Orifices). Black Souls Organise. To atrophy ourselves with a BSO label was shit. I had in a moment of drunken empathy with Chris coined the thing about black sunlight and of course he had seen the other side of that blinding light. Not that he did not know whatever other side there was, he said. »)

Les accusations de sorcellerie sont rares chez Marechera, ce qui ne rend pas la rumeur moins dangereuse. Ainsi, elle se confond bien souvent, dans les différents textes, avec une doxa raciste portant sur le corps et la sexualité. Ainsi, dans le poème « Emptied Hearts », le poète est au lit avec des « vierges pâles et sérieuses » qui sont déçues lorsqu'elles constatent que le sexe de leur amant n'est pas en accord avec sa couleur de peau : « Je croyais que les nègres en avaient tous une grosse »[81]. Ces fantasmes plus ou moins répandus sont liés à des rapports de force et renvoient à la période coloniale. Harry dans *La Maison de la faim* vante les mérites des femmes blanches, « un vin qui a du corps avec une touche de divin »[82] et ses remarques entraînent une question du narrateur qui, pour être singulièrement naïve, n'en est pas moins révélatrice : « « Mais est-ce qu'elle a un vagin ? »demandais-je intrigué. »[83] À cette divinité blanche s'opposent les femmes noires qui sont des « tas de viande »[84] selon Harry. On retrouve le lien entre sexe, pouvoir et rumeur dans *Soleil noir* à propos de Blanche Goodfather et du chef tribal. Afin de détourner l'attention, le narrateur présente son amie à la fois comme un être divin et comme une chair à consommer :

> Vous devriez vous économiser pour la femme blanche qui se baigne aux chutes du Rocher fin, comme le dit le messager. Cela vous gratifierait d'un sceptre encore plus imposant, si vous voyez ce que je veux dire. Rendez-vous compte, ô chef! Copuler avec une chose qui ne peut absolument pas exister et puis la manger ensuite avec de la sauce aux sauterelles.[85]

À ces bruits qui courent sur les Blancs et les Noirs s'ajoute le poids du regard posé par la foule sur les couples mixtes. Dans la pièce « Alien to the people », une famille dont le père est noir et la mère blanche est assiégée par ses voisins quelle que soit leur couleur de peau. Jane, la mère, décrit un processus amorcé en Europe qui isole de plus en plus sa famille : « Ça a commencé à Londres – dans un premier temps mes parents m'ont plus ou moins déshéritée ; puis mes amis m'ont progressivement évacuée de leur système. »[86] Pour tenter de comprendre cette union, les observateurs cherchent une étiquette à apposer sur ce qu'ils voient : « Une pute, un coup facile, une communiste fanatique – tout le monde pensait ou

81 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 23. (« pale earnest virgins » ; « I thought all negroes were big »)

82 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 27. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 23. (« a full-bodied wine with a touch of divinity »)

83 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 28. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 23. (« "But has she got a vagina ?" I asked, puzzled. »

84 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 28. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 24. (« just meat »)

85 *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 3. (« Besides, you could save it for that white woman bathing at Blunt Rock Falls as the messenger said. It would give you an even greater ornament than you have now, if you see what I mean. Imagine it, O Chief, mating with a thing that cannot possibly exist and then eating it afterwards in cicada sauce. »)

86 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 91. (« It started in London—first my parents more or less disowned me; then most of my friends gradually shed me from their skin. »)

avait l'air de penser que Jack et moi étions des marginaux. Des fous. »[87] D'ailleurs, face à l'un des assaillants, Tinorwa, Jane prend le dessus en se conformant au fantasme de l'homme noir : « Je lui ai lancé un regard plein de désir. Ça faisait longtemps qu'il l'attendait. »[88]

Dans les romans de Tchicaya, la rumeur d'ordre sexuel passe au second plan et le système d'explication mis en place est généralement en lien avec la sorcellerie. À propos des *Méduses*, notamment, Claude Wauthier insiste sur la dimension nocive de la rumeur qui cache la vérité :

> Le véritable objet du livre, c'est de montrer comment une population traumatisée choisit de croire à la sorcellerie plutôt que d'affronter une vérité qui risquerait de l'acculer à la révolte. En voulant se sécuriser par un retour aux croyances ancestrales, elle a trahi la mémoire de ceux qui se battaient pour elle et qui en sont morts.[89]

Cette hypothèse est appuyée par certains passages du roman qui mettent en avant le fait que les trois hommes – Luambu, Elenga et Muendo – sont liés par des relations économiques au cœur du système colonial :

> Ce qu'il ne pouvait pas raconter, c'est qu'il ne savait pas que tous trois, qui s'étaient rencontrés sur le chemin du bord de mer, sur cette même plage, un peu plus loin, tous trois travaillaient sur une même chaîne, ou presque : Elenga faisait chauffer les machines qui amenaient du Mayombe, enfin du Mayombe, les billes d'okoumé, d'acajou, de limba, etc., que Muendo sciait, dont lui, Luambu, exportait les planches ; lui, Luambu, c'est-à-dire la C.G.B.C. !"[90]

Cependant, la rumeur peut aussi, derrière l'apparente absurdité, révéler des vérités cachées. Dans ce cas, l'histoire racontée se rapproche du « mentir-vrai » fictionnel dont parle Nicolas Martin-Granel. Ainsi, toujours à propos des trois hommes, le narrateur nous explique qu'il « y avait des gens qui se croyaient malins qui affirmaient que Muendo et Elenga étaient morts à la guerre, comme si le front contre les Allemands n'était pas là-bas où la France souffrait. »[91] Nous sommes en pleine guerre mondiale et cette hypothèse rejetée comme fantaisiste est en fait particulièrement pertinente car la pression appliquée sur les populations de Pointe-Noire est bien une conséquence de l'effort de guerre.

87 *Ibidem*. *(« A whore, an easy lay, a communist fanatic—everyone seemed or looked like they thought Jack and I were weirdos. Loonies. »)*

88 *Ibidem*, p. 93. (« I gave him a full look of lust. He's been waiting for it for a long time. »)

89 Article de Claude Wauthier paru dans *Le Nouvel Observateur*, 27/11/1982.

90 *Les Méduses ou les Orties de mer : roman*, *op. cit.*, p. 145.

91 *Ibidem*, p. 82.

3.1.3.3. La foule intérieure

Le messie est décrit par Delphine Japhet comme un individu historique qui devient le support des aspirations d'un groupe. Par là même, il peut être considéré comme celui qui intériorise la rumeur et porte en lui des voix multiples. Cette approche va dans le sens d'un Christ ambigu et contradictoire, elle permet également de considérer différemment la folie qui frappe de nombreux personnages de Marechera et Tchicaya. Ces fous sont à l'image de celui qui, dans *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi, déclare qu'il faut plus lui donner à manger parce qu'il n'est pas tout seul : « Nous sommes douze dans mon corps. On y est serré comme des rats. »[92]

Porteur de nombreuses contradictions, le narrateur de « La Maison de la faim » se voit ainsi, dans un premier temps, « environné de gens que personne d'autre ne pouvait voir. ». Ces figures muettes, « trois hommes aux vêtements élimés et une femme au châle décoloré »[93], ne deviennent véritablement menaçantes que lorsqu'elles se mettent à parler. La torture devient alors une véritable prise de possession de l'esprit ou du corps comparé à une maison : « Ma peur du vide ne m'avait pas empêché d'escalader les falaises de mes nerfs. Et les démons, trouvant la Maison désertée, étaient tranquillement entrés en se pavanant par la porte ouverte. »[94] L'affrontement intérieur prend la forme d'une lutte entre les langues qui place l'anglais et le shona en première ligne, mais intègre également d'autres langues du cursus scolaire comme le français et le latin[95]. Dans cette folie qui – nous le verrons plus bas – nécessite une forme d'exorcisme, le narrateur est porteur des contradictions de son pays et de son éducation.

Dans cette relecture du messianisme, le dédoublement devient le pendant de la saturation des voix. Ce phénomène se retrouve dans plusieurs nouvelles de Marechera, mais c'est la rencontre du chapitre sept de *Soleil noir* qui nous semble la plus représentative. En effet, le narrateur, Christian, est plongé dans le dédale du Pic du Diable – un repère de terroristes – et il se retrouve tout à coup nez à nez avec son double : « Je ne pouvais pas détacher mes yeux de son visage. La ressemblance était surprenante. Je me voyais moi-même : les cheveux, la bouche, le menton, la chemise noire, le pantalon noir, les chaussettes

92 Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang: théâtre*, Paris, Hatier international, 2002, p. 8.

93 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 52. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 41. (« persons around me whom no one else could see » ; « three men in threadbare clothes and the woman of the faded shawl »)

94 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 53. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 42. (« My fear of heights had not restrained me from climbing the cliffs of my nerves. And the demons, finding the House unattended, had calmly strutted in through the open door. »)

95 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 55. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 43.

noires, les chaussures noires. »[96] Le lecteur apprend plus tard dans le roman que Christian était alors, sans le savoir, sous l'emprise de psychotropes, ce qui rapproche encore un peu cette expérience du travail de la rumeur. En effet, la vision est à la fois une illusion et la révélation d'informations enfouies dans le subconscient du narrateur. Quoi qu'il en soit, en peuplant l'univers romanesque de ses doubles, Marechera met en regard l'individu et le collectif et fait jouer les représentations du messianisme au travers de son personnage qui porte quasiment le nom du Christ.

Cette foule dans un corps, ou ce corps démultiplié, a pour pendant des enveloppes vides qui sont, symboliquement, tout ce qui reste de la figure une fois qu'elle a fait son office. La nouvelle « Le Fou rire » nous en offre une illustration saisissante dans ses premières lignes :

> On le trouva étendu par terre. Son corps était vide. Sa peau était vide à l'intérieur ; pas un os de plus qu'une vertèbre, pas un bout de chair... qui était cet homme ?
>
> On vint dire encore au juge qu'on avait trouvé à quatre endroits de la ville le corps de celui qu'on appelait Sékhélé-l'œil-sec...[97]

À la fois vidé de sa substance et démultiplié, le fou qui ne peut plus parler devient l'objet de la rumeur. De la même manière que certains cadavres exposés dans les poèmes de Marechera, il n'est plus qu'un signe, une trace donnée à voir. Cet évidement du sujet peut être perçu comme un échec de la figure christique qui n'a pas pu maintenir en elle l'unité de la foule pour en faire un peuple. Cependant, ce corps insaisissable désigne aussi l'échec de l'appareil d'État oppressif qui ne peut s'emparer de cette peau pour punir celui qu'elle a désigné comme coupable.

3.1.4. Christs et sorciers : les produits de la rumeur

Du quartier indigène de Brazzaville ou Pointe-Noire au *township* zimbabwéen, la figure christique est un produit de la rumeur et de ses récits foisonnants, voire contradictoires. La foule qui écoute le sermon sur la montagne ou qui exige la libération de Barabbas se reconnaît dans les Christs et les sorciers qui structurent l'imaginaire de nos auteurs. Il est en effet impossible de comprendre la figure christique sans s'intéresser à son envers qui peut prendre de multiples formes. Le Christ tel que nous l'avons rencontré peut d'ailleurs se lancer dans une lutte anti-sorcier, même si cette pratique qui cible des démons

96 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 90. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 69. (« I could not take away my eyes from his face. The likeness was astonishing. I was looking at myself : the hair, the mouth, the chin, the black shirt, the black jacket, the black socks, the black shoes. »)

97 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 81.

bien précis tend à s'estomper chez Marechera et Tchicaya qui lui préfèrent la représentation du Christ guérisseur.

La rumeur, sous ses différentes formes, tend à construire deux types de figures dans les textes qui nous intéressent. En effet, ainsi que nous l'avons déjà vu en opposant rumeur et ragot, la question de la sorcellerie n'est jamais loin. Celui qui, pour une raison ou pour une autre, devient l'objet de la rumeur, se transforme en figure christique s'il crée une dynamique positive ou en sorcier si, au contraire, il est accusé de tous les maux. Bien souvent, comme pour Luambu dans *Les Méduses*, les personnages qui se font vecteurs de la rumeur hésitent entre les deux possibilités. Ainsi, André Sola se demande si Luambu Lufwa Lumbu est un sorcier, mais il se rappelle également le « où est ton frère ? »[98] de la Genèse. On le voit, ces figures sont porteuses d'ambiguïté, et ce d'autant plus que la plupart des Églises syncrétiques africaines ont fait du Christ – à la suite des missionnaires – un anti-sorcier. Ce dernier, cependant, loin d'être totalement opposé au sorcier, semble le rejoindre sur la question du cannibalisme. Les nombreuses références à l'eucharistie dans la poésie de Tchicaya jouent avec ce parallèle. Le sorcier, d'ailleurs, tout comme le Christ, n'est pas cantonné au village et il a toujours sa place dans le contexte urbain. Nous nous arrêterons à ce sujet sur une nouvelle de Marechera qui met en scène un père dévorant qui semble bien être l'équivalent moderne du sorcier.

3.1.4.1. Exorcismes, le Christ comme anti-sorcier

Il y a, dans au moins deux textes de Marechera et Tchicaya, des scènes d'exorcisme qui rappellent que le Christ des Évangiles est aussi un magicien qui chasse les mauvais esprits. À plusieurs reprises, ses miracles consistent en la guérison des possédés comme dans l'épisode bien connu des Gadaréniens cité dans *La Maison de la faim*. Les travaux des anthropologues montrent que cette pratique revêt une importance toute particulière dans le cas des messianismes africains et des Églises dites syncrétiques. Parmi de nombreux exemples du même type, le cas de William Wade Harris en Côte d'Ivoire est décrit par Jean-Pierre Dozon qui insiste sur son opposition farouche à ce que le prophète considère être l'œuvre du diable :

> Insolite personnage pour le moins puisqu'il se déclare « prophète des temps modernes », prêche l'unique foi en Dieu et en Jésus-Christ, des commandements à peine démarqués du décalogue mosaïque, baptise à qui mieux mieux, et surtout s'attaque vivement au fétichisme et à la sorcellerie de ses « frères noirs » en exigeant d'eux l'abandon et la destruction (souvent par le feu) des objets de culte individuels ou collectifs.[99]

98 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 244.

99 *La Cause des prophètes : politique et religion en Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 25.

Cette opposition violente s'appuie sur une certaine vision de la modernité et s'inscrit dans la continuité de l'entreprise missionnaire. Nous pourrions également citer de nombreux épisodes relatifs à l'idolâtrie dans l'Ancien Testament – notamment le veau d'or dans l'Exode et les multiples références au culte de Baal – qui fournissent un fondement scripturaire à cette approche. Le Christ est l'envers du sorcier, tout comme le diable est l'adversaire par excellence dans les Évangiles. Le Christ exorciste tend à prendre, dans l'imaginaire, la place du *nganga* (guérisseur, witch doctor) contre le *ndoki* (sorcier). Il fonctionne comme un modèle pour ceux qui combattent les forces nocturnes.

Dans *La Maison de la faim*, juste après une référence au prophète Élie et à l'illumination de Paul sur le chemin de Damas, le narrateur cite l'Évangile selon Saint Matthieu pour évoquer la disparition, suite à un orage, des voix qui l'habitaient :

> Lorsque Harry et moi rentrâmes au dortoir nous nous rendîmes aux douches et c'est là que le miracle s'est produit – j'ai presque crié de bonheur. Ils étaient partis ! Je le sentais. Ils s'étaient évaporés dans les turbulences invisibles de l'orage. Le démon avait été exorcisé et était entré dans le porc du pays des Gadaréniens. Pour la première fois de ma vie, je me sentais complètement seul. Totalement livré à moi-même. C'est comme si un orage se déchaînait dans l'esprit de quelqu'un et sans que personne d'autre n'en ait jamais eu la moindre expérience. Cela m'effraya un peu. J'apprenais à ne pas sortir mes griffes.[100]

Précisons que, pendant cet orage, le narrateur et Harry pris de folie se sont couverts de boue avant de se tenir au beau milieu de la route. Il rendent un de leurs professeurs « fou de terreur »[101] et ce dernier prend donc la place du troupeau de porcs dans l'épisode biblique. Certes, l'exorcisme se fait sur un mode bouffon, cependant, c'est bien un Christ chasseur de démons qui est invoqué. Il faut tout de même remarquer que, malgré la référence à l'Évangile, ce sont les éléments naturels qui agissent et non un quelconque personnage. L'origine des voix n'est pas indiquée et leur disparition ne correspond pas à une contre-attaque. En ce sens, Marechera sort du schéma de la sorcellerie tel qu'on le voit à l'œuvre chez Tchicaya.

Quand Sophie, la sœur du héros, effectue son premier exorcisme dans *Les Phalènes*, elle fait elle aussi référence au Christ en traçant sur le corps du petit « possédé » des signes qui représentent les stigmates de Jésus :

100 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 61. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 47-48. (« When Harry and I returned to the dormitories we went to the showers and there the miracle happened - I almost cried with glee. They had gone! I could feel it. They had erased themselves into the invisible airs of the storm. The daemon had been exorcised and gone into the Gadarene swine. For the first time in my life I felt completely alone. Totally on my own. It is as if a storm should rage in one's mind and no one else has the faintest experience of it. It frightened me a little. I was learning to keep my claws sheathed. »)

101 *Ibidem*, p. 60.

> Personne ne dit plus à Sophie de se mêler de ce qui la regarde. Ils la laissent faire. Ils imitent ce qu'elle fait. Mais elle seule fait les vrais signes sur le front, le dos des poignets, les cous-de-pied de l'enfant, et même sur le flanc droit de l'enfant un signe comme une plaie ouverte sous la dernière côte. Le corps, peu à peu, se détend, le colérique rictus qui froisse son visage se défait comme une gorgée d'eau dans le sable et la fureur lui agite buste, tête, jambes et bras de s'évanouir comme le brouillard de dessus l'eau de l'étang. Sophie touche aussi ses paupières, pas comme on touche celles d'un trépassé, une onction avec affection, doucement maternelle tandis que monte le soleil dans le ciel.[102]

La crise de l'enfant, qui pourrait être épileptique, est calmée par l'action efficace de Sophie. Cette fois, pas de voix qui disparaissent mais une « fureur » qui s'évanouit « comme le brouillard au-dessus d'un étang ». On reconnaît les gestes de l'exorcisme mais il n'est pas fait référence au démon qu'il faut expulser. Dans le cas de Sophie, il ne s'agit pas d'un Christ qui chasse mais d'un christ qui aime et apaise. Les guérisons opérées par Sékhélé dans la nouvelle de *La Main sèche* sont du même ordre et le miracle n'est plus véritablement une victoire contre le diable.

Seul le juge Poaty dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* apparaît vraiment comme un christ anti-sorcier. Son adversaire, lorsqu'il entre dans son « sas » pour allumer « la bougie de la prière vivante », n'est rien d'autre que le président Lokou sur lequel nous nous sommes déjà arrêté. Sa lutte n'est pas véritablement un exorcisme, sauf si l'on considère que c'est le pays tout entier qu'il faut purger de ce démon. Nous aurons l'occasion de revenir sur les détails de cette quête lors du chapitre suivant consacré à la mystique. L'important, pour l'instant, est de noter que, selon les exemples que nous venons d'examiner, le mal est plutôt incarné par les forces qui accaparent le pouvoir. L'imagerie biblique consacrée à l'idolâtrie est reprise essentiellement pour sa valeur symbolique. Tchicaya résume cette vision dans sa poésie quand il déclare que « leur luxe est un veau d'or au cou de leurs bourgeoises »[103].

L'anti-sorcier ou exorciste, dans nos textes, se distingue des prophètes observés par Jean-Pierre Dozon. Cet arrière-plan du messianisme historique s'efface largement pour laisser place à une symbolique forte. La rumeur crée des sorciers, nous l'avons vu pour Luambu, mais c'est un guérisseur plutôt qu'un guerrier qui émerge comme figure christique. La tension entre ces deux pôles demeure cependant, et elle n'est qu'accentuée par la question du cannibalisme.

102 *Les Phalènes, op. cit.*, p. 59.

103 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 61.

3.1.4.2. Cannibalisme et sacrifices

L'opposition entre Christ et sorcier se construit également sur un autre plan qui rejoint le domaine de la rumeur et du fantasme colonial. En effet, le sorcier mange ses proies par la magie, tandis que le Christ se donne à manger. Le cannibalisme réel ou symbolique est au cœur des représentations coloniales et nos auteurs mettent en scène cette pratique pour mieux interroger leur passé de « sauvages ». Rumeur contre rumeur, Tchicaya et Marechera jouent sur les représentations de l'eucharistie et du cannibalisme pour mettre en avant leur dimension symbolique et politique.

La rumeur initiale des *Méduses*, sur laquelle nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter, joue ainsi sur le cliché du cannibalisme en inversant les rôles. Cette fois ce seraient les Blancs qui transformeraient les Noirs en viande pour boîte de conserves. Le narrateur commente sur le ton de la plaisanterie le boycott de ces produits manufacturés :

> Et pourtant, la peur de tomber ou de retomber dans un cannibalisme de mauvais aloi — on était civilisé que diable ! — les gens résistèrent aux imprécations, aux injures : « Sales nègres superstitieux, sauvages et ignorants. » Le plus drôle c'est qu'on ne pouvait plus les traiter de cannibales, puisqu'ils s'y refusaient — à être cannibales, bien sûr. Les progrès de la civilisation bien sûr.[104]

Ce préambule s'achève sur la possibilité d'un parallèle entre cette rumeur et l'histoire de Luambu, Elenga et Muendo : « Qui se souvient de cette histoire trouvera sans doute peut-être quelques similitudes avec celle dont on lira le récit dans les pages qui suivent. »[105] Le sorcier, blanc ou noir, réduit l'individu à la viande quand le Christ expose sa chair. Dans le même roman, la mort d'Elenga le mécanicien est, à l'inverse, l'occasion d'une transformation du jeune homme en figure christique. Gréviste au C.F.C.O. (chemin de fer Congo-Océan), il est abattu par des soldats et son corps « disloqué » saigne « de plus de plaies dans la poitrine que le Christ. »[106] Entre la viande cachée dans une boîte de conserve et la plaie exhibée en public, on voit bien que ce sont les deux faces d'une même pièce qui sont présentées.

La scène d'ouverture de *Soleil noir* met également en parallèle cannibalisme et représentation christique. Après avoir refusé de faire une fellation au chef tribal dont les penchants pour la viande humaine sont évoqués à plusieurs reprises, le narrateur se retrouve pendu la tête en bas :

> Voici mon peuple. Je suis leur peuple aussi. Crucifié à l'envers par les talons. Mon Golgotha est un poulailler. Père ! Père ! Pourquoi bordel de merde m'as-tu conçu?

104 *Les Méduses ou les Orties de mer : roman*, *op. cit.*, p. 12.
105 *Ibidem*.
106 *Ibidem,* p. 182.

> Tu n'as aucune raison d'être, et moi non plus. Seul reste le balancement. Et c'est ridicule. Absurde. Ah ! Ma putain de mère, pourquoi lui as-tu ouvert tes cuisses ? Après cette annonciation, cette lueur lubrique dans son œil unique. As-tu bien essoré le plastron de notre Histoire?[107]

Ironie du sort, en partant à la recherche de son « vrai peuple »[108], le narrateur tombe sur de véritables « sauvages » cannibales qui correspondent par bien des aspects aux clichés coloniaux. Ici, les deux figures du cannibale et du Christ sont dégradées. Le premier est un être fruste obsédé par le sexe et la nourriture, le second est suspendu au dessus d'un tas d'excréments avant d'être jeté dans les latrines. La démarche iconoclaste de Marechera n'épargne ni l'image romantique du bon sauvage africain, ni celle de la passion d'un christ rédempteur. Ce double rejet incite à penser autrement la place de la figure christique comme un symbole de la rédemption qui a perdu son efficacité.

Certaines Églises africaines ont rejeté l'eucharistie parce qu'elle leur rappelait trop l'accusation de cannibalisme formulée par les missionnaires. Plutôt que de jouer sur la dégradation comme Marechera, Tchicaya s'approprie, dans sa poésie, la symbolique de l'hostie pour représenter à la fois le sacrifice ultime et la consommation de l'autre. Si le passage le plus souvent cité à ce propos est une référence ironique au recueil du futur président sénégalais[109], le poète insiste, surtout dans *Le Ventre* et *Épitomé*, sur la transformation du pain en chair. Il ne s'agit pas alors d'une simple consommation mais d'un acte de communion – au propre comme au figuré – qui prend un caractère sensuel : « […] et je prendrai légèrement ton corps / sur ma langue – hostie / dont la dose de sang / pèse moins que les ronces aiguës / dans la chair de mes tempes. »[110] L'hostie devient la matière du corps transfiguré (« Je reste sur mon socle / ignorant si d'or d'hostie / ou de quoi m'est fait le corps. »[111]) ou ce qu'il produit : « la terre humide à l'image de ce corps / qui dans la douleur perlait d'hosties »[112]. Tout comme ces soldats de la première guerre mondiale que Senghor appelle « hosties noires », le corps devient sacré en s'offrant par le sacrifice.

---

107 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 10. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 4. (« These are my people. I am their people too. Crucified upside down by my heels. My Golgotha a chickenyard. Father! Father! Why the fucking shit did you conceive me? You have no meaning. I have no meaning. The meaning is in the swinging. And that is ridiculous. Absurd. Ha! That fucking bitch, my mother, why did you open up to receive him? After that annunciation, that lecherous gleam in his single glittering eye. Did you writhe and shake our history's shirt front? »)

108 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 10. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 4. (« true people »)

109 *Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur*, *op. cit.*, p. 76. (« il y a des goyaves pour ceux qui ont la nausée des hosties noires »)

110 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 140.

111 *Ibidem*, p. 149.

112 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 160.

Face à cette communion qui prend un caractère sacré, Tchicaya propose une vision de l'eucharistie marquée par la passivité d'un rituel presque animal. Il joue sur le cérémonial d'avant Vatican II, selon lequel le prêtre déposait l'hostie sur la langue du communiant pour souligner un rapport passif à l'eucharistie, qui ne relève même plus du cannibalisme mais d'une consommation quasi animale : « C'est le sang qui me rebute le plus / Bâtard déjà de l'Histoire / et puis plus le temps / d'être barbare et rédempteur / Les hosties lapées vous font / conformistes et conciliants »[113]. De manière générale, il faut distinguer une communion mécanique qui n'est là que par habitude et un sacrifice vivant associé à des éléments naturels comme une « hostie à l'odeur de résine! »[114] ou une « hostie de chair et de pollen »[115]. Dans la même perspective, notons enfin l'association entre l'hostie et le feu, qui marque elle aussi le caractère vivant du sacrifice[116].

En accusant les Blancs d'être sorciers, en dégradant Christ et cannibale ou en jouant sur l'eucharistie qui est consommation du corps du Christ, les deux auteurs prennent le produit de la rumeur pour remettre en cause des idées reçues qui concernent aussi bien les anciens colons que les panafricanistes nostalgiques. Les figures christiques ambiguës qui résultent de ce travail sont moins des incarnations de la rédemption que des points d'interrogation posés entre deux pôles. Cette instabilité du sens se retrouve d'ailleurs en ce qui concerne certaines figures apparentées au sorcier, notamment chez Marechera.

3.1.4.3. Un sorcier dans la ville ?

Le *township* de Marechera est un lieu où la tradition n'est plus présente que sous forme de traces. S'il est encore question d'aller voir le *nganga* dans *La Maison de la faim*, le sorcier laisse la place au meurtrier de sang-froid qui peut s'entourer de mystère mais ne correspond pas à l'image traditionnelle du *ndoki* ou sorcier. Dans la novella « When Rainwords spit fire », le père du jeune Silas est un meurtrier tout habillé de noir qui frappe au hasard la nuit dans le *township*. Ce personnage étrange évoque à la fois le roman gothique et le tueur en série des polars occidentaux. Celui qui, aux yeux de son fils, est « la mort »[117], incarne la

113 *La Veste d'intérieur ; suivi de Notes de veille*, *op. cit.*, p. 60. Autres exemples de l'association du verbe laper et de l'hostie : *Ibidem*, p. 81 et 98. *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 136. (« […] / - Au paradis sur un tumulus d'hosties! / celles que je lapais enfant / me fermant les yeux d'ardeur »)

114 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 116.

115 *Ibidem*, p. 128.

116 *Ibidem*, p. 159. (« Or je parlais d'oiseau / du fond de ce volcan / qui regorgeait d'hosties / au lieu de laves rouges. ») *La Veste d'intérieur ; suivi de Notes de veille*, *op. cit.*, p. 24. (« confort préservé même dans le geste / De donner l'hostie aux flammes / d'un enfer fascisant »)

117 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 155.

force brute et la violence du *township* comme en témoigne sa première apparition dans la novella :

> Une tête recouverte d'une capuche regardait au travers de la fenêtre brisée, un bras tentait d'ouvrir le loquet de la fenêtre. Elle hurla, se jeta en avant, hystérique, en lacérant le bras avec le tisonnier. Elle hurla quand la fenêtre s'ouvrit d'un coup. La silhouette toute noire enjamba le rebord, empoigna le tisonnier pendant que l'autre bras faisait un mouvement pour braquer sur elle un revolver. Elle hurla, frappant à l'aveugle avec le tisonnier mais le coup de feu sonna et resonna. Quand elle tomba, il sauta par dessus elle tout en vérifiant les alentours avec une précision mesurée. Il ramassa le tisonnier et fracassa encore et encore le corps de la jeune femme.[118]

À ce moment il n'est encore qu'un inconnu et il n'est identifié comme père de Silas qu'à la page suivante[119]. Sa victime, Tsitsi, est une femme enceinte, ce qui ajoute encore à l'horreur de la scène. Cette silhouette (« figure ») entièrement habillée de noir qui fait irruption dans l'espace familier de la maison est à peine aperçue par les voisins qui sortent de leur maison alors qu'elle a déjà pris la fuite. La « foule en colère et menaçante »[120] qui fait ensuite appel à la police semble totalement inefficace face à cette ombre.

Même s'il n'est finalement pas un fantôme – son fils s'appelle Silas, sa femme l'a quitté « pour un autre homme » – l'homme en noir est décrit comme un anti-christ qui porte en lui, non l'amour, mais la haine universelle :

> Le silence massif tambourinait contre les murs. Et au-delà de ce silence il y avait le tonnerre entassé des étoiles et des planètes tumultueuses. Et au-delà de ça il y avait… Quoi ? Il l'ignorait. Mais père disait toujours qu'il savait et que c'était ce qui lui donnait ces horribles maux de tête et les humeurs douloureuses.[121]

La haine de cet homme qui se déchaîne lors de ses sorties nocturnes a une dimension cosmique. Il bouleverse le fragile équilibre du *township* en révélant sa noirceur et sa violence qui ordinairement se distillent de manière plus insidieuse[122]. Il est en quelque sorte l'inverse

118 *Ibidem*, p. 147. (« A hooded head was peering through the shattered pane, one arm trying to unlatch the window. She screamed, throwing herself forward, lashing hysterically at the arm. She screamed as the window shoved open. The figure, all in black, was jumping over the sill, grappling at the poker, the other arm swinging up and pointing the revolver at her. She screamed, hitting out blindly with the poker, but the blast of the gun echoed and re-echoed. As she fell, he leaped over her, looking round with slow precision. He picked up the poker and again and again smashed at the woman's body. »)

119 *Ibidem*, p. 148.

120 *Ibidem*. *(« ominous angry crowd »)*

121 *Ibidem*, p. 153. (« The massive silence was drumming against the walls. And beyond that silence there was the piled-up thunder of the tumultuous planets and stars. And beyond that there was… What ? He did not know. But father always said he knew and that was what gave him the awful headaches, the painful moods. »)

122 Il est notamment question de deux sœurs, Violet et Debbie, chacune subissant la pression de son « petit ami » qui veut absolument coucher avec elles. Cette angoisse se traduit dans le cas de Debbie par un cauchemar mettant en scène un cobra menaçant (p. 149), symbole phallique s'il en est...

de Joe, le père de famille qui trompe sa femme avec des prostituées et cherche à oublier son travail à la morgue en buvant plus que de raison.

Dans cette novella, le travail de la figure et sa présence presque fantasmagorique servent à mettre en perspective une série de portraits et d'historiettes autrement réalistes. Le père de Silas, qui à la fin de la novella ressort de chez lui habillé de noir et équipé d'un couteau et d'un pistolet, est bien pareil à ces sorciers qui chassent leurs proies la nuit.

3.2. Messianisme et mysticisme: le Christ en solitaire

Dans le cas de la rumeur, la foule dessine une figure christique aux contours vacillants. Cette approche est essentielle, mais elle ne rend pas compte de parcours qui se tracent en dehors ou à côté de cette foule. Les hallucinations du narrateur *de Soleil noir* ou l'errance solitaire de Gaston dans la quatrième partie de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* sont des passages surprenants dont le style même est différent du reste de ces œuvres. Ces anomalies du récit ont été interprétées de diverses manières. On a à l'occasion parlé d'influence du surréalisme[1] et même, dans le cas de Marechera, de chamanisme pour décrire l'expérience représentée dans le texte. Des traits stylistiques comme le caractère obscur des discours ou l'utilisation de l'oxymore semblent pointer vers un sens caché, ésotérique, qui rappelle également l'écriture des mystiques européens telle qu'elle a été décrite par Michel de Certeau. Cette grille de lecture rend compte d'une tension de la figure christique entre l'humain et le divin et entre l'individu et le groupe. Derrière ces lignes qualifiées de charabia ou de littérature hermétique, se trouve la volonté de mettre en mots l'intime et l'indicible.

L'expérience mystique[2] se construit comme une alternative au messianisme qui introduit un double changement d'échelle et de perspective. On passe ainsi d'une dynamique collective à une quête intime, d'un mouvement vers l'avenir à la recherche d'un ailleurs. Parmi les nombreuses définitions qui existent, nous privilégierons celle d'un « type de religion qui met l'accent sur l'intuition immédiate de la relation avec Dieu, sur la prise de conscience directe et intime de la Présence divine »[3] car elle rend compte à la fois de la disparition des intermédiaires, prêtres ou devins, et du caractère personnel de l'expérience

1 *Surréalisme africain et Surréalisme français: influences, similitudes et différences*, *op. cit.*

2 Dans son article, (« Madness or Mysticism ? The Unconscious Ascetics of Power and Hunger », *Current Writing*, vol. 26 / 2, juillet 2014) Grant Lilfordd aborde la question de la mystique chez Marechera et dans le roman *A Question of Power* de Bessie Head. Le parallèle qu'il établit entre l'enfermement des fous au XVIII[e] siècle et le traitement réservé aux colonisés l'amène, à la suite de Foucault, à examiner le phénomène sous l'angle du savoir et du pouvoir : « L'enjeu est de savoir ce que nous pouvons savoir et qui peut nous enseigner. Foucault donne des exemples de la manière dont l'Âge de Raison a refusé à la folie et à l'ésotérisme toute forme de savoir qui se situerait hors du champ du fait empirique. » (*ibidem*, p. 179, « At stake is the question of what is knowable and who can teach us. Foucault illustrates how the Age of Reason denigrated as madness or esoterica all knowledge that lies beyond or outside empirical fact. The colonial enterprise similarly rejects indigenous knowledge and systematically destroys traditional economies[...] »). Dans ce chapitre, nous nous intéresserons nous aussi à la question de la folie mais nous nous concentrerons sur le parcours mystique dans sa relation avec le messianisme. À ce sujet, on pourra également consulter le livre de Flora Veit-Wild, *Writing Madness, Borderlines of the Body in African Literature* (Oxford, James Currey, 2006).

3 Gershom Gerhard Scholem, *Les grands courants de la mystique juive : la merkaba, la gnose, la kabbale, le Zohar, le sabbatianisme, le hassidisme*, trad. Marie-Madeleine Davy, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 15.

qui est essentiel dans les œuvres de Tchicaya et Marechera. La mystique est une technique qui vise un absolu mais qui risque d'aboutir à la folie comme c'est le cas pour certaines figures d'intellectuel chez Marechera[4] ou pour le fou des *Méduses*.

La réflexion sur la mystique et sur le gouffre qu'elle creuse nous ramène enfin aux questions sur lesquelles nous avons achevé le chapitre précédent. Cet espace est-il celui de la vérité et de Dieu ou bien de la sorcellerie ? S'agit-il de faire corps avec l'univers ou de réduire le corps des autres à une viande consommable ? Quoi qu'il en soit, comme l'indique l'étymologie du terme, cet espace caché (*mysticum*) s'articule autour d'un corps qui cherche et raconte à la fois.

3.2.1. Anomalies stylistiques : relecture de l'opacité des textes

La question de l'hermétisme réel ou supposé des textes de Tchicaya est au cœur des débats critiques, tout comme l'idée que Marechera ne serait pas compréhensible pour la majorité du lectorat zimbabwéen. Cette difficulté ne se fait cependant pas sentir de la même manière partout et on observe que certains passages, en poésie ou dans les récits, sont à la fois les plus prometteurs parce qu'ils semblent avoir un sens caché et les plus difficiles, parce que ce sens se dérobe constamment. Les paroles de personnages que nous avons assimilés à des figures christiques entrent dans cette catégorie, de la même manière que certains récits censés rendre compte d'une expérience initiatique ou mystique. Le fou des *Méduses* et même le poète des « Sonnets à Amelia », parlent par énigmes et il y a toujours plusieurs interprétations possibles à leurs discours. Cette opacité du langage est renforcée par l'utilisation de certaines figures de rhétorique – oxymore ou paradoxe – qui sont là pour souligner une ambivalence ou une contradiction. En dernière instance, ces passages nous semblent essentiels parce qu'ils définissent une énonciation particulière et parce que, par la fascination qu'ils exercent, ils rendent possible la constitution de figures christiques. Tous ces traits stylistiques que l'on retrouve chez les mystiques chrétiens occidentaux suggèrent une proximité dans la quête d'absolu qui ne doit pourtant pas faire oublier la spécificité du contexte postcolonial au Zimbabwe et au Congo.

4 Cette interprétation, notamment pour le personnage de « Poussière d'écrivain », n'est pas en contradiction avec la lecture postcoloniale qui voit dans la folie du personnage le résultat du traumatisme colonial. Dans ce cas, la quête d'absolu agit comme un catalyseur et explique que les étudiants qui cherchent des réponses dans leurs livres soient plus sensibles que les autres à ce genre de dérapage.

3.2.1.1. Discours sibyllin

Il existe plusieurs manières de rendre un discours opaque et au moins deux interprétations à apporter à cette opacité. Pour le poète normalien (Césaire) ou agrégé de grammaire (Senghor), l'utilisation d'un vocabulaire rare ou technique est par exemple une preuve de maîtrise de la langue française et une manière d'enrichir le texte. La préciosité du langage, qui peut rendre la compréhension difficile pour le lecteur non-averti, est en fait le signe d'une confiance dans la capacité du français à exprimer des sentiments avec précision. À l'inverse, l'utilisation d'un vocabulaire pauvre et volontairement redondant peut marquer une insuffisance de ce même langage. Marechera et Tchicaya jouent selon les occasions sur la préciosité et sur la redondance, mais leurs objectifs se distinguent de ceux de leurs aînés. Ils veulent, comme Césaire et Senghor, montrer qu'ils maîtrisent la langue du colon, tout en cherchant à créer un effet d'étrangeté. Ils se rapprochent en cela des mystiques pour lesquels l'inadéquation du langage devant l'expérience de l'indicible est un point essentiel.

C'est surtout dans sa poésie que Tchicaya use de termes rares ou techniques et on remarque d'ailleurs parmi ceux-ci la forte présence du lexique religieux (« sicaire », « viatique », « anachorète », « martyrologes »[5] …). Ces mots pourraient aller dans le sens d'une recherche de précision s'il n'étaient pas associés dans un contexte inhabituel et de manière impropre. Le terme concret s'applique donc, par exemple, à un élément abstrait pour créer une formule frappante : « je décalcifie ma joie »[6]. De la même manière, un terme habituellement utilisé pour les animaux se retrouve appliqué à la mer qui est « en gésine »[7]. Marechera, quant à lui, fait preuve d'une préciosité provocatrice, notamment lorsqu'il reprend pour ses poèmes à Amelia des héros d'Homère en préférant le nom proche du grec et donc moins accessible (« Odysseus »[8]) alors qu'il existe en anglais un équivalent beaucoup plus répandu (« Ulysses »). Il s'agit ici de refuser la facilité et la transparence. L'archaïsme orthographique de Tchicaya lorsqu'il parle de « saulnier »[9] plutôt que de saunier participe d'une logique voisine car, cette fois, le poète se réapproprie un terme ancien pour mieux faire entendre l'étymologie (« sel ») et pour créer une bizarrerie qui ne manquera pas d'attirer l'attention du lecteur.

À côté du recours à des termes rares ou vieillis, on constate que certains passages obscurs sont au contraire marqués par la pauvreté du lexique, ce qui n'empêche ni l'effet

5 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 76.
6 *Ibidem*, p. 84.
7 *Ibidem*.
8 « Odysseus Remembers Cyclops », poème inédit.
9 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 85.

d'étrangeté, ni le caractère poétique du texte. Le fou des *Méduses,* qui est appelé « prédicateur »[10] ou encore « prêtre qui a une vis de moins »[11], profère ainsi des prêches qui sont aussi efficaces que mystérieux. Un exemple tiré du roman permet de se rendre compte de la spécificité de cette parole :

> Qui vous a appris à vous mentir à vous-même ? Vous fermez vos cœurs et la vie n'y entre pas. Vous tendez les mains au feu avec une poignée d'eau qui éteint le feu ; vous ne craignez pas que le feu s'éteigne ! Vous regardez la femme et vous tournez le dos à la vie. De quelle vie voulez-vous vivre, en mettant tant de fumée entre vos yeux et votre cœur ? Ainsi, toi ! Ne regarde pas, ne cherche pas autour de toi. C'est de toi que je parle. Vas-tu renier chaque jour de ta vie ? De quelle mort sera-t-elle payée ? »[12]

Le mot « feu » est répété trois fois, le nom « vie » et le verbe « vivre » sont utilisés cinq fois. Celui qui parle limite l'utilisation des reprises pronominales et des synonymes comme pour insister sur la redondance d'un langage qui se retourne constamment sur lui-même. Au terme obscur parce qu'inconnu, succède alors celui qui a un sens trop large et frappe par son inadéquation. Tchicaya renforce encore cet effet sur le plan syntaxique en encadrant une phrase par la reprise en chiasme du verbe de parole : « Vous dites : il n'a pas d'esprit car ce qu'il dit n'a pas de sens, dites-vous. »[13] La circularité est ici bien visible. Le discours en apparence sans queue ni tête est en fait la mise en scène d'une parole qui lutte avec le sens et ne parvient à transmettre qu'un sentiment d'impuissance qui se traduit un peu plus loin par la violence physique du fou qui jette des méduses au visage de ses spectateurs.

Qu'il joue sur un lexique vague ou au contraire très précis, ce type d'énoncé a en commun avec les rubriques astrologiques des magazines une généralité du propos qui permet de multiples interprétations. Dans le cas du fou des *Méduses*, par exemple, on peut imaginer qu'il s'adresse à Luambu, le personnage principal du roman, mais il pourrait tout aussi bien énoncer une vérité générale ou s'adresser à un des pêcheurs qui assiste à la scène. Le lecteur et le critique peuvent proposer des interprétations, mais le discours est présenté de telle manière que le doute demeure. Il en va de même, à la fin de « La Maison de la faim », avec les histoires du vieil homme qui sont « racontées de travers, délirantes et fragmentaires »[14] et rappellent les prophéties pythiques qui apparaissent plus comme des énigmes à résoudre que comme des prédictions précises : « Un chasseur de femmes. Chasser quelque chose à

10 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 71.
11 *Ibidem*, p. 71-72.
12 *Ibidem*, p. 75.
13 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 75.
14 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 130. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 97. (« oblique, rambling, and fragmentary »)

l'intérieur de toi-même est idiot. Parce que. Il criait dans son sommeil dans l'ardeur de la chasse. Quand il se réveilla finalement, il était là, sous l'œil du ciel. Un feu sauvage. Le soleil. »[15] Encore une fois, la syntaxe est heurtée et les phrases – elles-mêmes incomplètes – semblent être des fragments agglomérés de manière aléatoire. La voix du vieil homme donne un corps à ces faux récits qui n'ont que l'apparence de la tradition. Un autre de ces extraits a d'ailleurs suscité de nombreux commentaires : « Un écrivain traça un cercle sur le sable, se mit à l'intérieur et déclara : "Voici mon roman," mais le cercle fit un bond et le coupa en deux. »[16] Représentation mystérieuse du texte qui se retourne contre son créateur, ce passage est, pour David Kerr, un appel au questionnement du lecteur :

> Ceci suggère le danger de la créativité artistique tout en subvertissant tout le récit, comme pour mettre le lecteur au défi de trouver un apaisement à la fin du roman. Une fois que Marechera a conjuré son monde de chaos contingent et de souillure, il n'accorde pas au lecteur la porte de sortie aisée que constitue un point final et conclusif.[17]

Les histoires du vieil homme constituent donc une série d'ouvertures destinées à empêcher la clôture du récit et à favoriser la réflexion du lecteur. Il est d'ailleurs dit que ces fragments prennent « du corps »[18], ce qui en fait, au moins symboliquement, des personnages.

3.2.1.2. Vues impossibles et oxymores

Les énoncés que nous avons qualifiés de sibyllins, même s'ils sont incohérents, sont rarement contradictoires. Une étape est donc franchie lorsque, justement, cette contradiction se retrouve dans les textes sous deux formes bien particulières. Au niveau microstructural, l'oxymore « établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou qui sont coordonnés entre eux. »[19] Au niveau macrostructural, la vue impossible correspond à une représentation qui, par les contradictions qu'elle contient, ne peut être transcrite dans la réalité physique. Il s'agit en quelque sorte d'un équivalent littéraire des

15 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 130-131. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 97. (« A hunter of women. Now to hunt something in yourself is foolish. Because. He screamed in his sleep on the fire of the hunt. When he finally woke up he was up there in the eye of the sky Fiercely on fire. The sun. »)

16 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 133. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 100. (« A writer drew a circle in the sand and stepping into it said "This is my novel," but the circle, leaping, cut him clean through, »)

17 David Kerr, « Mindblasts: Narrative Technique and Iconography of Sexual Stereotyping in Bessie Head's *A Question of Power* and Dambudzo Marechera's *The House of Hunger* »,», in *Exile and African Literature*, Eldred Durosimi Jones, Marjorie Jones (éds.), Trenton, Africa Wold Press, 2000 , p. 21. (« This suggests the danger of artistic creativity, but also subverts the whole narrative, as if defying the reader to find repose in the novel's ending. Once Marechera has conjured his world of contingent chaos, and defilement, he does not allow readers the easy escape, which a concluding full-stop provides. »)

18 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 130. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 97. (« body »)

19 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 235.

trompe-l'oeil et des escaliers sans fin, qui tournent sur eux-mêmes sur le papier mais ne peuvent être construits. L'usage ponctuel que font Marechera et Tchicaya de ces deux procédés marque leur volonté de dépasser une vue étroite de la réalité et c'est peut-être en cela qu'on pourrait rapprocher leurs textes de ceux du surréalisme.

L'oxymore est intéressant, selon Michel de Certeau, car ce trope « montre ce qu'il ne dit pas »[20]. Dans cette association surprenante, la « combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage. »[21] Il serait exagéré de dire que le procédé est commun chez Marechera. Ceci dit, l'auteur zimbabwéen l'utilise de manière stratégique, dans certains poèmes et surtout comme titre de son deuxième ouvrage. *Black Sunlight*, traduit en français par *Soleil noir*, désigne en effet à la fois le roman éponyme et une organisation terroriste (OSN). Les deux versants, lumière et ombre, sont assemblés pour rendre compte d'un monde désarticulé où tout semble fonctionner de travers. L'oxymore ne présente pas un hybride qui ferait une synthèse mais un assemblage hétéroclite où toutes les parties demeurent distinctes. Cette figure microstructurale entre d'ailleurs en résonance avec la construction du roman qui juxtapose différentes époques de la vie du narrateur, sans que l'ordre chronologique soit toujours aisé à déterminer.

Le « non-lieu »[22] que parcourt Gaston dans C*es Fruits si doux de l'arbre à pain* rappelle, quant à lui, l'architecture mentale du château de cristal dans les textes de Thérèse d'Avila[23]. Dans les deux cas, nous pouvons parler de vue impossible car une représentation spatiale permet de rendre compte d'une configuration mentale. La langue elle seule est apte à donner à voir un paysage travaillé par des contradictions :

> Le voici maintenant dans un non-lieu. Il n'existe plus par le seul corps qu'il a toujours pris pour une tare à son âme. Voici maintenant qu'il a au ras des yeux le paysage dans lequel les mille hures de mille sangliers auraient fouiné. Déterrant des corps qu'on avait enfouis là pour cacher à la justice le plus crapuleux des crimes.[24]

Et un peu plus loin :

> Il hausse l'échine. De cette plage, quel cadastre dresser ? Il en faudrait bien un pour ces terres en bordure. La vague ne déferle pas. Reste suspendue. Le vide autour d'elle se peuple d'embruns.

20 Michel de Certeau, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1987, p. 197.
21 *Ibidem*.
22 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 261.
23 Thérèse d'Avila, *Les Demeures*, trad. Jeanine Poitrey, Réziac, Montsûr, 1990.
24 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 261.

L'épilogue du fou et de la mort qui fait de Gaston une épave doit-il être vu comme une sorte d'accomplissement ? Le personnage perdu dans un paysage à demi fantasmé est semblable au prophète qui a vu la venue du messie : il « n'est plus dans le temps. La fin est avec lui ou derrière lui »[25]. La transformation de Gaston en mystique fait de lui une enveloppe vide, totalement coupée de sa vie d'avant. L'accomplissement, ici, est avant tout un constat d'échec, un repli face à l'écrasante puissance de l'État postcolonial et le roman s'achève sur une question angoissante qui illustre et redouble l'idée d'une vue impossible : « Était-ce un monde à l'envers ? »[26].

Pour désigner le rapport des mystiques à l'écriture, Michel de Certeau parle d'une « intextuation du corps »[27], insistant ainsi sur l'importance du rapport entre l'expérience et l'usage de la langue. Le tâtonnement du personnage, qu'il ait ou non accompli son destin, nous montre dans le cas de Gaston Poaty la difficulté rencontrée pour rassembler par la parole ce qui est divisé. À la fin du roman, c'est un personnage mystérieux, la jeune prêtresse Mouissou, qui prend en charge le récit. Celle-ci joue d'ailleurs dans tout le texte un rôle d'arrière-plan car les contes qu'elle raconte au village, à la veillée, servent à ponctuer le récit principal situé à Brazzaville. Elle évoque ainsi le surgissement de Gaston devant les villageois :

> Il est venu ici à tâtons. Je ne vois pas sa vie. Où est sa mort ? Pourquoi vient-il la chercher ici ? Il est là. Écoutez, le chien qui aboie veille sur son agonie. Ne le cherchez surtout pas, craignez que la mort dont il ne veut pas ne vous prenne la vie.[28]

Cette fois, la vue impossible prend une forme particulière car le personnage n'est plus *à la fois* l'un et l'autre, il n'est *ni* vivant, *ni* mort. Gaston a perdu toute existence sociale, et il ne peut être perçu que de manière négative. Il se situe dans un entre-deux qui est un vide. En se fondant avec le paysage, il ne franchit pas le gouffre qui le sépare de son idéal, il devient lui-même le gouffre, d'où un accomplissement paradoxal.

Bien sûr, les formes du paradoxe ne renvoient pas forcément à une vision tragique et le « poème fou » de Marechera évoque plutôt une forme parodique des *nursery rhymes* anglophones. L'ensemble apparemment incohérent repose sur des jeux de mots et des échos sonores qui créent une cohérence sonore au-delà du non-sens généralisé :

---

25 André Neher, *Prophètes et prophéties : l'essence du prophétisme*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, p. 69.

26 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 327.

27 *La Fable mystique*, *op. cit.*, p. 250.

28 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 326.

Le futur, un poème fou

L'épouse d'à côté a hurlé toute la nuit.
La boite d'allumettes – où sont les allumettes ?
La lune est tachetée de pois comme des garçons
Pleins de force. Tout ceci n'est qu'un jeu vidéo.

Ton esprit est un pot d'échappement de moto
Qui lâche des pets – explose dans la grotte du Cyclope.
Tes oreilles sont des arbres à l'écorce morte,
Je suis le chien enragé que tu as tué la semaine dernière.

Les flashbacks n'existent que de l'autre côté
De la barrière, là où je n'ai jamais été
C'est à dire là où je suis. Ton visage de pluie battante
A détrempé mon histoire jusqu'à en faire une couverture molle.

Le poème-loup sous ses vers en peau de mouton contre un glaçon
Hurla toute la nuit le hurlement alluma ma cigarette,
Évaporé dans ce spectacle je pus voir
Comment les aveugles s'approchaient en tâtonnant de rouges boutons d'alarme.[29]

La modernité de la moto juxtaposée à la figure antique du cyclope résume toute la force de l'accumulation en parataxe. Peut-on parler pour autant de surréalisme ou d'écriture automatique ? Ce futur décrit par Marechera n'est pas qu'une suite dénuée de sens, c'est une vision et il est important de rappeler que la vue impossible est aussi – avec l'oxymore – une figure privilégiée des représentations apocalyptiques. On en trouve des exemples anciens comme le feu qui « brûle dedans la glace »[30] chez Théophile de Viau, mais aussi des textes beaucoup plus contemporains comme le poème « End-Beginnings » du sud-africain Lesego Rampolokeng :

le coq chante et la chouette s'endort, les rois fleurissent
là où les esclaves s'enracinent, l'apocalypse est genèse,
le soleil est une petite boule de glace qui crache l'impotence au
coeur desséché de l'utérus terrestre [...][31]

29 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 177. (**« The Future, a mad poem /** The wife nextdoor screamed all night. / The matchbox — where are the matches? / The moon is made of beans like boys / Full of might. It's all a video game. / Your mind is a motorbike exhaust pipe / Detonating fart—blasts in Cyclops' Cave. / Your ears are trees all dead bark, / I'm the rabid dog you killed last week. / Flashbacks exist only on the other side / Of the fence, where I have not been / Which is where I am. Your face of heavy rain / Drenched my history to a limp blanket. »)

30 Théophile de Viau, *Œuvres poétiques, Les Amours tragiques de Pirame et Thisbé*, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 170.

31 Lesego Rampolokeng, « End Beginnings », Rer Recommended, 1998. (« cock crows and owl goes to sleep, kings sprout / where slaves take root, *apocalypse is genesis*, / s*un a black glob of ice* spurts impotence into / earth's barren womb, […] »)

La contradiction serait la révélatrice d'un chaos présent ou à venir, une révélation apocalyptique que le langage ordinaire ne peut transcrire.

3.2.1.3. Énonciation mystique ?

L'opacité du langage et les contradictions observées chez Marechera et Tchicaya tirent leur sens de leur situation d'énonciation. Certes, les histoires du vieil homme sont des fragments en apparence impersonnels, il n'en demeure pas moins que c'est parce qu'ils sont dits par ce personnage et non un autre qu'ils prennent « corps ». La relation entre un énonciateur qui veut rendre compte d'une expérience indicible et son destinataire – personnage ou lecteur idéal – est essentielle pour comprendre la dimension mystique de la figure christique. Michel de Certeau fait du « je » le lieu de l'énonciation en insistant sur son isolement et son caractère « insulaire ». La double image du château et de la retraite au XVI^{e} siècle représente cet isolement. Le mystique se trouve dans une situation paradoxale car il cherche à communiquer son expérience en dépit de son peu de confiance dans le langage. S'instaure alors un dialogue fictif qui peut avoir pour interlocuteur Dieu ou le lecteur potentiel, ce que Michel de Certeau appelle, à la suite de Jean de la Croix, le *conversar* ou *colloquium*. Le « je » qui tente de rendre compte de son expérience est ainsi mis en scène dans certains textes comme pour mieux souligner le caractère littéraire de la mystique. Marechera et Tchicaya, dans les deux exemples traités ci-dessous, intègrent ainsi un dialogue fictif et des éléments de discours au cœur du récit romanesque. Ces procédés créent un effet d'étrangeté mais ils nous semblent essentiels pour comprendre la dynamique mystique à l'œuvre dans certains textes.

La nouvelle « Poussière d'écrivain », justement, traite d'un dédoublement de la personnalité et est écrite à la première personne. Le narrateur insiste sur l'obsession de l'écriture qui finit par couper tout lien avec l'extérieur : « C'est que, voyez-vous, j'étais devenu une sorte de reclus, dirons-nous, totalement absorbé par l'écriture. »[32]. Dans le passage cité ici, l'ancrage dans le « je » s'accompagne d'une interpellation du lecteur. L'écriture est à la fois un moyen de communication et la cause de l'isolement : « Mais tout ça c'est un peu vague… Encore un verre ? Bon. La même chose ? Ah. À la vôtre, monsieur. Ou madame. Enfin l'un ou l'autre. Vous me comprenez. »[33] Dans ce passage, il est impossible de

32 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 176. *The House of Hunger, op. cit.*, p. 102. (« I had become something of a recluse, shall we say, busy with my writing. »)

33 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 178. *The House of Hunger, op. cit.*, p. 104. (« all rather vague. Will you have another ? Good. What was it? Ah. Your very good health, sir. Madam. Whatever the case is. »)

savoir avec précision qui est l'interlocuteur interpellé. L'important, selon nous, est dans le geste exhibé ici, la tension vers l'autre, plutôt que dans la distinction entre un lecteur réel et un auditoire fictif.

Dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, la dernière partie, « Le fou et la mort », se distingue elle aussi, comme nous l'avons vu, du reste du roman. C'est certainement le texte qui correspond le mieux à l'approche mystique. Ici, l'énonciation hésite entre la distance de la troisième personne (« Il est sobre, lui »[34]), l'interpellation du personnage (« Ceins tes reins et laisse faire tes pieds [...] »[35]) et la question rhétorique qui semble adressée au lecteur (« Marche-t-il réellement ? »[36]). Il ne s'agit pas d'une polyphonie savamment orchestrée comme dans *Les Méduses* mais bien d'un échange fictif dans lequel le narrateur, pour la première fois du roman, se manifeste. La configuration mystique autour de ce personnage « pris en charge par l'environnement » place au cœur de son dispositif un individu vidé de sa substance, un fou qui ne s'exprime plus que par les mouvements de son corps. Il vit véritablement la fusion avec l'infini, c'est pourquoi il a besoin d'un interprète extérieur à l'histoire pour rendre compte de son expérience.

Les éléments stylistiques et sémantiques sur lesquels nous venons de nous arrêter sont bien plus que des anomalies ou des afféteries prétentieuses. Par l'écran qu'ils placent entre l'énonciateur et son destinataire, ils pointent vers un défaut du langage mais aussi vers une quête du sens à entreprendre. Bien sûr, nos auteurs sont très éloignés des mystiques étudiés par Michel de Certeau mais cette pratique – ou du moins son fonctionnement – se retrouve par endroits et le rapport au néant ou à l'absolu qui la caractérise semble tout à fait pertinent pour réfléchir à la place de la figure christique dans l'espace postcolonial.

3.2.2. Délimitation de l'espace mystique : de l'avenir à l'ailleurs

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier le malaise qui occupe de nombreux personnages, tant chez Marechera que chez Tchicaya. Le rapport à l'éducation, le sentiment de vide et la folie qui affleure par endroit, peuvent être relus à la lumière de l'expérience mystique. Dans cette perspective, les traits stylistiques observés plus haut seraient les indices d'une dynamique qui, si elle n'est plus messianique car elle concerne le parcours d'un individu solitaire, n'en est pas moins indissociable de la figure christique. Les circonstances

34 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 255.
35 *Ibidem*.
36 *Ibidem*.

d'émergence du phénomène mystique, selon Gerschom Scholem, sont d'ailleurs assez proches des données coloniales et post-coloniales : « Ce qui favorise surtout la naissance de la mystique, c'est une situation, dans laquelle ces nouvelles impulsions ne brisent pas la coque de l'ancien système religieux pour en créer un nouveau mais tendent à rester confinées à l'intérieur de ses limites »[37]. Il s'agirait donc de personnages à la marge qui cherchent à réformer la société et non à en sortir. De là vient également le caractère subversif de ceux que nous identifions comme mystiques. Contrairement à ce que nous avons constaté pour le messianisme, ces personnages ne tendent pas vers un avenir restauré ou utopique mais vers un ailleurs qui semble hors d'atteinte.

3.2.2.1. La sensation de distance insurmontable

Les personnages de nos deux auteurs, du moins ceux qui ont une certaine importance, ont conscience de se trouver face à un gouffre qui les sépare, soit du Dieu qu'on leur a enseigné, soit de l'idéal d'une société juste. Leur statut de colonisé ou d'ancien colonisé les place dans la même position que les mystiques qui ne se reconnaissent plus dans la religion institutionnalisée qu'ils pratiquent. Dans son analyse de la religion, Gerschom Scholem distingue trois étapes qui font écho à ces situations coloniales et post-coloniales. Le premier stade correspond à une vision immanente et animiste des divinités : « l'homme les rencontre à chaque pas et il peut expérimenter leur présence sans avoir recours à une médiation extatique »[38]. À ce moment, la mystique ne peut exister car « l'abîme entre l'homme et Dieu n'est pas devenu une prise de conscience intérieure. »[39] Vient ensuite la période classique, pendant laquelle « la religion signifie la création d'un vaste abîme, conçu comme absolu, entre Dieu, Être infini et transcendant, et l'Homme, créature finie. »[40] Enfin, la mystique ne peut véritablement prendre son essor que lors de la phase dite « romantique » : « La mystique ne nie pas ou ne dédaigne pas l'abîme ; au contraire elle commence par prendre conscience de son existence, mais de là, elle part en quête du mystère qu'elle veut cerner et du chemin caché qui franchira cet abîme. »[41] Bien sûr, l'assimilation de la première étape à « l'enfance de l'humanité »[42] par Scholem nous invite à être prudent et à ne pas prendre au

37 *Les grands courants de la mystique juive: la merkaba, la gnose, la kabbale, le Zohar, le sabbatianisme, le hassidisme*, *op. cit.*, p. 22.
38 *Ibidem*, p. 20.
39 *Ibidem*.
40 *Ibidem*.
41 *Ibidem*, p. 21.
42 *Ibidem*, p. 20.

pied de la lettre ces catégories. Cependant, la peur du vide est une donnée essentielle des textes de notre corpus qui ne peut être ignorée.

Cette approche selon les termes de la mystique permet de relire à nouveaux frais le malaise du converti, par exemple dans les nouvelles de *La Main sèche*. Dans le triptyque constitué par « Lazare », « Rebours » et « Le Fou rire », le parcours que nous avons déjà qualifié de révolution à cause du retour à l'animisme et à la magie (voir *supra*, 2.2.1.3.) va bien d'une innocence perdue dans ce lieu reculé qu'est le clos de Mpanzu à une tentative pour retrouver l'unité du monde en passant par la construction d'un abîme que l'on doit à la religion institutionnelle. Au début de la première nouvelle – qui commence lorsque, à quatre ans, l'enfant surprend des adultes en train d'avoir des rapports sexuels – le narrateur insiste sur l'isolement de l'enfant et sur le caractère direct de sa relation à la nature et la divinité :

> Sa connivence était d'une espèce singulière. Dans son temple d'herbe, il célébra toujours le culte de sa propre intercession afin qu'il lui fut permis d'être du destin commun herbe, eau, terre, lumière et contre-lumière, et toute chose innommable au profane.[43]

L'idée de « connivence » et l'absence d'intermédiaire pour l'intercession est associée ici à une représentation du sacré (« temple », « culte ») qui oppose l'enfant au « profane », c'est à dire à celui qui ne sait pas.

Avec la conversion au christianisme de celui qui deviendra Lazare à la fin de la nouvelle, ce lien avec le sacré se rompt et l'excipit se présente comme une série d'oublis figurant la « création d'un vaste abîme » déjà évoquée :

> Il avait trop grandi pour courir entre les plans de manioc, de patates douces et se cloîtrer dans les hautes herbes. Il mit ainsi fin à son enfance, s'en exila, perdit le pouvoir de ses premiers secrets. Il avait commencé à mourir.[44]

Dans le cas de cette nouvelle, l'opposition entre paganisme et christianisme crée les conditions de l'expérience mystique. En prenant un nouveau nom – Lazare – le jeune homme devient étranger à lui-même. Tchicaya met en place une narration centrée autour du rapport de son personnage au mystère sacré et ce parcours, qui correspond point par point à la description de Scholem, présente l'action missionnaire comme une brisure. D'une certaine manière, on peut considérer que le Christ de la mission et ses prêtres forment un écran entre l'individu et le mystère sacré. Il ne faut pas prendre à la légère la référence à une mort

43 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 43.

44 *Ibidem*, p. 47.

symbolique, la force subversive du mystique à venir ne peut se comprendre qu'à la lumière de cet éloignement temporaire.

Si les références à la religion païenne sont plus rares dans les textes de Marechera, le narrateur de « La Maison de la faim » voit bien grandir en lui un sentiment d'étrangeté. L'école, notamment, est un autre écran qui vient s'interposer entre lui et son milieu d'origine. Il réalise la présence de cet abîme lorsque sa mère lui reproche de parler anglais, langue qu'elle ne comprend pas :

> Je fis irruption dans la pièce et laissai aussitôt éclater mon histoire, à grands renforts de gestes, je la racontai à ma mère qui me dévisageait. Une claque cinglante, qui me fit bourdonner l'oreille, m'arrêta. Je levai des yeux éperdus vers ma mère. Elle me frappa à nouveau.
>
> « Comment oses-tu me parler anglais, dit-elle avec colère. Tu sais que je ne le comprends pas, si tu crois que parce que tu es instruit... »
>
> Elle me frappa encore.
>
> « Je ne parle pas anglais... » commençai-je, mais je m'interrompis en prenant soudain conscience que je lui parlais en anglais.[45]

L'enfant est attiré par l'espace du savoir qui semble échapper à la violence du quotidien mais, dans le passage que nous venons de voir, son action est un peu trop efficace. Il est devenu un étranger face à sa propre mère. Alors que l'enfance de Lazare est un temps idéalisé, les personnages de Marechera ne cessent jamais de fuir cette période de leur vie qui, pour eux, ne correspond pas à une communion avec l'environnement.

Autour de cette question de l'éducation, commune à nos deux auteurs, il est important de distinguer l'idéal poursuivi par Lazare et le narrateur de « La Maison de la faim » du confort matériel que désirent les « évolués » congolais et la majorité des habitants du *township.* Pour ces derniers en effet, le rituel sacré est remplacé par un travestissement. Le gouffre n'est pas seulement spirituel, il est lié à la richesse et à une certaine vision du pouvoir. Les riches en général et les Blancs en particulier ont remplacé les divinités. Pour se convaincre de ce point, il suffit d'examiner le studio du photographe local qui vend une illusion d'évasion bien plus qu'un souvenir familial. Les habitants du quartier viennent en

45 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 28-29. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 24-25. (« I burst into the room and all at once exploded into my story, telling it restlessly and with expansive gestures, telling it to mother who was staring. A stinging slap that made my ear sing stopped me. I stared up at mother in confusion. She hit me again. / "How dare you speak in English to me," she said crossly. "You know I don't understand it, and if you think because you're educated..." / She hit me again. / "I'm not speaking in Eng-" I began, but stopped as I suddenly realised that I was talking to her in English. »)

effet se faire tirer le portrait postés devant un paysage paradisiaque – synonyme de réussite – qu'ils ne verront jamais :

> Salomon, le photographe du *township*, est maintenant un homme riche. Son studio, derrière l'épicerie, est tapissé, du sol au plafond, de photos d'Africains en perruques d'Européens, d'Africaines en minijupes, d'Africains dont le regard paranoïaque crève l'objectif. L'arrière-plan de chaque photo est toujours le même : des vagues qui se brisent sur une plage vierge et un aigle solitaire qui tournoie, diffractant la lumière comme du cristal vers les espaces puissants de l'Univers. Une aspiration poignante qui ne peut se réaliser que dans le cadre d'une photographie grossière. Les flashes dissimulaient la misère de la réalité. On pouvait dire après : « C'est moi - moi ! En ville! »[46]

Les systèmes colonial et post-colonial tirent leur efficacité de la distance qu'ils créent entre le commun des mortels et une poignée d'élus. Cette fois, les différentes couches de l'administration et les forces de l'ordre peuvent être considérées comme les écrans qui coupent l'individu de la divinité. Malgré tout, le narrateur de Marechera, contrairement à son ami Harry, envisage la culture – et plus particulièrement la littérature – comme espace d'une unité à retrouver.

3.2.2.2. Les moyens pour retrouver l'unité

Le sentiment de l'abîme est un préalable à l'expérience mystique, mais il n'est pas suffisant. Il doit s'accompagner de tentatives pour franchir cet abîme et recouvrer l'unité perdue ou fantasmée. On le voit ici, le mécanisme du messianisme – restaurateur ou utopique – fonctionne à l'échelle de l'individu dans le cas du phénomène mystique. Les techniques pour atteindre ce résultat cependant diffèrent : la harangue laisse la place à l'oraison et la dynamique de la foule est remplacée par la prise d'alcool ou de psychotropes[47]. L'expérience est toujours solitaire, même si elle peut avoir des conséquences dans la vie de la communauté. À l'échelle du personnage, il est essentiel de déterminer quelle est sa part de

46 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 25. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 21-22. (« Solomon the *township* photographer is now a rich man. His studio at the back of the grocer's is papered from floor to ceiling with photographs of Africans in European wigs, Africans in miniskirts, Africans who pierce the focusing lens with a gaze of paranoia. The background of each photo is the same: waves breaking upon a virgin beach and a lone eagle swivelling like glass fracturing light towards the potent spaces of the universe. A cruel yearning that can only be realised in crude photography. The squalor of reality was obliterated in an explosion of flashbulbs and afterwards one could say "That's me, man - me! In the city." »)

47 William James, dans le chapitre qu'il consacre à la mystique abordée sous un angle pragmatique, insiste sur le fait que cet état est souvent provoqué par l'individu qui perd ensuite le contrôle de l'expérience : « On peut favoriser la production des états mystiques par certains actes volontaires, comme de fixer son attention, ou d'exécuter certains mouvements rythmiques ou par d'autres procédés. » (William James, *Les Formes multiples de l'expérience religieuse, essai de psychologie descriptive*, trad. Franck Abauzit, Camberry, Exergue, 2001, p. 364)

responsabilité dans le processus, afin de comprendre dans quelle mesure il en sort transformé. L'extase n'est-elle qu'une parenthèse ou au contraire un palier qui transforme le personnage pour le faire accéder à un nouveau statut ? Est-ce justement en se fondant dans le grand Tout qu'il devient un personnage-figure ?

Le juge Raymond Poaty dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* observe un rituel bien précis pour mener son combat mystique contre les forces obscures. Il s'agit là d'une pratique régulière et maîtrisée. La seconde partie du roman s'ouvre sur l'évocation de ce « monde double ». :

> Le monde est double. Deux. Le plus régénérant se passe de la matière. Le plus affligeant met la pierre au cou et le feu ardent sous les pieds. L'homme qui n'est que chair court à sa perte. Toujours. Le juge Raymond Poaty le sait d'initiation. Or le voici à un âge de sa vie de juge malmené par les hommes.[48]

Ces quelques lignes posent à la fois les fondements et le cadre de la pratique. Premier point essentiel par rapport à la majorité des personnages, tant chez Tchicaya que chez Marechera, le juge est un initié et non un autodidacte. Il est donc moins susceptible que d'autres de succomber à la folie. Second point, qui est la condition de l'expérience : le monde est double mais les deux espaces existent dans une relation asymétrique. La « matière » est soumise au spirituel et non l'inverse. Sur ces bases, le juge accède à cet espace autre de la mystique par l'isolement dans une pièce qu'il baptise le « cagibi » ou le « sas »[49] et par l'oraison qu'il appelle « Prière vivante ». La circulation d'un espace à l'autre, autrefois aisée, est toutefois perturbée comme l'indique la dialectique de l'ombre et de la lumière dans le passage suivant :

> Il est temps qu'il entre en lui-même. Il constate avec effroi l'épaisseur de la nuit noire qu'il y fait. Il prend peur. Puisque le refuge est au domaine des esprits supérieurs, il se doit d'y accéder au plus vite. Pour ce faire, il allume d'une main qui tremble la bougie de la Prière vivante. Il frappe au seuil. Il connaît le trouble, car la flamme qu'il sollicite n'a pas l'éclat solaire et la nuit reste abyssale, indéchiffrable. D'autres fois, une infime parcelle de cette flamme éclaboussait tout de lumière, mettait dans sa main la clef du Sanctuaire. Or rien. Les ombres qui interdisent le seuil sont mille pythons. Les vapeurs émises par leurs stridulations éteignent la bougie, dissimulent la Serrure...[50]

L'espace mystique dans lequel le juge cherche habituellement des réponses est envahi par les ténèbres. Il reflète le monde physique livré aux ambitions et aux manœuvres des nouveaux tenants du pouvoir post-colonial. Autrefois refuge, l'espace intérieur est désormais pollué par

48 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 49.
49 *Ibidem*, p. 50.
50 *Ibidem*, p. 49.

les sorciers mangeurs d'âme et celui qui s'y aventure – même expérimenté – risque de s'y perdre :

> Un monde l'habite, si voisin et pourtant étranger au monde qu'il habite. Le premier est un sanctuaire où affleurent des énigmes qui sont impénétrables sans l'intercession de la Prière vivante. Par le biais de sa mémoire aussi, il arrive qu'il accède à la lisière de l'autre terre qui ne connaît désormais que les affres de la nuit. L'abandon. Dans le second, les hommes habitent la douleur et vivent des chagrins de toutes les espérances déçues. Le quotidien est un champ de cactus. Nulle part où mettre le corps ou l'âme, sans les exposer à toutes les tourmentes.[51]

Malgré ses difficultés, si on observe le parcours du juge, on ne peut pas véritablement dire qu'il se perd pour ne plus se retrouver. Lorsqu'il constate que son action mystique et ses démarches juridiques ne suffisent pas, il sort de cette relation duelle pour enclencher la dynamique messianique sur laquelle nous reviendrons. L'État et le monde des esprits ne sont efficaces que s'ils sont réglés et le retour à l'action politique doit être considéré comme un aveu d'échec pour la mystique.

L'oraison n'est pas le seul moyen utilisé pour atteindre l'espace caché de la mystique. L'alcool et les psychotropes peuvent également jouer ce rôle même si leur fonctionnement est beaucoup plus problématique[52]. Dans la plupart des cas, la pratique n'est pas contrôlée et il arrive que la prise de ces substances se fasse à l'insu du personnage. Le risque de se perdre et de sombrer dans la folie est beaucoup plus grand que dans le cas du juge Poaty qui résiste à une menace identifiée. L'approche psychiatrique de Tobie Nathan s'interrogeant sur la différence entre chamanes et toxicomanes est à ce sujet éclairante pour rendre compte d'une différence qui semble avant tout générationnelle :

> Comment se fait-il qu'un même type de traumatisme produise chez les uns une réaction mimétique incontrôlable, chez d'autres une initiation ? Il est évident que dans le cas des utilisateurs rituels, il existe un autre monde qui les accueille dès le premier moment traumatique, ce qui n'est absolument pas le cas des toxicomanes occidentaux.[53]

Cet « autre monde » dont parle Tobie Nathan est un espace structuré et structurant, un lieu accueillant parce que délimité par la tradition et des praticiens chevronnés. Les personnages

---

51 *Ibidem*.

52 Dans sa description de la mystique, William James, notamment, tient compte de ce phénomène : « C'est un des troublants mystères de la vie que pour beaucoup d'entre nous, les seuls moments où nous aspirons quelques bouffées d'infini soient les premières phases de l'abrutissement. L'ivresse n'en doit pas moins être classée parmi les états mystiques ; c'est une partie dont il faut tenir compte pour bien juger de l'ensemble. » (*Les Formes multiples de l'expérience religieuse, essai de psychologie descriptive*, op. cit., p. 368)

53 Tobie Nathan, *L'influence qui guérit*, Paris, Odile Jacob, 2001.

que nous allons examiner à présent ne bénéficient pas de ce cadre, d'où la folie qui les menace à tout instant.

Dès *La Maison de la faim*, le narrateur de Marechera donne une importance capitale à l'ivresse. La plupart du temps, le personnage ne cherche pas à aller quelque part mais seulement à oublier. Cependant, la description de cet état second n'est pas très différente du rituel de Raymond Poaty :

> Sous l'effet de la musique, des publicités, des spots clignotants, je perdis la notion du temps et m'imbibai de bière purement et simplement. Je ne fus jamais aussi près de découvrir les authentiques héros noirs qui hantaient mes rêves, dans un lointain âge d'or, dans une Arcadie noire.[54]

L'évocation des « héros noirs » suggère une extase qui serait aussi une illumination, un dévoilement. Au lieu de cela, les lignes qui suivent développent une vision cauchemardesque dans laquelle le narrateur se retrouve face à une effigie de Ian Smith « pendue par le cou à un gros croc de boucher »[55]. Ici, comme dans la majorité des cas, l'extase est voulue, provoquée, mais elle n'est pas contrôlée.

L'épisode souvent commenté du chapitre sept de *Soleil noir,* qui a pour point culminant la rencontre du narrateur avec lui-même, présente une vision encore plus radicale de la transe comme traumatisme. En effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater, le narrateur, Christian, n'apprend que bien après la crise qu'il a été drogué. Il subit ses visions sans comprendre d'où elles viennent et la construction chaotique du chapitre montre bien que l'expérience détruit les repères sans vraiment poser de nouveaux jalons pour structurer le personnage. Cette représentation de la transe sans garde-fou insiste sur la déstructuration du monde et sur une expérience mystique qui est avant tout une prise de risques aux frontières de la folie. La tentative pour combler l'abîme peut se solder par une perte complète de repères pour des personnages qui se retrouvent indéfiniment suspendus entre rêve et réalité.

L'expérience de Gaston, le fils du juge Raymond Poaty évoqué plus haut, présente de nombreuses ambivalences qui le rapprochent des presque fous de Marechera. Avant-même son arrestation, Gaston prononce des paroles mystérieuses et semble déjà coupé de la réalité quotidienne. Lui qui est membre du comité central du parti et qui apparaît comme un tenant

54 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 45. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 36. (« As the music boomed against the advertisements and the arse colours and lights flickered on and off I lost count of time and simply soaked myself with the stuff. I was no nearer to discovering the authentic black heroes who haunted my dreams in a far-off golden age of Black Arcadia. »)

55 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 46. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 37. (« dangled by the neck from a large butcher's spike »)

de l'action concrète contre les manœuvres politiciennes, se pose en victime et en prophète. Il subit le nouvel ordre politique même si, formellement, il en fait encore partie. Cet apparent détachement dont s'étonne sa femme marque le début de la quête mystique. Lors de cette première étape, la position de Gaston en réformateur d'un système auquel il croit de moins en moins le rapproche du mystique juif que Gerschom Scholem décrit comme quelqu'un qui « vit et agit dans une perpétuelle révolte contre un monde avec lequel il s'efforce de tout son zèle d'être en paix. »[56] Cette contradiction du personnage fait de lui une force de questionnement mais elle révèle également les limites du mysticisme et son opposition au messianisme. Gaston n'est pas prêt à bouleverser de nouveau la société et son rapport au mot « révolution » est significatif. Pour lui, la colonisation est une révolution au même titre que la prise de pouvoir des marxistes-léninistes. Pour le père, le juge Raymond Poaty, la pratique mystique encadrée par la tradition est suivie de la dynamique messianique alors que pour le fils, Gaston, l'élan révolutionnaire lié à la chute du régime précédent laisse peu à peu la place à une logique mystique. Le roman *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* fait jouer l'espoir et le repli sur soi pour mieux mettre en valeur les enjeux collectifs et les réponses individuelles.

Gaston cesse d'être un réformateur au cœur du système au moment de son arrestation. Le passage par la prison dont la temporalité est problématique (voir *supra*, 1.1.2.1.2.), puis la mort simulée sont autant d'étapes pour couper le personnage de son univers familier. À ce propos, le stratagème utilisé pour faire sortir Gaston de prison offre une variante intéressante par rapport à l'utilisation du psychotrope dans *Soleil noir*. Sa femme, Mathilde, obéit sans réfléchir à un homme « à la silhouette assez vague, mais rassurante »[57] qui lui dit de faire parvenir le poison à Gaston. Ce dernier boit le breuvage censé l'aider à mourir « en paix, sans que les balles lui fassent trop mal »[58] sans savoir de quoi il s'agit réellement. La prise de la substance ne correspond plus à une duperie mais à un acte de foi guidé par un personnage aux contours indécis qui a tout de la figure.

Christian dans *Soleil noir* sort changé de son expérience au « Pic du Diable » mais il ne sombre pas dans la folie et, vue sous cet angle, son initiation est réussie. Gaston, à l'inverse, ne revient jamais vraiment de son voyage mystique, d'où le titre de la quatrième partie du roman : « Le fou et la mort ». Comme son prédécesseur le sergent Thiémoko Kéita dans la nouvelle « Sarzan »[59] de Birago Diop, la folie correspond pour lui à un retour aux

56 *Les grands courants de la mystique juive: la merkaba, la gnose, la kabbale, le Zohar, le sabbatianisme, le hassidisme*, *op. cit.*, p. 59.

57 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 265.

58 *Ibidem*, p. 266.

59 *Les contes d'Amadou-Koumba*, *op. cit.*, p. 167.

valeurs fondamentales et à une fusion avec la nature. Le fou est une enveloppe vide, une force sans véritable forme.

3.2.2.3. Surplus et vacuité : folie et mystique

La folie guette les personnages de Marechera et elle atteint sans l'ombre d'un doute Gaston Poaty dans le dernier roman de Tchicaya. Celle-ci peut être considérée comme un écueil mais le fou, par bien des aspects, apparaît comme le mystique idéal parce qu'il a la tête vide et aussi – par sa maigreur caractéristique – le corps vide. À côté du corps blessé du Christ, le corps dérisoire du fou est exemplaire car, selon Michel de Certeau, sa « faiblesse est la force d'une absence, parce que déjà il « fait déchet »[60]. Cette image du déchet est importante à plus d'un titre car le fou est celui qui ne s'intègre pas dans la société, qui habite la ville sans en faire véritablement partie. Dans les textes de Tchicaya, le fou surgit de nulle-part pour disparaître ensuite et, notamment dans le cas de Sékhélé-l'oeil-sec, on ne peut qu'imaginer où il trouve refuge : « Habitait-il un gourbi fait de bric et de broc au fin fond de Ouenzé ? On l'a dit, mais personne ne pouvait dire qu'il habitait bien là ! »[61]

Le fou entretient un rapport particulier avec l'espace. Il est là physiquement mais son esprit est absent et, dans le paysage urbain qu'il traverse, il fonctionne comme l'indice d'un ailleurs. Cette dimension est particulièrement saillante dans le cas du fou des *Méduses* qui apparaît et disparaît à plusieurs reprises dans le récit. La danse qu'il exécute sur la plage, devant les pêcheurs, est fascinante à la fois parce qu'elle demeure un exercice solitaire qui ne « provoque pas le désir de danser »[62] et parce qu'elle semble construire un espace invisible :

> Il exécutait à l'intérieur d'un cercle d'herbes, d'algues, de détritus, arrêtes et têtes de poissons, une danse où le diable et les démons n'avaient aucune part. De petits sautillements à longs intervalles sur un pied : hésitant, perte d'équilibre contrôlée par le contre-balancement des bras ouverts en oblige. La main du bras levé porte dans la conque qu'elle forme un volume irréel ; la main du bras baissé prend appui sur un support également irréel, le gros orteil de l'autre pied tente de décrire un cercle parallèle au cercle d'herbes et d'algues...[63]

On dit de ce fou qu'il a sans doute été un prêtre qui aurait « perdu une vis »[64] mais la situation d'énonciation de son discours le distingue des figures messianiques comme le juge Poaty qui draine des foules lorsqu'il fait un discours. Le fou est un prédicateur qu'on considère au mieux comme une source de divertissement. S'il peut arriver que son discours

60 *La Fable mystique*, *op. cit.*, p. 62.
61 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 82.
62 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.,* p. 172.
63 *Les Méduses ou les Orties de mer, op. cit.*, p. 172.
64 *Les Méduses ou les Orties de mer, op. cit.*, p. 81.

soit pris au sérieux, il n'entraîne aucune véritable dynamique : « On le rencontre souvent le soir comme maintenant disant des choses que les gens écoutent avec frayeur, mais qu'ils oublient après. »[65] Solitaire, le fou est également une figure extrêmement mobile qui ne peut être saisie comme une image fixe. On dit de lui qu'il grelotte[66] qu'il a « l'œil extrêmement mobile »[67]. Dans la plupart des scènes où il apparaît, il finit par s'enfuir après avoir proféré des paroles énigmatiques concernant le destin de ses interlocuteurs. Enfin, justement lorsqu'il danse, son regard ne se porte pas sur le monde extérieur mais on nous explique qu'il est tourné vers l'intérieur : « Le fou se regarde au-dedans de sa tête. »[68]

Sans aller systématiquement jusqu'à la folie, Marechera se concentre sur ce qui fait déchet, sur ces personnages qui sont à la marge, ou, selon l'expression anglaise « down and out ». Dans le « journal » de *Mindblast*, il se met en scène en écrivain sans-abri :

> Je ne savais pas où j'allais. Je m'en fichais. J'avais dans un sac plastique la totalité de ce que je possédais sur terre. Une machine à écrire, du papier, un stylo, un ruban de rechange et sept exemplaires de mon dernier roman que j'essayais de vendre dans la rue et dans les bars à putes. Je mourais d'envie d'une cigarette – mais cette envie aussi pouvait aller au diable. J'avais probablement l'air surmené, fou, les gens se hâtaient de passer leur chemin, je reconnaissais cet état d'esprit. Un jour, à Londres, cet état de dépression dura cinq ans, ponctué d'appels désespérés aux Samaritains, d'étranges visions éthyliques, d'incursions d'une vivacité explosive au cœur des zones sombres du cerveau humain.[69]

Il est celui qu'on remarque mais qu'on évite parce qu'il fait tache dans le paysage. L'auteur ainsi présenté est une figure ascétique qui choisit de se désolidariser du matérialisme ambiant. On retrouve, au travers de ses vision étranges (« eerie ») le regard tourné vers l'intérieur et la construction d'un nouvel espace. Sa géographie de la ville est constituée de ruelles, de porches ou de haies protectrices. Ce qu'il nomme « skidrow » et que l'on peut traduire maladroitement par « cour des miracles » ou « monde des clochards » définit un espace propice à l'expérience mystique car il est en tout point distinct des règles qui conduisent la vie bourgeoise. Ce décalage entre l'auteur « bohème » et le commun des

65 *Ibidem*.

66 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 76.

67 *Ibidem*, p. 105.

68 *Ibidem*, p. 173.

69 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 119. (« I did not know where I was going. I did not care. I was carrying in a plastic bag all my possessions in the world. A typewriter, typing paper, a pen, an extra ribbon and seven copies of my last novel which I was trying to sell in the streets and in the whorehouse bars. I was dying for a cigarette—but that too could go to hell. I probably looked burnt-out, insane; people hurriedly got out of my way, I recognised the mood; once in London that mood of desperation had lasted for five years, punctuating itself with hopeless calls to the Samaritans, with eerie drunken visitations, with explosively vivid insights into the dark areas of the human brain. »)

mortels n'est évidemment pas propre à Marechera et c'est même, par bien des aspects un cliché romantique que l'on retrouve jusqu'à la *beat generation* avec la figure du « hobo ». Dans le cas de Marechera, cependant, le caractère tragique de cette situation est accentué parce qu'il vit dans un pays qui rejette cette tradition de l'art pour l'art :

> Les choses retenues contre moi, ici à Harare, auraient été totalement invisibles pour un Londonien. Mes vêtements excentriques et mes dreadlocks n'auraient même pas soulevé un sourcil ; mes déclarations « iconoclastes » à propos de « tout » seraient tombées dans une oreille sourde – personne ne se serait préoccupé de mon mode de vie du moment que celui-ci demeurait passablement légal. Ici, à Harare, c'était différent. Les attentes étaient brutalement matérialistes. Moins de rapport avec l'esprit, plus avec le prix de la matière.[70]

Marechera pratique ici une forme d'ascèse et de mystique qui est perçue comme complètement occidentale. Que l'on puisse ou non la rattacher à une vision du Christ qui favorise les pauvres et les prostituées, celle-ci est bien distincte des séances d'exorcisme proposées par les nganga qui sont autant de manières de faire revenir l'individu au sein de la communauté. Le fou mystique, chez Marechera et Tchicaya, n'est plus perçu comme un membre à part entière de la société mais il continue à fonctionner comme un empêcheur de tourner en rond qui révèle les limites d'un univers étriqué.

3.2.2.4. La place du rêve

Après avoir examiné le vide qui se creuse, les techniques pour le surmonter et la folie qui semble être au bout du chemin, il est nécessaire de revenir sur la nature de cet espace mystique. La réalité cachée qu'il faut dévoiler est de deux natures au moins que l'on peut rassembler sous les catégories du rêve et du cauchemar. Les personnages qui subissent l'expérience mystique rencontrent donc soit l'élévation vers une vérité – on peut alors les rapprocher des prophètes – soit la marchandisation sorcière des corps. Dans le chapitre précédent, nous avons montré des sorciers construits par la rumeur qui s'opposent aux figures christiques. Les personnages montrés ici sont des hommes de pouvoir qui ne sont pas forcément façonnés par le regard de la foule et qui valent par la démarche qu'ils adoptent pour dominer leurs semblables.

70 *Ibidem*, p. 120. (« Here in Harare the things held against me would have been totally invisible to a Londoner. My unconventional dress and my dreadlocks would not have raised an eyebrow ; my « iconoclastic » statements about « everything » would have drummed on deaf ears – no one would give a damn how I lived as long as it was bearably legal. Here in Harare, it was different. Expectations were crudely materialistic, less to do with the spirit but more with the price of the matter. »)

3.2.2.4.1. L’élévation

Le rêve, privilégié par les psychanalystes et les surréalistes, peut être considéré comme la forme la plus commune de la mystique. C’est un espace autre qui fait écho au monde réel sans en suivre les règles. Les diverses distorsions appliquées à la réalité sont autant d’indices révélateurs de vérités cachées. Tchicaya, notamment, propose à plusieurs reprises des récits de songes. L'espace auquel accède le narrateur est saturé de signes et si le « je » demeure extrêmement présent, on constate une dissolution du personnage qui se reconstruit par son rapport au tout et devient une figure.

Dans « L'enfant miraculé », le narrateur joue essentiellement un rôle d'observateur et le lecteur n'apprend qu'à la fin de la nouvelle qu'il était en train de rêver. Il est, avec d'autres badauds, face à un enfant qui prétend avoir remplacé le Christ dans la crèche. Une des caractéristiques principales de ce personnage est son apparence informe – il a notamment les jambes « molles » – et la mobilité de ses traits. En d'autres termes, il se métamorphose en fonction des paroles de ses interlocuteurs :

> Quelque chose de surprenant se produisit, chaque partie du visage de l'enfant bougea, s'ordonna, prit un ovale réel, s'anima sous l'effet d’une charge électrique, s’anima d'une vie irradiante et la voix naguère monocorde prit des inflexions d'enjouement, de chaleur revigorante. Une tête d'ange noir sur un cou remplaça l'hydrocéphalie.[71]

Parce qu'il échappe aux conventions du récit réaliste, l'espace du rêve est un terreau particulièrement fertile pour la constitution de figures. Il est à l'image de cet enfant miraculé qui refuse toute fixité et affiche, par son apparence, ses réactions et ses sentiments. D'une certaine manière, le rêve est un espace sans intériorité où tous les événements psychiques se déroulent selon des modalités physiques qui font appel aux cinq sens.

Le court texte posthume intitulé « Je fis un rêve » et publié dans la revue *Europe* est quant à lui entièrement articulé sur l'espace d'un rêve dont l'achèvement brutal coïncide avec la fin du récit : « Je m'éveillai. »[72] Le narrateur n'est plus un observateur statique devant un personnage en mouvement, il devient lui-même voyageur dans un espace fantasmagorique dont certains éléments (le lac de feu) renvoient aux visions de Saint Jean de Patmos. Il évolue dans un espace symbolique marqué par des formes géométriques – les trois lacs en forme de cercles – et des inscriptions :

71 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 16-17.

72 « Je fis un rêve », Europe, revue mensuelle de littérature (750), 1991, p. 134.

> Aux abords du premier de ces lacs, une inscription prescrivait en lettres de cristal irisé : « L'eau morte tue d'être bue. Ne tue pas l'eau que tu bois. » Or je ne bus jamais que mes ablutions faites. J'attendis très longtemps, m'impatientai et ne pus lire l'inscription en lettres rubis et flammes aux abords du second lac. Par contre, rien ne dérobait à ma vue la troisième inscription fluorescente : « Ne tue pas l'air que tu respires ». J'étais loin, comme aujourd'hui, de me faire la réflexion que voici : l'eau comme l'air se prend nature. Je me dis cela à cause des nourritures que j'ai consommées — viande ou poisson — mortes, me laissant sous-entendre que l'on meurt de manger ce qui est mort. Je pus lire enfin l'inscription par devant le lac de feu : « Survis en te rassasiant de la vie ».[73]

Ces trois maximes évoquant une sagesse cryptique font penser aux épîtres de Pierre et Paul à propos des interdits alimentaires, mais elles invitent surtout à considérer le lieu comme un texte à déchiffrer. Les métamorphoses du narrateur tendent à montrer – comme pour l'enfant miraculé – qu'il n'a pas de forme propre et qu'il tend à se confondre avec le paysage : « J'étais au-dessus, au milieu de ces lacs, tantôt une terre cristalline, tantôt un arbre au fût cuivre et argent si vertical et si haut que les étoiles nichaient dans mes frondaisons. »[74] L'image de l'arbre qui relie la terre aux étoiles symbolise l'unité retrouvée à l'intérieur du rêve.

La plasticité de cet espace est telle que les rêves eux-mêmes se mélangent pour donner naissance à des paysages nouveaux : « Je fis encore un rêve qui emmêlait le premier et le second »[75] Tout se passe comme si, en racontant trois rêves au lieu d'un, le narrateur cherchait à montrer la capacité d'engendrement de cet espace à part. Ce dernier récit combine d'ailleurs la pousse miraculeuse d'une forêt en vue d'un nouvel Éden et une dernière métamorphose du narrateur qui semble désormais pourvu d'un corps glorieux :

> Fin de l'assolement, le soleil se promit à toutes mes requêtes. Je sollicitais. Vint l'ilang, le séquoia, vint le teck, le limba, vint l'érable, vinrent cent et cent espèces d'arbres qui se dirent l'un à l'autre : faisons ensemble une forêt, un jardin qui soit un nouvel Eden, car l'oiseau exige une frondaison, le bruissement des feuilles au vent pour chanter Alléluia.
>
> J'explosai dans ma nuit. Je ne sais plus sur quel lac je m'apparus distinctement sous le plus bel aspect d'une nageoire de pulpe. Je rayonnais de gloire. Tous mes souvenirs chantaient une forêt, pour ma survie sur terre.[76]

L'explosion représente la dissolution du corps et elle est suivie d'une réapparition et d'un dédoublement indiqué par l'utilisation du pronom réflexif (« je m'apparus »).

---

73 *« Je fis un rêve »*, *op. cit.*, p. 131.
74 *Ibidem*.
75 *Ibidem*, p. 133.
76 *Ibidem*, p. 134.

3.2.2.4.2. Le cauchemar sorcier

Comme l'a bien montré Xavier Garnier dans son ouvrage sur Sony Labou Tansi, « l'opération mystique »[77] ne se limite pas à une vision ou à une ascèse caractérisée par l'élévation du sujet vers un idéal ou vers Dieu. Les vérités cachées peuvent être de diverses natures et le monde occulte des sorciers, contre lequel se bat notamment le juge Poaty doit lui aussi être considéré comme mystique. Ce monde est-il seulement le reflet inversé de l'espace du rêve que nous venons de décrire ? Les sorciers occupent-ils la même place chez les deux auteurs ?

L'espace de la sorcellerie a quelques points communs avec celui du rêve : il fonctionne par énigmes et est accessible par diverses pratiques magiques (oraison, prise de substances diverses) que nous avons déjà examinées. Cependant, alors que le rêve est un espace mouvant qui amène le sujet à s'interroger sur lui-même, la sorcellerie est synonyme de fixation du sens car elle invite à identifier une cause unique et un responsable pour un mal donné. Dans cette logique, une mort prématurée – accident ou maladie – ne peut être fortuite. Ainsi que l'ont souligné de nombreux anthropologues, la sorcellerie et l'espace qu'elle construit ont une portée herméneutique d'une puissance considérable. Tout ce qui est incompréhensible ou intolérable peut être absorbé par ce système d'explication.

Les soupçons de sorcellerie traversent toute l'œuvre romanesque et théâtrale de Tchicaya et c'est tout particulièrement dans *Les Méduses* qu'ils sont placés au premier plan. Dès la première page du roman, l'évocation d'une rumeur pose les bases de la croyance :

> L'histoire que voici se passe à peu près à l'époque où, disait-on, un Blanc parcourait de nuit le Village Indigène de Pointe-Noire et qu'avec une baguette magique, il transformait hommes, femmes, enfants et chiens en viande de corned-beef, communément appelé singe. Or, bien que la majorité des habitants n'eût aucune répugnance à consommer la chair du singe (macaque) — exquise — exquise boucanée — il y eut un boycott total de toute viande en conserve.[78]

L'opération occulte évoquée ici est hautement signifiante. Le pouvoir de ce sorcier blanc est de transformer les Noirs en viande consommable et cette action qui déshumanise se double d'une puissance économique car cette viande est commercialisée.

Il est à ce propos important de noter que l'abbé Lokou, candidat à la députation dans *Les Phalènes* et président dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, est le seul véritable sorcier dans la tétralogie romanesque. Dans *Les Méduses*, Luambu est soupçonné, mais il n'y

77 Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi: une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015.

78 *Les Méduses ou les Orties de mer*, *op. cit.*, p. 11.

a aucune certitude ni aucune preuve. Se pose alors la question de l'existence-même de cet espace sorcier qui n'est présent que par la rumeur (voir *supra* 3.1.). En effet, mis à part le passage déjà étudié de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* et quelques références dans la poésie qui relèvent plus du fantasme rimbaldien que du compte-rendu anthropologique, les sabbats ne sont presque jamais mis en scène directement. Dans les romans, ceux qui ont la parole évoquent toujours l'espace sorcier sans en faire partie eux-mêmes.

Le théâtre de Tchicaya, que ce soit dans son versant tragique avec *Le Zulu* ou grotesque avec le *Maréchal Nnikon Nniku*, expose à l'inverse de manière extrêmement nette les liens entre pouvoir, sorcellerie et chair humaine. Chaka est nommé « génie de la chair »[79] dès le prologue par ceux qui le manipulent et il est clair que c'est en trahissant ses alliés et en tuant ses proches – mère et épouse en tête – qu'il pense acquérir et conserver le pouvoir. Les forces qui accompagnent son ascension et sa chute le poussent à verser toujours plus de sang jusqu'à ce qu'il se trouve totalement isolé. L'ambition du personnage l'amène à renier ses sentiments et même son humanité : « Je n'ai aucune infirmité. Pourquoi aurais-je un cœur ? »[80] Alors que les rêves indiquent une révélation, les cauchemars que fait Chaka et qui sont liés à la « médecine » qu'il a ingérée pour prendre le pouvoir sont synonymes de destruction : « Ils m'égorgent déjà dans chaque cauchemar. »[81] À côté de cette damnation du Zulu, le faux sorcier qui préconise au maréchal Nnikon Nniku des bains de baves pour se protéger de ses ennemis montre la dimension ridicule de la sorcellerie comme tromperie. C'est bien d'un pouvoir « garanti cent ans »[82] qu'il est question et le sorcier doit être l'auxiliaire d'un pouvoir qui se rêve absolu : « Que tous, qu'ils mangent, dorment, chient ou baisent, rient ou meurent, que ce soit à mon commandement. Qu'ils se disent : ils font ce qu'ils font parce que je le permets... »[83]

Dans les textes de Marechera, la configuration est légèrement différente car les personnages centraux ne croient ni aux sorciers (*ndoki*), ni à l'efficacité des *nganga* mais ils sont entourés de personnages habités par ces convictions. Le Docteur Lengeme dans *The Depth of Diamonds* présente cependant une variation sur le thème de la sorcellerie par la combinaison de son métier, psychiatre[84], et de son ambition, dominer la ville et conquérir le

79 *Le Zulu, suivi de Vwèné le fondateur, op. cit.,* p. 16.
80 *Ibidem*, p. 106.
81 *Ibidem*, p. 101.
82 *Ibidem*, p. 59.
83 *Ibidem*, p. 57.
84 *The Depth of Diamonds, op. cit.*, p. 2.

pouvoir par tous les moyens. Il ne dévore pas les corps mais s'empare des esprits et arrive à ses fins en manipulant les individus et les foules.

Cette vision de la psychiatrie comme prise de pouvoir sur les esprits rejoint les angoisses de Marechera quant à la folie et toute la mise en scène – dans la fiction et dans plusieurs entretiens – autour de son expulsion de New College Oxford. Selon lui, en effet, il a eu le choix entre l'internement et l'exclusion et il a choisi la seconde option. D'une certaine manière, admettre la folie reviendrait à se déposséder de son propre jugement pour se remettre entièrement entre les mains des médecins qui, dans ce cas, sont des Blancs.

L'espace sorcier est à la fois un modèle herméneutique pour des événements qu'on refuse de saisir dans toute leur complexité et le lieu d'une déshumanisation du sorcier et de ses victimes. Quand le mystique lâche prise, le sorcier au contraire cherche à contrôler et à dominer ceux qui l'entourent. La psychiatrie, qui semble parfois jouer le même rôle chez Marechera, nous montre que ce fonctionnement est loin d'être rejeté dans un passé lointain ou dans une mentalité archaïque et qu'il permet de caractériser des rapports de force que structurent l'espace postcolonial.

3.2.3. Parcours mystique et imitation du Christ : intimité et solitude

Le thème de l'*imitatio christi* à la fin du Moyen Âge propose au chrétien un chemin spirituel qui est, comme son nom l'indique, imitation du parcours de Jésus Christ. Les étapes de la Passion, la place du corps souffrant et la découverte du tombeau vide sont autant d'éléments que le croyant doit prendre en considération pour tracer son propre parcours spirituel. Tout au long de notre travail, nous avons relevé dans les œuvres de Marechera et Tchicaya certains de ces motifs et force est de constater que le meilleur moyen pour un personnage de devenir une figure christique, c'est encore de marcher sur les pas de son modèle.

Michel de Certeau, qui balaie la période allant du VI^e^ au XVII^e^ siècle définit la mystique chrétienne comme l'association de deux éléments essentiels que nous avons déjà eu l'occasion d'examiner : « un espace et des dispositifs »[85]. Autour de cette définition minimale se tisse tout un réseau de pratiques qui évoluent avec le temps. Il suffit pour se convaincre de l'importance de la mystique de prendre en considération l'évolution de l'expression *corpus mysticum* – littéralement « corps caché » – qui désigne l'Eucharistie jusqu'au XII^e^ siècle pour ensuite renvoyer à l'Église elle-même. Ce corps qui se dérobe à la

85 *La Fable mystique*, *op. cit.*, p. 26.

vue est bien sûr, avant tout, celui du Christ qui disparaît du tombeau pour ensuite se révéler à ses disciples et à Marie-Madeleine.

Comme dans le cas de l'anarchie, se pose le problème du retour de l'expérience mystique, qui, semble-t-il, est rarement envisagé. Contrairement à Tchicaya, Marechera s'arrête la plupart du temps au démantèlement du corps qu'il ne prend pas la peine de reconstruire. En d'autres termes, ses personnages se réveillent rarement de leurs cauchemars. Il en résulterait encore une fois une distinction entre des Christs qui s'accomplissent dans la matérialité de la mort et d'autres qui sont propres à la résurrection.

3.2.3.1. Une « érotique du corps-Dieu » ?

La place du corps dans la mystique chrétienne est indissociable de la représentation du Christ souffrant. Celui-ci est mis en valeur comme support de blessures et d'écriture. La vision de Nick en corps-poème laissé au bord de la route n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de corps blessés ou mutilés qui font signe. Avant d'être l'histoire d'une disparition et d'une absence, la mystique chrétienne est l'histoire d'un désir qui se distingue de la possession à caractère prophétique. Michel de Certeau, à qui nous empruntons le titre de cette section, va jusqu'à souligner le caractère érotique et charnel de ce désir : « elle [la mystique] raconte comment un corps "touché" par le désir et gravé, blessé, écrit par l'autre, remplace la parole révélatrice et enseignante. »[86] Le corps est le lieu d'une énonciation qui peut se faire par la voix et l'écriture mais aussi par d'autres manifestations physiques plus ou moins violentes. Quand le narrateur de *La Maison de la Faim* explique qu'il va « publier ses points de suture », il explicite le lien entre blessure et écriture.

L'iconographie chrétienne, dans ce qu'elle a de plus commun, représente en effet le Christ en Croix avec des plaies apparentes, parfois soulignées par le rouge vif du sang. Nos auteurs se servent de ces représentations et ils vont au-delà en utilisant le principe des stigmates, blessures imitant celles du Christ ayant valeur de signe d'élection[87].

Dans *Les Cancrelats*, le jeune Prosper se retrouve face à une telle représentation juste avant d'apprendre la mort de son père : « La chair du Christ, bistre et lustrée, avait un aspect cadavérique inquiétant. Le sang de ses quatre plaies, inimaginablement frais, retournait l'âme de piété. »[88] Le réalisme de cette statue probablement réalisée en plâtre polychrome, souligne le fétichisme qui entoure le corps du Christ et surtout ses blessures. Cet étalage de chair

86 *Ibidem*, p. 13.

87 Giotto et bien d'autres peintres ont représenté, notamment, Saint François d'Assise recevant ses stigmates.

88 *Les Cancrelats*, *op. cit.*, p. 68.

entraîne une réaction physique du spectateur et le narrateur joue sur l'expression « retourner l'estomac » pour montrer la place du corps dans l'expression du sentiment religieux. Le narrateur de *Soleil noir* est lui aussi confronté à une sculpture. Sa description est plus triviale mais elle va, elle, dans le sens d'une humanisation du Christ qui n'est pas idéalisé :

> L'immense croix était suspendue à des chaînes fixées au plafond. Je regardai, debout, le Christ en croix. Il avait l'air d'avoir besoin d'un alcool fort. Il avait l'air de quelqu'un qui vient de prendre une femme par-derrière. Il avait l'air de quelqu'un qui n'était pas allé aux chiottes depuis deux mille ans. Il semblait être dans le même état que moi. Voilà le lien. Voilà ce qui Le rendait grand, cette capacité à refléter qui changeait votre main droite en main gauche et faisait de vos péchés le chemin pour sortir du péché. Il était suspendu là et semblait cruellement en manque de cigarette. Loin d'être simplement passif, c'était une victime vivante qui montrait ostensiblement toutes Ses plaies et tous Ses orifices avec un air aguichant, comme sur une photo de magazine pour hommes. C'est en ces termes que Nick me L'avait décrit, il L'avait décrit comme on parle d'une épine dans la chair, ou de la propagation d'une maladie entre les cuisses.[89]

Cette place du corps dans l'expérience mystique est ici assimilée à une représentation pornographique. Il y a bien sûr chez Marechera une part de provocation qui n'amoindrit en rien l'importance de cette statue. Par sa description, il rejette la spiritualité éthérée présentée par certains prêcheurs pour mieux insister sur l'importance de l'incarnation. Le Christ permet l'identification au-delà du temps et de la couleur de peau parce que son corps est bien humain. La mystique chrétienne doit être comprise comme une élévation qui prend racine dans la matérialité du corps et dans la réalité de ses blessures. Cette violence visible, inscrite pourrions nous dire, a du sens pour le narrateur qui assimile ses points de sutures à des écrits.

Ces représentations d'un Christ qui exhibe sa chair se retrouvent à propos de divers personnages pour lesquels la référence à la passion peut être explicite comme dans le cas du « corps disloqué d'Elenga » qui, dans *Les Méduses* saigne « de plus de plaies dans la poitrine que le Christ. »[90] Le jeune homme vient d'être abattu en tant que gréviste et on voit bien que c'est par la blessure que se fait l'assimilation au Christ. Par extension, on remarque que la reprise d'un fait divers – des soldats rhodésiens montrant des guérilleros morts à des écoliers

89 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 45. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 32. (« The huge cross dangled from chains fixed to the roof. I stood looking at the crucified Christ. He looked like He needed a stiff drink. He looked as if he had just had a woman from behind. He looked like He had not been to the toilet for two thousand years. He looked like I felt. That was the connection. That was what made Him big, this mirroring quality that made your right hand a left hand and your sins the path out of themselves. He hung there like one in dire need of a cigarette. Not just passive, but alively so, like a picture out of a men's magazine, explicitly showing all His wounds and orifices with an air of spirited invitation. In these terms Nick had described Him to me, described Him as one describes a thorn in one's flesh, or the spreading disease between one's thighs. »)

90 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 182.

– permet dans un poème de mettre en valeur la puissance évocatrice des cadavres déchiquetés :

> **Guerilleros morts exposés devant des écoliers**
>
> Le corps noir de coups
> Sur un piédestal pour la vente et l'étude,
> L'enfant ébahi bouche bée
> Devant les formes salaces de la mère
>
> Le père noir de contusions
> Exposé, cruel, en guérillero ;
> L'enfant terrorisé regarde
> Le père criblé de balles qu'on ne peut plus toucher
>
> Tout autour la police sourit
> L'armée se tape dans le dos de plaisir
> L'enfant ébahi sans réfléchir
> Connaît la cible que son doigt sur la gâchette combattra.[91]

L'horreur est renforcée, dans le texte original, par le balancement du rythme et la sonorité presque enfantine des rimes. On comprend mieux à la lecture de ce poème pourquoi l'exhibition des plaies du Christ a une telle importance. Elle renvoie à une réalité connue et donne du sens au massacre.

Cette fascination mise en scène dans un poème militant est extrêmement présente dans les récits de Marechera. Ainsi, la visite à la morgue pour voir le cadavre du père, souvent réécrite par Marechera, révèle à la fois l'horreur et la fascination exercée par le corps mutilé. Au père réduit à l'état de trace par le train qui l'a percuté dans « La maison de la faim » (« Il n'en est resté que des taches »[92]) succèdent au moins trois représentations qui associent un fils réticent et une mère qui le force à regarder. La version « biographique » donnée par Marechera lors d'un entretien, même si elle est contredite par son frère Michael (voir *supra*, 1.2.3.1.), pose le cadre d'un mythe personnel :

> Mon père avait été tué dans des circonstances assez mystérieuses. Nous ne savons pas quel officier de l'armée l'a fait. Une nuit, nous fûmes réveillés – mon père n'était pas à la maison – la police frappait à notre porte et voulait que mère aille identifier le corps de père parce qu'il avait été tué. C'était en 1966 et selon les rumeurs ZANU(PF) venait de commencer ses opérations de guérilla et c'est alors que des

91 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 70. (« **Dead Guerrillas Displayed to School Children** / The black-beaten body /On pedestal for sale and study; / The child in wonder gapes / At mother and her whoring shapes. / The black-bruised father / On cruel display as guerrilla; / The child in terror watches / Father bullet-riddled against all touch. / All around the police grinning / The army smacking their sides in delight; / The child in wonder without thinking / Knows the targets his trigger finger will fight. »)

92 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 22. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 19.

> civils commencèrent à être tués. Mes deux grands frères n'étaient pas là et donc mère m'emmena seul. C'était vraiment horrible à la morgue : on pouvait voir qu'il avait été criblé de balles, les balles de gros calibre tirées par une arme automatique qui avaient presque sectionné certaines parties de son corps, comme on l'avait recousu, on pouvait voir les points de suture.[93]

Ce père fantasmé est une victime de la lutte pour la libération, contrairement à l'alcoolique évoqué plus haut. Le cadavre rafistolé est associé à une prise de conscience de l'injustice et de la violence du régime d'Ian Smith. Dans la nouvelle « Le bruit lent de ses pas », le personnage n'est pas politisé mais il est lui aussi en morceaux :

> Ma mère me réveilla pour m'annoncer que mon père avait été renversé par un chauffard à un rond-point. Je me rendis à la morgue pour le voir ; on avait recousu la tête sur le tronc et il avait les yeux ouverts. J'essayai en vain de lui fermer les yeux et nous dûmes l'enterrer par la suite, les yeux ouverts.[94]

L'essentiel, ici, se trouve dans le regard du mort et dans ses yeux qu'on ne peut pas fermer. Enterré « les yeux ouverts »[95], le père continue d'exercer une pression sur son fils dont le handicap – il bégaye – pourrait trouver son origine dans ce traumatisme. Le corps qui regarde, en associant des signes de vie et de mort, devient le symbole fascinant d'un entre-deux. Enfin, dans un texte plus tardif, « When Rainwords Spit Fire », le point de vue change et, cette fois, la rencontre entre père et fils est racontée du point de vue de l'employé de la morgue, Joe, qui se rappelle l'événement :

> Il n'avait perdu son sang froid qu'à une occasion, quand une veuve avait traîné son fils de onze ans qui criait « Je ne veux pas le voir, maman ! »
>
> Mais elle lui avait saisi la tête et l'avait forcé à regarder « ce qu'il reste de ton père » et l'enfant avait regardé encore et encore, tout le bruit et les protestations avaient été soufflés par la vision de son père affreusement massacré.
>
> « Vous êtes en train de le tuer lui aussi, » dit Joe en désignant l'enfant.

---

93 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 12. (« My father had been killed, rather mysteriously. We still don't know which army officer did it. One night we were woken up — my father was away — the police were knocking on the door asking mother to come and identify father's body because he had been killed. This was in 1966, and rumours said when ZANU(PF) started its guerrilla operations, that's when civilians started getting killed. My two older brothers were away and so mother took me alone. It was really horrible in the mortuary; you could see that he had been riddled with bullets, the heavy automatic bullets which had almost cut off a part of his body, because they had sewn it back, you could see the stitches. »)

94 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 227. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 108. (« Mother woke me up to tell me that father had been struck down by a speeding car a the roundabout ; I went to the mortuary to see him, and they had sewn back his head to the trunk and his eyes were open. I tried to close them but they would not shut, and later we buried him with his eyes still staring upward. »)

95 Le texte original précise, « staring upward ». Ce regard est tourné vers le haut, c'est à dire vers les vivants.

> Mais la femme lui jeta un regard de dédain glacial et Joe battit en retraite derrière son masque d'employé de la morgue.[96]

Le corps exposé est chez Marechera une image obsédante qui habite nombre de ses personnages et semble définir les adultes qu'ils sont devenus. Ce père coupable ou héros selon les circonstances, résume à lui seul toute la violence à laquelle l'enfant traumatisé voudrait échapper mais que l'entreprise fictionnelle rappelle pour en faire le point de départ d'une reconstruction.

3.2.3.2. L'importance du tombeau vide

Dans l'imagerie chrétienne, le tombeau vide sert de pendant au corps blessé exhibé sur la croix. Cette disparition, qui surprend tout d'abord les disciples, est ensuite perçue comme le premier indice de la résurrection. Pour nos deux auteurs, il s'agit là d'un motif essentiel qui peut prendre différentes valeurs. En effet, l'interprétation n'est pas la même selon qu'on prive un rebelle de sépulture ou qu'un personnage qui sombre dans la folie voie son corps se dédoubler et ses pensées s'atomiser. Comme pour le cadavre exposé, d'ailleurs, on retrouve, notamment chez Tchicaya, une réflexion sur la filiation autour de la mort du père qui conditionne le destin des personnages. Pour le voyage mystique qui est déjà amorcé – volontairement ou non – le tombeau vide permet de penser la possibilité d'un retour à la réalité.

Alors que le corps du père est exhibé par Marechera, Tchicaya semble le plus souvent insister sur l'absence de ce corps. Quand Ndundu, dans *Les Cancrelats,* meurt dans un accident de la route, les missionnaires retardent l'annonce de cette mort pour préserver ses enfants, ce qui fait que Prosper n'assiste même pas aux funérailles de son père. Cet épisode prend un sens encore plus fort lorsqu'on l'associe au sort du grand-père, Mué Bumbh Buangh, qui a disparu lors d'une expédition de chasse dans le Mayombé et n'a donc pas de sépulture. La surexposition du corps fonctionne comme un rappel de la dimension brutalement terrestre de l'homme. Sa disparition, à l'inverse, indique à la fois une élévation du personnage qui ne survit que dans la mémoire des autres et une absence de clôture pour qui n'a pas de funérailles. Ce moment du Nouveau Testament – quand Marie-Madeleine trouve la tombe du Christ ouverte et désertée – correspond au début de l'absence car il ne

96 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 141. (« He had lost his temper only once when a widow had dragged in an eleven-year-old boy who was screaming: "I don't want to see him, mama!" / But she had grabbed his head and forced him to see the "last of your father" and the boy had looked, and looked, all the noise and protest blown out of him by the sight of his terribly mangled father. / "You are killing him too," Joe said pointing at the boy. / But the woman gave him a scornful withering glance and Joe retreated behind his mortuary attendant's mask. »)

reste pas même une enveloppe charnelle à préserver. L'Église se construit sur cette absence et sur l'attente du dévoilement final de ce corps caché. Cet aspect de la théologie essentiel en Occident, trouve un écho au Congo avec le phénomène du Matsouanisme. En effet, ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire, l'attente du retour de Matsoua est intimement liée au fait qu'il soit mort en captivité et que le lieu où il a été enterré ait été gardé secret par les autorités coloniales (voir *supra*, 2.1.2.3.). La transformation d'une simple association syndicale, « l'Amicale », en culte messianique repose ainsi en grande partie sur l'absence de corps et le fait que le tombeau, s'il n'est peut-être pas vide, est certainement caché.

Il y a là, pour Tchicaya, au-delà des morts sans sépulture évoqués plus haut, un élément capital dont s'empare la fiction, car le « prophète Raymond » dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, est lui aussi enlevé sans laisser de traces. C'est à la suite de ce crime que l'on peut attribuer au gouvernement qu'a lieu la révolution qui renverse le régime. Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur le tissage entre réalité et fiction opéré par l'auteur pour les besoins de son roman (voir *supra* 2.2.3.1.1.). Seul compte le choix de dérober le martyre aux regards du public et des lecteurs qui fait de Raymond Poaty le pendant de Matsoua et du Christ. L'approche du Christ en tant que corps mystique, c'est-à-dire caché, fait de lui une véritable figure, dans sens où l'absent est toujours reconstruit par les discours de ceux à qui il manque. Le Juge Poaty serait resté un personnage-personne s'il n'avait pas quitté la scène de manière aussi brutale.

La nouvelle « Le Fou-rire », qui complète le triptyque formé par « Lazare » et « Rebours » présente un caractère similaire par son ancrage dans une géographie urbaine bien précise. Un fou surnommé « Sékhélé-l'oeil-sec » fréquente les grands marchés de Brazzaville – Ouenzé[97], Moungali[98], le Plateau – afin de faire rire les foules par ses pets. La règle de ces représentations est simple : « Ne rira pas gratis qui a plus d'un crime sur la conscience »[99].

Ce personnage rempli d'air est, plus encore que le juge, l'archétype du mystique tchicayen. L'enfant de « Lazare », rappelons-le, commence à mourir au moment où il se convertit et prend un nom chrétien. Ce patronyme hautement signifiant, on en retrouve les sonorités dans la nouvelle mais le personnage qui l'inscrit joue sur l'homophonie pour lui donner un sens nouveau : « Sékhélé prit le papier et le crayon noir, écrivit "L'HAZARD". Le

97 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 82.
98 *Ibidem*, p. 84.
99 *Ibidem*, p. 90.

juge corrigea l'orthographe et dit : “C'est ça ton nom ?” »[100] Le mot tracé sur la feuille de papier est à la fois une déformation du « hasard » et un mot qui en anglais signifie danger. Ce jeu onomastique qui suggère une dissolution de l'identité pour cet « homme sans nombril » se trouve encore renforcée lorsque l'on sait que Sékhélé peut être considéré comme une déformation du mot « secret »[101].

L'accomplissement de la quête mystique de Sékhélé correspond assez logiquement à une disparition qui est indiquée dès les premières lignes de la nouvelle : « On le trouva étendu par terre. Son corps était vide. Sa peau était vide à l’intérieur ; pas un os de plus qu'une vertèbre, pas un bout de chair... »[102] Le corps plein d'air – pet et parole – n'est désormais qu'une enveloppe presque vide avec pour seul témoignage de sa matérialité passée une unique vertèbre. Dans ce texte, le personnage devient une figure christique, une représentation du tombeau vide, après avoir renoncé au christianisme missionnaire dans « À Rebours ». La mystique de Sékhélé s'oppose à la religion institutionnalisée et on retrouve là le fantasme de pureté d'une Église primitive. La thématique du tombeau vide – qui n'est pas propre au christianisme – donne une nouvelle dimension aux personnages qui deviennent des figures, des points aveugles qui n'existent que parce qu'on en parle.

Le démembrement, qui est une autre manière de faire disparaître un corps, est un trait caractéristique de l'opération mystique chez Sony Labou Tansi[103] mais elle est plus rare dans les textes de nos deux auteurs. Cependant, on trouve bien des passages qui associent dislocation et extase comme le poème suivant :

> les fusils chargés,
> le prêtre a commencé son divin jargon
> le feu, le rat-ta-ta simultanés
> et l'éclatement de mon corps
> puis je la rencontrai pour la première fois
> un continent sombre dont les seins sont des montagnes[104]

La disparition du corps humain permet l'apparition du corps-paysage. Le parcours qui mène de la dislocation à la reconstitution est bien mystique, en ce qu'il imite le parcours du

100 *Ibidem*, p. 104.

101 Cette hypothèse nous a été proposée à Pointe-Noire par Roch Amédée Banzouzi, acteur congolais qui a joué dans la première adaptation de cette nouvelle pour le théâtre.

102 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 81.

103 Voir à ce sujet l'ouvrage de Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale, op. cit.*.

104 *Cemetery of Mind : Poems*, *op. cit.*, p. 14. (« the guns are ready / the priest has started his divine jargon / the simultaneous FIRE and rat-ta-ta-ta / and the breaking up of my body / then I met her for the first time / I had searched for her for a long time / a dark continent with breasts of mountains »)

Christ pour l'appliquer non à l'échelle de l'humanité mais d'une nation dans ce poème qui évoque l'exécution d'un rebelle probablement lors des années de lutte contre l'État rhodésien.

Dans ce dernier exemple, le corps en morceaux et le corps absent se rejoignent. Cependant, le motif de l'explosion, qui est récurrent chez l'auteur zimbabwéen, permet de réduire le corps à l'état d'atomes sans amorcer de reconstruction. C'est cette poudre qui n'a rien de grandiose ou d'imposant que le narrateur de « Poussière d'écrivain » ramasse soigneusement de peur de perdre une personnalité volatile : « Et ces fins grains noirs étaient aussi mes pensées. Ils étaient ma vie. Je dépliai mon grand mouchoir sur le sol pour essayer d'en récupérer une partie. »[105] On peut se demander si cette disparition, qui est plutôt une dissolution, a encore à voir avec la mystique. Marechera reprend ce qui pourrait être une fusion avec l'univers pour mettre l'accent sur la perte de contrôle et la folie de l'être qui se dissout. Le voyage mystique est sans retour et la passion ne semble pas suivie d'une résurrection. Cependant, la narration à la première personne dans cette nouvelle comme dans beaucoup d'autres, pose le personnage en survivant : « Après tout, je ne me suis pas suicidé. »[106] On retrouve ici l'idée du fou ou du vagabond comme débris, déchet qui n'a pas sa place dans la société mais qui refuse de disparaître. Cette voix qui subsiste pour raconter son histoire a une dimension christique par sa passion – la nouvelle se présente comme une série d'échecs du personnage – mais Marechera remplace la résurrection par la résilience.

Les parcours observés chez nos deux auteurs sont ainsi révélateurs, encore une fois, d'une distinction entre le mystique tchicayen et celui de Marechera. Le premier disparaît pour renaître ou pour créer une dynamique messianique. Le second est quasiment réduit à l'état d'atomes mais il ne disparaît pas totalement et demeure une voix qu'on ne peut faire taire. La figure christique dans sa dimension mystique, au travers de ces deux variantes, définit bien dans nos textes le rapport de l'individu au groupe, et ce qu'il s'agisse de créer la communauté ou de lui résister.

La mystique dessine un monde à l'envers et elle rend compte, contrairement au messianisme, de l'insularité de l'être face au monde. Selon cette perspective, la dimension politique des espaces coloniaux et post-coloniaux continue d'exister comme une force qui fait pression sur l'individu. C'est pour résister à cette vacuité que s'enclenche un voyage que l'on peut qualifier d'initiatique. Les motifs propres à la mystique chrétienne, telle

105 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 174.
106 *Ibidem*, p. 173.

l'importance du tombeau vide, placent un corps absent ou exhibé au cœur de la narration ou de la représentation poétique. Quand bien même la référence au Christ ne serait pas avérée, ce dernier peut être considéré comme un archétype permettant de penser le parcours mystique. On retrouve dans les différents exemples traités la Passion et les stigmates mais aussi la disparition du corps physique et l'apparition d'un corps glorieux.

3.3. La place du traître[1]

Par bien des aspects, le traître permet de synthétiser les ambivalences des figures christiques dans leur rapport à la foule ou dans la construction de leurs parcours. Parmi toutes les figures qui gravitent autour du Christ dans les Évangiles, Judas est certainement celle qui a le plus d'importance et qui, du fait de sa duplicité, semble être la plus difficile à saisir. Selon les occasions, Judas apparaît comme l'un des disciples proches de Jésus, son antithèse absolue, ou un personnage résolument humain dépassé par ses erreurs. L'ambiguïté de ce traître archétypal explique certainement son importance dans les littératures traitant de la période coloniale et tout particulièrement dans les textes de notre corpus. Le traître, en effet, se rapproche du « troisième barbare » de Tchicaya ou de l'« insider » de Marechera, parce qu'il participe de deux mondes. Il évolue parmi les révolutionnaires mais il sert les réactionnaires. En forçant un peu le trait, il serait même possible de dire que lui seul est en mesure de représenter l'ensemble d'une société profondément clivée.

La place de Judas auprès du Christ n'est cependant pas seulement celle d'un transfuge. Il a en partage avec celui qu'il a trahi un effet de « tremblé » produit par les contradictions égrenées au fil des Évangiles. Ernest Renan, avec ce style factuel qui lui est propre, résume assez bien la situation du « malheureux Juda de Kerioth » :

> On prétendit que, du prix de sa perfidie, il avait acheté un champ aux environs de Jérusalem. […] Selon une tradition, il se tua. Selon une autre, il fit dans son champ une chute, par la suite de laquelle ses entrailles se répandirent à terre.[2]

La version du suicide, qui est proposée dans l'Évangile de Matthieu, insiste sur la repentance du personnage, même si ce dernier, contrairement à Pierre, ne cherche pas le pardon. Dans les *Actes des apôtres*, au contraire, Judas s'est acheté un champ « avec l'argent du crime » (Actes, I, 5). Il ne se donne pas la mort mais est frappé par Dieu et, à la suite d'une chute, « s'est rompu par le milieu du corps ».

À ces deux représentations contradictoires s'ajoute en outre l'idée, récurrente, que la trahison de Judas est nécessaire. En effet, sans ce personnage, le Christ ne peut accomplir son destin et les péchés de l'humanité ne peuvent être rachetés par son sacrifice : « il fallait

1 Ce chapitre reprend des éléments d'un article publié dans la revue *Trans* et qui comparait la figure de Judas dans *Les Phalènes* et dans le roman *A Grain of Wheat* de Ngugi wa Thiong'o (« Trahison et rédemption : Judas dans le roman postcolonial. Figures du traître dans *Les Phalènes* de Tchicaya U Tam'si et *A Grain of Wheat* de Ngugi wa Thiong'o » *Trans* (11), 2011, en ligne : https://trans.revues.org/426 .

2 *Vie de Jésus*, *op. cit.*, p. 412-413.

que s'accomplît ce que le Saint Esprit dans les Écritures, a annoncé d'avance, par la bouche de David, au sujet de Judas, qui a été le guide de ceux qui ont saisi Jésus » (Actes, I, 16). La résignation du Christ et les paroles adressées à son disciple au moment de son arrestation confirment qu'il s'agit là d'une série d'événements voulus par Dieu et qu'il ne faut en aucun cas interrompre : « Mon ami, ce que tu es venu faire, fais-le. » (Matthieu, XXVI, 50). Le canon du texte biblique a fixé l'ambivalence de la figure de Judas et les traditions qui se sont mises en place par la suite n'ont pu gommer cette polysémie originelle. Judas est à la fois une figure concurrente et complémentaire par rapport au Christ.

Dans ce chapitre, nous essaierons de voir comment le brouillage axiologique introduit par le traître permet de mettre en avant un questionnement sur la société et l'univers fictionnel. Après l'étude des ambivalences qui résultent du rapport à la rumeur et du parcours mystique, le rapport à Judas nous permettra de montrer que l'ambivalence n'est pas seulement inévitable, elle devient nécessaire. Dans les œuvres de Tchicaya et Marechera, c'est en devenant elle-même traître que la figure christique peut véritablement permettre de réinventer une communauté.

3.3.1. Le signe du chaos

Selon les *Actes des Apôtres,* Judas s'est servi de l'argent de sa trahison pour acheter un champ qui a été rebaptisé par la suite : « La chose a été si connue de tous les habitants de Jérusalem que ce champ a été appelé dans leur langue Hakeldama, c'est-à-dire, champ du sang » (Actes, I, 19). Ce bien mal acquis symbolise le caractère monnayable de la trahison et ce qu'elle a de plus méprisable. Dans le contexte colonial et post-colonial, l'argent devient donc une valeur absolue, synonyme de bien-être matériel et de pouvoir. Le système qui se met en place fait de la trahison un moyen comme un autre de s'élever dans la société, ce qui entraîne une méfiance généralisée et une attitude paranoïaque de la part de certains personnages. Dans un espace où rien n'est sûr, le traître est par essence un personnage insaisissable, une figure qui, contrairement aux messies et aux christs, suit le mouvement de l'Histoire plutôt que de l'initier.

3.3.1.1. La morale de l'argent

La naissance de l'État post-colonial, telle quelle est représentée dans les œuvres de notre corpus, est toujours entachée d'une faute originelle qui prend la forme d'une trahison ou d'une tromperie. Ces manipulations se prolongent au-delà des Indépendances et acquièrent une certaine banalité dans le fonctionnement de la vie politique. Dans ce contexte, Judas est

une représentation de l'antéchrist, l'archétype du politicien moderne. Il est le ver dans le fruit, celui qui freine tout élan messianique et rend la chute inévitable. Son importance dans certains textes nous amène même à nous demander si il n'est pas plus important que certaines figures christiques qui manquent d'épaisseur et d'efficacité[3].

Le roman *Les Phalènes*, qui est centré sur les élections de 1958 à Brazzaville, met en scène des luttes de pouvoir qui sont déjà bien présentes deux ans avant l'indépendance. L'accession au pouvoir de l'abbé Évariste Lokou est en effet le résultat d'une série de trahisons qui se situent à l'échelle des partis politiques et à celle des individus. Comme le Parti Populaire Congolais dirigé par « Félix » – Jean-Félix Tchicaya – semble trop proche des communistes, des membres influents du clergé catholique (RP Evagre) et des représentants de la métropole (le docteur Sylla) font en sorte que le Rassemblement Démocratique Africain d'Houphouët Boigny lui retire son soutien pour sacrer à sa place l'UDDIA de Lokou. Cette première manipulation dénoncée par Prosper (voir *supra*, 3.1.3.1.) ne suffit pas et Tchicaya s'inspire de la réalité historique quand il évoque les « élections qu'on gagne d'une courte majorité, que l'on perd en fait, parce que Nganga Pierre, Nganga Jacques, Nganga Pascal, qui se font élire sur nos listes, passent à l'ennemi. »[4] Cette série de trahisons qui porte Lokou légalement au pouvoir concrétise plusieurs avertissements lancés plus tôt dans le roman, qui faisaient appel à la figure de Judas : « gardez-vous des judas qui sont au rang de vos frères, de vos amis. »[5] Dans ce cas, Judas est bien celui qui empêche le rêve de se réaliser et place ses ambitions personnelles avant celles de l'État en gestation. L'abbé Lokou, que l'on retrouve en président-sorcier dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain,* incarne ce système vicié qui s'appuie très largement sur la trahison et la cupidité.

On retrouve un fonctionnement similaire en contexte post-colonial avec la novella *The Depth of Diamonds* de Marechera. L'intrigue principale de ce court texte tourne autour de l'accession au pouvoir du Docteur Lengeme, un psychiatre qui achète ses opposants et crée le chaos pour prendre le pouvoir. Dans ce récit, plus encore que dans d'autres, l'argent est la seule véritable valeur pour la plupart des acteurs de la vie politique. Le « Big Boss » met en place une organisation pyramidale qui va de son lieutenant, l'ancien boxer Gary Brunt, aux habitants du *township* que l'on achète avec une caisse de bière. Confronté à un opposant politique, Lengeme n'use ni d'arguments ni de violence, il lui suffit de trouver son

3 Dans notre mémoire de Master 2, nous avons parlé de traîtres « efficaces » pour désigner ces nouveaux dirigeants mis en scène par Ngugi wa Thiong'o (Pierre Leroux, *La Figure christique dans l'oeuvre de Ngugi wa Thiong'o*, mémoire de Master 2, Université Paris 13 Villetaneuse, 2006).

4 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 233.

5 *Ibidem*, p. 196.

prix et de signer un chèque. L'extrait suivant mêle d'ailleurs de manière frappante la rhétorique du combattant et le rapport à l'argent :

> « Pas de problème. » C'était une expression belle et claire qui résolvait tout. « Pas de problème. » Tous les véritables combattants de la Révolution l'utilisaient quel que soit ce à quoi ils étaient confrontés. « Pas de problème. » Le grand Patron était déjà en train de signer un chèque. Il le tendit à Ghoulwaite qui, incrédule, le prit de ses doigts tremblants. « Vous voyez, monsieur Ghoulwaite, je suis un gentleman, un homme de parole. »[6]

Dans son théâtre, Marechera rejoue la trahison politique à l'échelle de l'entreprise dans « The Coup ». Le directeur, « le Boutonneux », veut renvoyer son ancien ami, Norman Drake, parce que ce dernier a puisé dans la caisse pour mener à bien ses projets personnels. Cette première trahison qui est en même temps une vengeance se retourne contre son auteur à la fin de la pièce quand « le Boutonneux » réalise qu'il a été piégé par Drake et se fait expulser *manu militari* de son bureau. Au-delà de la dimension comique de l'arroseur arrosé, ce texte donne à voir la prise de pouvoir de Judas. Encore une fois, si Drake parvient à une position de pouvoir, c'est parce qu'il a compris qu'il fallait suivre le courant. Dans la pièce suivante, « The Toilet », il est devenu « camarade Drake » et, dans sa conversation avec le ministre Nzuzu, ce dernier précise qu'il est un ami « qui <est> à nos côtés depuis le début de la lutte »[7]. L'échange qui suit joue sur la complémentarité entre le dialogue et les indications scéniques. L'évocation d'un poste convoité par Drake est accompagnée d'un passage d'enveloppe et de clés :

> Drake : Content que cela vous plaise. Comme j'étais en train de le dire, je soutiens positivement votre approche pragmatique des problèmes contemporains de la nation. L'idéalisme c'est très bien mais sans un muscle pratique pour le mettre en œuvre, il n'accomplit rien. Bon, (il tousse) cette broutille que j'évoquais, c'est l'élection à la présidence du Congrès National du Commerce.
>
> Ministre : Je vois où vous voulez en venir.
>
> Drake : Je suis candidat.
>
> Ministre : (l'air de rien) Ouiiii. (Drake lui donne une autre enveloppe rebondie. Le Ministre l'empoche et sourit largement à Drake comme à un grand ancêtre)
>
> Ministre : N'en dites pas plus, camarade, c'est comme si c'était fait.

6 *The Depth of Diamonds*, *op. cit.*, p. 11. « "No problem." That was a fine neat phrase which solved everything. "No problem." All the real fighters of the Revolution used it when confronted by anything. "No problem." The Big Boss was already signing a check. He handed it to an incredulous Ghoulwaite, who took it with trembling fingers. "You see Mr Ghoulwaite, I am a gentleman, a man of his word." »

7 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 33. (« who <has> been with us from the beginning of the struggle »)

> Drake : Voilà qui règle la question. (lui donne des clés de voiture) Prenez ces clés. Ce n'est qu'un autre petit témoignage de mon infinie gratitude. Quand vous aurez envie de quitter la fête, vous verrez une Rolls Royce argentée garée sous le pamplemoussier. C'est la vôtre.
>
> Ministre : Mon ami! Mon ami! Vous vous êtes souvenu de mon rêve! Vous vous en êtes souvenu!
>
> Drake : Je ne peux pas me permettre d'oublier les rêves des grands, car c'est dans ces rêves que l'on trouve le destin d'une nation.[8]

Le pouvoir de l'argent transforme le camarade en « grand ancêtre », comme l'indique la didascalie, et la formule finale est pour le moins ironique, car le « grand » en question rêve de richesses pour lui-même et non pour la nation. Marechera fait de Norman Drake un personnage récurrent de son théâtre qui permet de représenter les métamorphoses du pouvoir rhodésien dans un Zimbabwe naissant. Le Blanc, Drake, s'adapte en trahissant certains de ses proches, et ce faisant, il s'accroche à sa parcelle de pouvoir.

À côté de ces exemples romanesques et théâtraux, la poésie de Tchicaya offre une vision intéressante du rapport entre trahison et argent. En effet, dans *Épitomé* et *Le Ventre,* le poète instaure un jeu de variations autour des trente pièces d'argent reçues par Judas. Il est important de noter que ces références au prix du sang interviennent dans des textes rendant compte des crimes qui marquent l'accession du Congo ex-belge à l'indépendance. Le titre du premier texte, « Viatique », désigne une prière pour les mourants ou des provisions en prévision d'un voyage. Se rappelant de l'arrestation au jardin des Oliviers, Tchicaya associe la trahison – passée de trente à trois deniers – et le conseil de tendre l'autre joue prodigué à Pierre :

> Mes joues étaient toute ma dignité
> je donne l’une à ta joue sale, femme,
> sale d’une couleur de trois deniers
> qui m’ont trahi.
> Je donne l’autre à ta main sale,
> frère,

8 *Ibidem*. *(*« Drake: Glad you like it. As I was saying, I positively support your pragmatic approach to our national contemporary issues. Idealism is all very well but without practical muscle it gets nothing done. Now (Coughs) that small matter I mentioned is the election of the presidency of the National Congress of Commerce. / Minister : Yes, I see your drift. / Drake : I am a candidate. / Minister : (Obliquely) Ye-es. (Drake gives him another fat envelope. The Minister pockets it and beams at Drake as at a great ancestor) / Minister : Say no more, Comrade. It is as good as done. / Drake : That expedites matters. (Offers him car keys) Take these keys. They are another small token of my infinite gratitude to you. Whenever you want to leave the party you will see a silver Rolls Royce under the grapefruit tree. It is yours. / Minister: My friend! My friend! You remembered my dream. You remembered! / Drake: I cannot afford to forget the dreams of the great, for in them are the secrets of a nation’s destiny. »)

sale d'une couleur de trois deniers
Mes joues comme deux collines
où l'arbre de mon rire eût pu repousser[9]

L'adjectif sale, qui revient trois fois dans cet l'extrait, souligne le caractère malsain de la situation. Le poète qui tend la joue et est trahi, tant par la femme que par l'homme, se confond avec la figure christique. Ce qu'il emporte, son viatique, n'est pas seulement un souvenir, c'est le sentiment de ce qui n'a pu avoir lieu à cause de la trahison. Dans le dernier vers, l'utilisation du mode subjonctif et sa valeur d'irréel du passé trace le contour d'une utopie, le rire, désormais impossible.

La reprise des « trois deniers » dans *Le Ventre* introduit une variation car le messie en question n'est plus le poète mais Patrice Lumumba : « Ah! Les juifs savent bien / que ce messie-là fut à vendre / trois deniers, / Le ventre. »[10] La référence à Judas sert à représenter le pouvoir de l'argent et de la trahison qui subit encore une dévaluation quelques dizaines de pages plus loin : « Dès que chacun boira sec le cuivre en fusion / le katanga me soldera / un denier l'âme pour la dîme! »[11]

Cette première figure de Judas est on ne peut plus éloignée du Christ. Souvent poussée jusqu'à la caricature, cette représentation de l'avidité et de la soif de pouvoir permet de révéler un dysfonctionnement plus large des sociétés coloniale et post-coloniale. Les traîtres remarquables ne sont que la partie émergée d'un système qui repose sur la méfiance et la délation généralisée.

3.3.1.2. La paranoïa structurelle

Si Judas est une figure aussi importante et aussi marquante, c'est parce qu'il représente avant tout le fantasme d'un ennemi intérieur et intime. Il est le corollaire inévitable de la surveillance coloniale et, loin de disparaître avec les Indépendances, il demeure un outil de contrôle et un ferment de discorde, car il est à la fois partout et nulle part et n'est efficace que tant qu'il demeure invisible. Le personnage de Pambault dans *Les Phalènes* met ainsi en garde Prosper contre ses plus proches collaborateurs : « Ce n'est pas aujourd'hui qu'on a inventé Judas. Il n'est pas nécessaire d'être treize à table. »[12] Symptôme d'un désordre mental, la paranoïa doit avant tout être considérée comme le signe d'un désordre politique dans un espace maintenu dans l'incertitude perpétuelle. Les conséquences du phénomène ici

9 *Arc musical précédé de Épitomé*, *op. cit.*, p. 52.
10 *Le Ventre ; Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 21.
11 *Ibidem*, p. 107.
12 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 164.

examiné sont essentielles car la paranoïa et la prédominance de la figure du traître apparaissent comme des anti-messianismes. La méfiance généralisée empêche toute association durable fondée sur autre chose que les besoins immédiats.

Au-delà des multiples commentaires concernant la santé mentale de l'auteur, il est essentiel de noter que la paranoïa est avant tout, pour Marechera, une manière d'envisager le monde et l'expression d'une solitude absolue. À propos d'une communauté de sorcières qu'il a fréquentée à Londres et de sa consommation de drogues, il explique :

> C'est pour cela qu'il y a un élément de paranoïa dans *Soleil noir*, à cause de l'idée qu'on ne peut faire face à la réalité qu'en étant paranoïaque. Ou alors, quand quelqu'un dit que vous êtes fou, ne pensez pas que vous êtes fou, vous êtes le seul mec sain d'esprit sur toute la planète.[13]

Mark Stein, dans son article sur *Soleil noir*, insiste sur l'importance de la paranoïa pour définir le positionnement du narrateur :

> Il fuit virtuellement tout un chacun – surtout le racisme (blanc) – et se sent poursuivi par la religion, Hitler, le Ku-Klux-Klan, le Front National. Le narrateur aligne le gouvernement (zimbabwéen / rhodésien) et les racistes, la tradition et les slogans, l'humanisme et les fanatismes politiques et religieux. Si c'est à juste titre que le narrateur tente d'échapper à tout un chacun, alors la dichotomie victime / persécuteur se déplace car tout le monde (à part Christian) est placé du côté de ses persécuteurs.[14]

S'il craint tout le monde, c'est qu'il se situe à l'extérieur et se considère comme un observateur. La peur de la trahison institue une solitude qui n'est pas pour autant un désengagement. Le narrateur a beau être hors du monde, il ne fait pas pour autant l'économie d'une réflexion critique :

> Il apparaît alors que *Soleil noir*, loin de professer *l'art pour l'art* est *engagé* – bien qu'il le fasse sans un objectif politique clair. Christian se perçoit à la fois comme « subversif » et « bouffon ». L'absence d'un objectif politique est en accord avec la paranoïa exprimée dans la manière dont Christian fuit tous les camps, tous les groupes qui pourraient se réclamer de lui.[15]

13 *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 30. (« That's why there's an element of paranoia in *Black Sunlight*, the idea that to be paranoid is the only way to face reality. Or, when someone says you are insane, don't think you are insane, you are the only sane guy in the whole world. »)

14 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 64. (« He is virtually running from everyman – especially from (white) racism – and feels pursued by religion, Hitler, the Ku-Klux-Klan, the National Front. The narrator aligns the (Zimbabwean / Rhodesian) government with racists, tradition with slogans, humanity with religious and political fanaticism. If it is accurate that the narrator is paranoically on escape from everyman, then it follows that the victim/persecutor dichotomy is displaced, as everybody (apart from Christian) is placed on the side of his persecutors. »)

15 *Ibidem*. *(*« It appears, then, that *Black Sunlight*, rather than professing *l'art pour l'art*, is *engagé*—though not with a clear political agenda. Christian perceives himself as both “subversive" and “jester.” The

Le motif de la paranoïa est présent dès « La Maison de la faim » car elle constitue le principal symptôme de la folie du narrateur. Alors qu'il est au lycée, le jeune homme se met à entendre des voix et, comme ses camarades en profitent pour lui jouer des tours, il est relégué hors du dortoir : « on me donna une chambre au prieuré où, naturellement, j'accusais tout le monde d'essayer de m'empoisonner. »[16] Les hallucinations qui l'obsèdent sont liées à son éducation, notamment lorsque les différentes langues – principalement l'anglais et le shona – s'affrontent dans son esprit. Ayant lui-même l'impression d'être un traître, il ne parvient pas à faire la part entre ses amis et ses ennemis. Dans son cas, les voix et la trahison fantasmée suggèrent un mal intériorisé qui change radicalement la perception du monde.

L'épisode qui marque la fin de ces hallucinations est lui aussi significatif et la scène qui se déroule pendant une nuit d'orage est décrite comme un exorcisme (voir *supra* 3.2.4.1). La dimension psychiatrique de la paranoïa disparaît à cette occasion, mais elle laisse des traces et le narrateur continue à se méfier de ses amis et des membres de sa famille. Ainsi qu'on a pu le constater, il est tentant de ramener ce type de passage à la biographie de l'auteur. Il est malgré tout nécessaire d'insister sur la symbolique de cette paranoïa qui reflète, comme dans le cas de *Soleil noir*, le fonctionnement d'un État policier. Ce trait touche d'ailleurs également des personnages héritiers de la Rhodésie qui ont perdu leurs points de repère avec l'avènement du Zimbabwe :

> Toute cette ville grouille de sécurité. Tu ne peux pas distinguer ton jardinier d'un dissident, d'un espion d'État ou de la bonne vieille Majorité Silencieuse. Nous disions, n'est-ce pas, que tous les cafres se ressemblaient. Ils se ressemblent toujours mais c'est à leur avantage quand il s'agit de nous contrôler.[17]

Ces hommes blancs, qui sont réduits à faire la queue aux toilettes pendant une fête organisée par un des leurs, ne sont pas moins paranoïaques que leurs alter-ego noirs. L'État policier, en obligeant les dissidents à se terrer, crée cette situation dans laquelle rebelles et espions s'échangent leurs masques.

La double question de la surveillance d'État et de la maladie mentale trouve une nouvelle illustration dans le « journal » – censé être autobiographique – reproduit en

absence of a political agenda accords with the paranoia expressed in Christian's flight from all camps, from any group which might claim him. »)

16 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 55. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 44. (« I was given a room in the priory where of course I accused everyone of trying to poison me. »)

17 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 40. (« This whole town is bristling with security. You can't make out who is your garden boy and who is a dissident and who is a government spy and who is just innocent Ol'Silent Majority. We used to say, didn't we, all kaffirs looked alike. They still look alike but now its in their favour when it comes to controlling us. »)

appendice de *Mindblast*. Certains passages, en effet, font écho à « La Maison de la faim », notamment lorsqu'il parle de ses amis qui sont « Plutôt des ennemis vengeurs qui font circuler des histoires sur ma folie avec un plaisir non dissimulé. »[18]. Le narrateur, qui vit alors dans la rue, s'appuie sur ces rumeurs pour se représenter en artiste persécuté. La paranoïa a ici un fonctionnement assez proche de la rumeur car elle est source de mythification. Ce trait est particulièrement saillant quelques pages plus loin lorsque Marechera évoque son éphémère projet de devenir agent littéraire. Cette fois, selon ses dires, ce sont directement les services secrets qui s'intéressent à lui et se mêlent aux clients potentiels : « Il y en avait quelques uns parmi eux que j'identifiais comme étant seulement des agents de renseignements venus voir ce que je faisais exactement. »[19]

Il se peut que Marechera veuille donner plus d'importance qu'elle n'en a à son ébauche d'agence littéraire, il n'en demeure pas moins que les « agents » qui viennent interrompre son travail lui donnent du poids en rappelant que l'écrivain n'est pas hors du politique. Dans le dialogue qui suit, l'écrivain-agent n'est pas tant un paranoïaque qu'un fin connaisseur de la nature humaine capable de démêler le vrai du faux :

> Et la « conversation », cette escrime, continuait dans le même esprit, jusqu'à ce que, conscient du temps perdu et des autres qui attendaient dehors pour me voir, je demande brutalement à voir sa carte d'identité.
>
> « Pourquoi ? Demandait-il étonné.
>
> « Écoutez, vous me faites perdre mon temps. Je sais que vous êtes des RG. Sois vous êtes là pour vos affaires, soit vous voulez vraiment que je vous aide. Je ne pense pas que ce soit cette dernière option. Vous avez déjà accaparé trente minutes de mon temps – il y a des gens qui attendent. »
>
> Après m'avoir montré sa carte, il me disait qu'il voulait simplement savoir ce que je fabriquais là puis il partait à contrecœur.[20]

L'existence bien réelle d'espions en tous genres encourage et justifie la paranoïa. Ceci dit, il est intéressant de constater, dans le même extrait, que le narrateur, malgré sa perspicacité, n'est pas en mesure de dire qui exactement est responsable de la fermeture de

18 *Ibidem*, p. 126-127. (« Rather, vengeful enemies, delighting in spreading stories that I was insane. »)

19 *Ibidem*, p. 134. (« There were, among them, a few whom I recognised as merely intelligence agents out to find out what exactly I was doing. »)

20 *Ibidem*. (« And the "talk", the fencing would continue in this vein, until conscious of the time being wasted and the others outside waiting to see me, I would abruptly ask to see his identity card. / "What for?" he asked, startled. / "Look, don't waste my time. I know you are in the C.I.O. It's either you are here on your business or you genuinely want my help. I don't think it's the latter. You have already taken up thirty minutes of my time—there are people waiting." / After showing me his card and saying he was merely trying to see exactly what I was doing, he would reluctantly leave. »)

son agence après cinq jours seulement de fonctionnement. Il évoque la police secrète, mais sans aucune certitude : « Ce cinquième jour, deux gentlemen noirs – je ne sais toujours pas s'il s'agissait d'arnaqueurs ou de membres de notre agence de renseignements – firent violemment irruption dans mon bureau et m'ordonnèrent de partir. »[21]

La paranoïa qui guide ces personnages les isole et les protège à la fois. Elle est indissociable d'une réalité mouvante où les apparences sont trompeuses et où l'identité est une donnée fluctuante.

3.3.1.3. Des personnages insaisissables

Le traître est par définition un personnage versatile qui se confond, dans l'État policier colonial et post-colonial, avec l'espion ou l'agent double voire triple. On trouve donc chez nos deux auteurs toute une galerie de traîtres qui ne sont pas seulement des opportunistes mais qui – sur le modèles des agents de renseignement évoqués plus haut – vivent leur trahison sur le long cours, de manière presque professionnelle. Ils se rapprochent du Judas de l'Évangile selon Jean, le trésorier qui détourne l'argent des dons et s'indigne de certaines offrandes faites à Jésus : « Il disait cela, non qu'il se mît en peine des pauvres, mais parce qu'il était voleur, et que, tenant la bourse, il prenait ce qu'on y mettait » (Jean, XII, 6). Ce type de traître est une force qui attend sa forme, un actant qui, comme la figure christique, se modèle sur les attentes de son interlocuteur. La principale différence est qu'il suit le mouvement de l'Histoire plutôt que de l'initier. Peut-on considérer qu'il est vraiment un anti-christ qui n'a pour règle de conduite que son propre profit ? En quoi son fonctionnement est-il révélateur pour la figure christique ? Pour mieux rendre compte du caractère insaisissable des traîtres, nous nous arrêterons sur trois personnages qui, s'ils jouent un rôle secondaire, n'en sont pas moins emblématiques. Isidore dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, Harry dans *La Maison de la faim* et Alfie dans « The Toilet » sont des actants dont la place est difficile à déterminer et qui, pour cette raison, rendent compte mieux que les personnages intègres de la situation dans leurs pays respectifs.

Isidore Pembelot est un proche de Raymond Poaty qui « fait profession d'être un disciple du juge »[22]. À aucun moment dans le roman on ne le voit sans son mentor et il fonctionne avant tout comme un faire-valoir pour le juge, une caisse de résonance pour ses discours interminables. Ainsi, il « répète les explications du juge mot à mot, à la satisfaction

21 *Ibidem*, p. 133. (« On that fifth day two black gentlemen – I still do not know wether they were conmen or they were from the intelligence branch of our Security – smashed into the office and ordered me to leave. »)

22 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 39.

de ce dernier »[23]. Isidore réagit plus qu'il n'agit, comme le montre également cette scène dans laquelle Raymond Poaty pontifie sur le rôle de père : « Comme il a les mêmes gestes et la même componction qu'au prétoire, Isidore, son très attentif “disciple”, l'asticote un peu en prenant le contre-pied de ce qu'il professe. »[24] Il n'est pas question d'opinion mais de rhétorique et le disciple du juge semble bien se comporter en courtisan plus qu'en élève.

Il ressort de ces deux exemples qu'Isidore n'a pas de personnalité propre et qu'il se contente de pousser le juge vers « l'estrade où des hommes, qui n'ont pas son savoir, son honnêteté... »[25] Une telle dévotion inconditionnelle peut sembler suspecte, d'autant qu'on propose à Raymond Poaty une promotion qui le rendrait moins dangereux parce que moins en prise avec les affaires courantes. Isidore, cependant, n'est jamais explicitement présenté comme un traître mais la méfiance de Mathilde – la femme du juge – sert à semer le doute puisque « Judas avait les petites oreilles et les petites mains d'Isidore. »[26] En refusant de trancher quant à la culpabilité de son personnage, Tchicaya fait de ce traître potentiel le symbole de l'indécision qui règne et de la confusion entre ami et ennemi. Il permet également de comprendre que Judas, parce qu'il s'adapte au regard de celui qu'il trompe, a toutes les caractéristiques de la figure.

Alors qu'Isidore n'est peut-être pas un traître, la chose ne fait aucun doute en ce qui concerne Harry dans « La Maison de la faim ». Dès sa première apparition dans la novella, le narrateur rappelle en effet un épisode qui remonte à leurs années d'étude :

> Il connaissait à fond l'argot de la ville, les endroits chics, et pouvait du tac au tac citer un par un tous les noms qui comptent dans le show-biz. Mais quand nous découvrîmes qu'il aidait la Police Secrète à infiltrer les organisations étudiantes, une nuit d'orage, nous le bâillonnâmes, le ligotâmes et, après un voyage plutôt agité pour le sortir du dortoir, nous le battîmes à tel point qu'il revint dans son lit et, pendant trois bonnes heures, n'ouvrit pas la bouche pour se vanter d'être allé à tel ou tel endroit.[27]

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*, p. 38.

25 *Ibidem*, p. 40.

26 *Ibidem*, p. 68.

27 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 24. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 21. (« He knew all the city slang, all the slick scenes, and at the throw of a dice could name every name worth knowing in ‘showbiz’. But when we found out that he had been working for the Special Branch in its infiltration of student organisations we one stormy night gagged him, bound him like a crumb of stale toast and, after a rather dramatic journey out of the dormitory area, beat him up so thoroughly that he took to his bed and for at least three hours did not open his mouth to boast about where he was at. »)

Devenu informateur de la police, Harry incarne un traître en voie de professionnalisation. Présenté d'abord comme une « veste pourpre »[28], le jeune homme est totalement obsédé par son apparence et la plupart de ses remarques mettent l'accent sur sa vacuité. Pour lui, seule compte la nécessité d'avoir la « classe ».

Lorsqu'il croise son ancien camarade dans un débit de boisson, le narrateur sait parfaitement à qui il a affaire, mais ce savoir n'empêche pas les retrouvailles et une certaine connivence. Judas n'est pas un élément extérieur au monde de la « Maison de la faim », il en est une composante essentielle, comme le prouve la référence au couple Jésus-Judas quelques lignes plus loin :

> Nous sommes sortis du débit de bière bras dessus bras dessous, comme Jésus et Judas quand ils furent chacun au courant du secret de l'autre. Le soleil soulignait doucement la poussière tourbillonnante. Un nuage de mouches venu des toilettes publiques voisines fredonnait l'Alléluia de Haendel. C'était une image presque parfaite de la condition humaine.[29]

Avoir le traître comme compagnon, boire avec lui en attendant qu'il vous trahisse, voici la « condition humaine » telle que la conçoit le narrateur. Cette vision, qui pourrait sembler cynique, réactualise l'idée du monde comme scène et présente un jeu de dupes dépourvu d'innocence.

L'importance de ce personnage est confirmée par son retour dans la nouvelle « La transformation d'Harry », qui traite de ses jeux de pouvoir et – de nouveau – de la révélation de ses activités parallèles. Cette fois, Harry se sert de ses liens avec la police pour mettre dans son lit Ada, la fille de Nestar, la prostituée la plus célèbre de la ville. Il n'est bien sûr pas question d'amour – Harry « aurait pu le faire avec n'importe quelle autre fille »[30] – mais de domination. Le choix effectué correspond à un sentiment de frustration d'ordre racial : « Il avait besoin de cette transformation organique. En même temps, une femme comme Ada, qui l'avait fait avec toutes sortes de durs à cuire blancs, était le réceptacle idéal où verser les eaux baptismales. Ainsi la transformation serait complète. »[31]

28 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 24. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 21. « crimson jacket »

29 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 24-25. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 21. (« We came out of the bottle-store arm in arm, the way Jesus and Judas must have been when they both knew each other's secret. The sun struck gently against the swirling dust. A cloud of flies from the nearby public toilet was humming Handel's 'Hallelujah Chorus'. It was an almost perfect photograph of the human condition. »)

30 *La Maison de la faim: nouvelles*, *op. cit.*, p. 149. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 102. (« it could have been any other girl »)

31 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 149. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 102. (« He needed that organic transformation. At the same time a woman like Ada who had made it with all sorts of white hard-ons would give him the receptacle into which he could with satisfaction pour the baptismal waters. And the transformation would be complete. »)

Suit un développement sur le relativisme moral selon lequel la « réussite » correspond au « bien » et « l'échec » au « mal »[32]. Harry est aussi vide qu'Isidore et il est guidé avant tout par son désir d'être un autre. Il y a bien une métamorphose dans la nouvelle, mais celle-ci n'est pas l'illumination attendue. Au lieu de cela, le traître est démasqué par Philip : deux enveloppes identiques tombent des poches de l'informateur. L'une lui a été donnée par son contact dans la police, l'autre est une lettre écrite par Ada. Philip somme Harry de choisir laquelle il souhaite récupérer et c'est ce dilemme – véritable torture – qui provoque la « transformation » : « Il avait l'air de sortir doucement de sa coquille. Il s'ouvrait. Comme une graine faisant craquer son enveloppe. »[33] Harry, face à ses deux enveloppes blanches, représente la trahison, certes, mais aussi l'impossibilité du choix :

> Voilà où nous en étions tous ; le pays hésitait, et nous-mêmes hésitions. Le pays avait l'âme sournoise et nous-mêmes étions disposés à être trompés. Son atmosphère était moralement corrosive et nous-mêmes étions des métaux vils sur le point d'être rongés par les acides de la maturité.[34]

À la veille d'une véritable indépendance, les rôles sont de moins en moins bien délimités et il est même difficile de déterminer qui est trompeur ou trompé. Loin de s'estomper après 1980, ce brouillage semble même s'accentuer avec la fin du régime ségrégationniste d'Ian Smith.

Dans la pièce « The Toilet » qui examine l'envers de l'indépendance du Zimbabwe, Alfie est lui aussi un personnage aux multiples visages, qui reflète les ambivalences du nouvel État. Il apparaît tout d'abord face au patron de sa femme, Norman Drake, comme un homme du peuple vindicatif dont la maîtrise de l'anglais n'est qu'approximative : « Vous patrons Blancs-là, vous croyez dipanda c'est pour mettre les mains sales sales dans les pagnes des madames. Moi yen a t'apprendre missié. »[35] Quelques pages plus loin, il revient sur scène pour délivrer un monologue où il parle de ses études en Angleterre et de son dégoût face à la situation actuelle. Les propos contestataires demeurent, cependant les mots ne sont plus ceux d'un « povo » mais ceux d'un Africain éduqué :

> Il me semble qu'en dépit de tous les idéaux que notre indépendance est censée représenter, nous sommes toujours dans la même bétaillère du riche qui s'enrichit et du pauvre qui s'appauvrit. Il y a même des tentatives pour faire de la pauvreté une

32 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 149. (« success » ; « good » ; « evil » ; « failure »)

33 *Ibidem*, p. 154. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 105. (« He seemed to be slowly coming out of a shell. Unshelling. Like a seed cracking out of its nutshell. »)

34 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 155. (« And there we all were; in an uncertain country, ourselves uncertain. A land with a sly heart; and ourselves ready to be deceived. A morally corrosive atmosphere, and ourselves base metals ready for the -acids of maturity. »)

35 *Mindblast or The Definitive Buddy*, *op. cit.*, p. 31. (« You white shefs tink dis sewat of the sr'uggle was so you can stick your dirty 'ands up the missus's skirts. I's going ta teach ya better, Mister. »)

> situation sainte et acceptable. […] Et avant que tu aies même fini de parler les RG sont là et tu avances sous la menace d'une arme vers les baraquements réservés aux interrogatoires.[36]

Paradoxalement, celui qui semble rejeter les abus de pouvoir des services de renseignement s'avère être lui-même un agent pourvu d'une « carte d'identité de la sécurité »[37]. À la fin de la pièce, en accord avec le « camarade Drake », il arrête six Blancs nostalgiques de la Rhodésie qui viennent de se battre.

Contrairement à Harry, Alfie n'est pas une coquille vide mais les différents masques qu'il porte le rendent profondément ambigu. C'est uniquement par l'artifice du monologue face au public qu'il révèle son vrai visage et, même alors, la révélation de sa place dans la police semble contredire son discours.

Les trois traîtres que nous venons d'examiner sont bien des figures dont le fonctionnement répond à celui du Christ. Ces maillons intermédiaires du système lui permettent de fonctionner en instillant le doute. Eux-mêmes sont des personnage instables dans un univers flottant et les passages à tabac de Harry, tout comme les états d'âmes d'Alfie, suggèrent un malaise qui dépasse la volonté de puissance et fait du traître un personnage éminemment humain.

3.3.2. Un héros trop humain / « anti-héros existentiel »[38] ?

La fin de Judas telle qu'elle est mise en scène dans l'Évangile selon Matthieu nous montre avant tout un homme faible dont le principal tort est de ne pas attendre de pardon pour ses péchés. Cupide mais repentant, il rapporte l'argent du crime au temple et part se pendre : « Alors Judas, voyant qu'il <Jésus> était condamné, se repentit, et rapporta les trente pièces d'argent aux principaux sacrificateurs et aux anciens en disant : J'ai péché en livrant le sang innocent. ». Cette perspective amène à réfléchir à des personnages qui, par leur éducation, deviennent des traîtres sans le savoir. Il y a là une nouvelle manière d'interpréter le malaise cerné dans notre seconde partie. De plus, alors que, dans les cas

36 *Ibidem*, p. 38. (« it seems to me for all the ideals our independance is supposed to represent, it's still the same old ox-wagon of the rich getting richer and the poor getting poorer. There's even an attempt to make poverty a holy and acceptable condition. […] And before you even finish what you are saying he's got the CIO and the police and you are being marched at gunpoint to the interrogation barracks. »)

37 *Ibidem*, p. 39. (« security I.D. »)

38 Nous empruntons cette expression à Danièle Stewart (*Le Roman africain anglophone : d'Achebe à Soyinka*, Paris, l'Harmattan, 1988). La critique se sert de ce qualificatif pour désigner, notamment, le traître qui se retourne en figure christique. Dans *A Grain of Wheat* de Ngugi wa Thion'o, Mugo renonce ainsi aux honneurs qu'on lui prépare en avouant qu'il a trahi un héros de la résistance. Son geste, le jour de l'indépendance du Kenya, fait de lui une victime expiatoire qui permet au pays de prendre un nouveau départ sur une base saine et non en acceptant un mensonge rassurant.

examinés jusque là, l'argent et le pouvoir sont les principaux enjeux, Marechera et Tchicaya font intervenir des motifs plus complexes même s'ils ne sont pas exempts de ridicule. La petite histoire des faiblesses humaines et de la mesquinerie s'invite donc dans la geste politique. Enfin, pour ces traîtres qui ne sont pas fondamentalement mauvais, se pose la question du pardon et du repentir qui distingue la trahison de Judas du reniement de Saint Pierre.

3.3.2.1. Des traîtres qui s'ignorent

La haine de soi (voir *supra*, 2.2.2.3.) générée par l'éducation occidentale s'accompagne d'un sentiment de trahison. Les personnages sont accusés d'être des traîtres et se considèrent eux-mêmes parfois comme tels. Dans ce contexte, la référence à Judas indique un brouillage et joue sur le sentiment d'appartenance à une communauté. Ce nom agit comme le signe d'une inadéquation, sans que l'on sache exactement pour qui ou pour quoi le personnage trahit. Marechera, qu'on a souvent accusé de n'être pas suffisamment africain, met en scène des personnages qui ressentent ce décalage ou sont accusés par d'autres d'être des traîtres.

Chez Tchicaya, la mort de Pambault insiste bien sur le changement qui s'opère chez le personnage. L'ancien ami de Prosper qui se faisait appeler « M. Dieudonné Jean-Marie Pambault le Débonnaire, quartier-maître de la Marine française, démissionné volontaire »[39] finit par demander le pardon de celui qu'il a trahi. Il rejette le prétentieux nom français qu'il s'était donné pour redevenir tout simplement « Mpambou »[40]. Trahi par sa « perle de Kin », Jeanne Bobala, qui est partie avec le Blanc Paul Vincent, il perd son masque d'évolué et se révèle être une sorte de pantin vidé de sa substance :

> Pambault répète comme un écho tout ce que Prosper dit. Il répète aussi les silences de Prosper. Jamais visite ne fut aussi encombrante à Prosper. Pambault donne la fâcheuse impression qu'il va se désarticuler, comme dans les contes où le plus fringant des princes perd l'un après l'autre ses membres au fur et mesure qu'il s'éloigne du village de ses beaux-parents en compagnie de sa belle épouse, laquelle se glace encore plus de frayeur à chaque étape du délabrement de son infernal époux. Prosper ne sait plus quoi dire. Il pense à sa fable.[41]

Le personnage n'est plus que l'ombre de lui-même et le narrateur insiste sur le décalage qui existe à présent entre son apparence – toujours conforme à la mode européenne – et la dépression qui l'habite : « Il est toujours bien mis de sa personne. C'est seulement du

39 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 30.
40 *Ibidem*, p. 192.
41 *Ibidem*, p. 130.

caractère qu'il a pris un coup de vieux. »[42] Symbole de l'évolué superficiel, Pambault est déjà, à ce moment du récit, un traître qui vend des informations aux ennemis de Prosper, tant pour satisfaire ses besoins matériels que pour se venger de celui qu'il estime responsable du départ de sa Jeanne (voir *infra*, 3.3.2.2.).

Prosper, qui est pourtant comparé au Christ par sa sœur, n'est pas en reste. Il se voit parfois en traître, parce qu'il trompe sa femme avec une Blanche, Aimée Volange, ou parce qu'il a lui-aussi francisé son nom, Mpobah, en devenant Pobard. Le traditionaliste Pierre Tchiloangou qui apparaît le temps d'une conférence sur « Hier dans les pas de demain » décrit ainsi la trahison des intellectuels qui s'éloignent de leur culture : « Tu sais que tu ne seras jamais un blanc. Pourquoi tous tes efforts te poussent seulement à apprendre sa langue, ses habitudes de vivre et de penser, c'est pour devenir un jour quoi ? son ombre ? »[43] L'évolué ainsi présenté évoque le concept de « mimicry » proposé par Homi Bhabha. Cette attitude du colonisé serait un compromis entre l'exigence d'une identité stable et la pression exercée par l'Histoire. Cette imitation de surface se caractérise par des « effets d'identité »[44] comme le nom ou les vêtements censés créer une nouveau sentiment d'appartenance.

Dans un contexte légèrement différent, le narrateur de « La Maison de la faim » est accusé de trahir les siens à cause de son éducation. Il se sent obligé d'offrir une précision : « Non, je ne déteste pas être noir. J'en ai simplement assez de dire que c'est beau. »[45] Les tenants d'une fidélité absolue à l'Afrique et à la spécificité d'une culture noire apparaissent comme des idéologues à la vue courte qui confondent conservatisme et élan révolutionnaire. Les critiques adressées à Nick dans *Soleil noir* semblent particulièrement pertinentes pour rendre compte de cette situation : « Parce qu'il écrivait ses poèmes en anglais et non dans notre propre langue, ses détracteurs – et ils étaient nombreux – l'associaient au conservatisme intellectuel en dépit de ses thèmes soi-disant révolutionnaires. »[46]

Qu'il s'agisse de trahir une cause ou une essence supposée, le glissement de valeurs opéré dans ces passages est essentiel. Le traître, Judas, apparaît alors comme celui qui est capable de voir au-delà des apparences et refuse de s'enfermer dans des conceptions

42 *Ibidem*, p. 129.

43 *Ibidem*, p. 119.

44 Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Londres, Routledge, 2004, p. 90.

45 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 79. *The House of Hunger*, *op. cit.*, p. 60. (« No, I don't hate being black. I'm just tired of saying it's beautiful. »)

46 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 163. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 126. (« Because his poems were in English and not in our langage his detractors – and they were many – associated him with an intellectual conservatism in spite of his revolutionary (his own meaning) subjects. »)

étriquées. Dans les textes de Marechera, tout personnage dont l'attitude est véritablement révolutionnaire s'expose à de telles accusations, tout comme le poète Nick (Owen dans *The Black Insider*) qui manque de se faire lyncher par des étudiants venus écouter ses poèmes.

L'évolué et l'étudiant poète ont en commun un rapport à la langue du colon qui leur est reproché. Il est important toutefois de souligner que tous, tant chez Marechera que chez Tchicaya, ne sont pas acculturés de la même manière et la trahison peut prendre différentes formes. Harry et Pambault sont des évolués de surface qui misent sur l'apparence comme « effet d'identité ». Prosper, Nick et la plupart des narrateurs de Marechera sont pour leur part touchés de manière beaucoup plus profonde dans leur manière de penser, au point de ne plus pouvoir comprendre leurs compatriotes et de devenir des traîtres malgré eux.

3.3.2.2. Le vaudeville dans l'Histoire

Le traître est un personnage éminemment humain parce qu'il cède à ses faiblesses. La cupidité est loin d'être son seul défaut. Des personnages qui trahissent par amour ou parce qu'ils se sentent exclus peuvent être ridicules, cela ne les empêche pas de susciter l'empathie chez le lecteur. Lorsque le mouvement de l'histoire est considéré du point de vue messianique comme une geste épique, Judas et sa mesquinerie trop humaine le ramènent à une réalité plus quotidienne et plus tangible. Il est, en quelque sorte, un remède contre les excès de l'épopée.

Dans « La Maison de la faim », ouvrage qui, chez Marechera, compte le plus grand nombre de références à Judas, le narrateur est comparé à un « petit Judas buveur de bière »[47] parce qu'il a couché avec Julia, la petite amie de Philip. Cet exemple pour le moins trivial a son importance, car il met au premier plan la dimension sexuelle plutôt que l'idéologie. De la même manière, s'il s'agit moins de trahison que de manipulation, le sexe intervient dans le processus de recrutement tel qu'appliqué à Christian dans *Soleil noir*. La première question de Chris, qui fait office de recruteur, est « Comment Susan est-elle au lit ? »[48], comme si c'était là le premier rite initiatique qui mène au « Pic du diable ». On peut légitimement se demander si le photographe aurait adhéré de la même manière aux idéaux du groupe sans l'intervention de la jeune femme.

Tchicaya, pour sa part, cède par moments à la tentation du récit épique, ainsi que nous l'avons déjà vu. La trahison de Pambault dans *Les Phalènes* n'est pas une tentative pour acquérir plus de pouvoir mais une vengeance contre Prosper qu'il estime responsable de son

47 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 44.

48 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 79. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 61. (« How's Susan in bed ? »)

malheur. C'est lors d'une fête chez ce dernier que sa maîtresse, Jeanne Bobala ou « la perle de Kin », rencontre le communiste Paul Vincent avec qui elle s'enfuira. Pambault vole des cartes de la cellule du PPC dirigée par Prosper pour faire croire que ce dernier est lié aux « hommes-panthères » qui terrorisent la ville. Le moment de la confession laisse apparaître un homme incohérent, rendu fou de douleur la jalousie :

> La démarche de Pambault est sinueuse et incompréhensible. Il a connu Paul Vincent chez Prosper. C'est chez Prosper que Jeanne a connu Paul Vincent. Là-dessus, Jeanne Bobala qu'il veut épouser parce qu'il en est éperdument épris. Un de ces amours de l'âge mûr qui a la fougue des ouragans. La crainte qu'inspire un temps glouton donne une grande hâte à vivre qui rend despote. Voilà, il la couve, la dorlote, la tient d'une main qui abuse de sa force... et elle lui glisse des doigts. Elle disparaît. Il la cherche... il la cherche, il ne la trouve pas à Kinshasa, il ne la trouve pas à Brazzaville.[49]

Même s'il semble avoir commencé à espionner Prosper depuis plus longtemps, la disparition de Jeanne fonctionne comme un catalyseur. Pambault la retrouve à Pointe-Noire et met le feu au wagon de son amant, Paul Vincent. Ce n'est qu'ensuite qu'il revient à Brazzaville pour accréditer la rumeur des hommes-panthères. Dans la dernière partie de sa justification, il revient sur le fait qu'il n'est qu'un exécutant dont d'autres ont tiré profit :

> Il bafouille ou il cherche ses mots. L'abattement le reprend. Il semble bien que les choses ne sont pas aussi simples... On a profité de son aigreur pour le « téléguider ». On s'est servi de lui comme d'une « torpille » « Au début, on se contentait de me poser des questions sur mes amis politiques… » On lui a promis puis donné de l'argent pour des réponses un peu plus sérieuses. C'est à dire assorties de preuves... « Ce n'est pas tant Prosper en personne. En haut lieu, il est le parti, surtout à cause de la confiance que Félix a en lui... Ce n'est pas du goût de tout le monde. En haut lieu, les ennemis politiques (il s'adresse à Prosper), et même certains de tes amis politiques... Ce n'est pas aujourd'hui qu'on a inventé Judas. Il n'est pas nécessairement le treizième à table… » (Qu'est-ce qu'il raconte ?)[50]

Son « aigreur » peut être interprétée comme le sentiment de n'être pas considéré selon sa juste valeur. Au début du roman, Pambault est ridicule justement parce qu'il singe les Blancs. Cependant, c'est par son aigreur et sa trahison qu'il parvient à dépasser ce stade, contrairement à d'autres, en apparence plus modérés, qui se contenteront de retourner leur veste au moment des élections.

Sur un plan différent, l'adultère entre Prosper et la Blanche Aimée Volange introduit une part de vaudeville dans l'aventure politique. Cette femme mariée le pousse à faire des études, à prendre plus de responsabilités au sein du parti. Leur relation est faite de tensions et

49 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 161.

50 *Ibidem*, p. 164.

de passion. La dimension raciale est, bien sûr, au cœur de leurs disputes, mais Tchicaya parvient à faire jouer avec finesse les ambivalences dans l'attitude de l'homme noir et de la femme blanche, sans que le fonctionnement de ce couple ne se résume à un *digest* des théories fanoniennes :

> Il ne culpabilise pas de baiser la femme d'un autre. Plus grave, il baise celle du maître. Donc, il commet une double faute – la seconde rendant moins noire la première. Une histoire du bien d'autrui – plus un sacrilège – la vanité qu'il tire du privilège de baiser une blanche le grandit.[51]

C'est quand elle s'immisce dans les conversations mondaines de la communauté expatriée que cette histoire prend une dimension scabreuse. La société bourgeoise importée à Brazzaville est véritablement, plus que celle des « cités » indigènes, un terreau favorable au vaudeville, aux maris trompés et aux portes qui claquent. Dans cette société en partie oisive et sûre de sa supériorité, le ragot est roi, comme en témoigne l'histoire « de Mme Guillaumet qui accoucha en France d'un métis de Malgache »[52].

Dans la société post-coloniale de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, l'adultère est redoublé par l'inceste et, au lieu des deux enfants – signe d'espoir – qui naissent à la fin des *Phalènes*, des rumeurs d'avortement viennent ternir la réputation de Gaston Poaty. Le commentaire qui suit peut être attribué à Mathilde, la femme de ce dernier, qui, malgré de fortes suspicions, se refuse à creuser de peur de trouver la vérité :

> C'est de chez elle qu'on a transporté Marie-Thérèse à l'Hôpital général, où elle est morte d'une forte hémorragie. Le bruit d'un avortement circula. Une odeur d'inceste flotta autour d'elle. Elle se boucha les narines. Feignit le rhume. Le silence des serviteurs (qui n'aimaient pas Marie-Thérèse) en disait long. Comme Gaston ne faisait pas signe qu'il souhaitait s'expliquer sur les circonstances de la mort de sa sœur, elle ne questionna pas.[53]

La chute de Gaston a pour point de départ cette faute jamais explicitée qui attirera sur lui les foudres de Paulin Pobard qui était amoureux de Marie-Thérèse. Au travers du fils du juge Poaty, se rejoignent les figures de Judas et du Christ. En effet, il trahit sa femme en couchant avec sa sœur, mais il se rachète en devenant une victime du régime qu'il a contribué à fonder. Gaston témoigne du dysfonctionnement du parti révolutionnaire, car s'il est vrai qu'il est en faute sur le plan privé, c'est sur le plan politique et sur la base de fausses accusations qu'il sera éliminé. Ce que nous avons appelé plus haut vaudeville, tient plutôt ici de l'enchaînement tragique. Le destin de l'État et la chute d'une figure christique sont cependant

51 *Ibidem*, p. 87-88.

52 *Ibidem*, p. 91.

53 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, p. 186.

bien liés à un fait d'ordre privé devenu affaire publique à cause de la haine de Paulin Pobard[54].

En rendant ambigus des personnages qui autrement auraient pu être présentés comme seulement héroïques, ces trahisons, qui sont des signes de faiblesse et non des actions volontairement néfastes, évitent de tomber dans une vision manichéenne. Des personnages comme Gaston, qui sont à la fois christ et judas, incitent à revoir le gouffre censé séparer ces deux figures pour mieux envisager leur complémentarité dans la représentation d'une réalité complexe.

3.3.2.3. Rédemption du traître : résurgence de la conscience morale

Les éléments déjà examinés à propos des traîtres convergent pour constituer une définition proche de ce que Danièle Stewart a appelé un « anti-héros existentiel ». Mugo, figure de traître dans *A Grain of Wheat* de Nugi wa Thiong'o, est ainsi, malgré sa rédemption finale, un personnage qui « n'est pas héroïque », qui « reste indécis, hésitant », et qui « se définit toujours par rapport à quelqu'un d'autre, qui se trouve être un chef »[55]. Si l'on se contentait de ces trois traits définitoires, tous les traîtres présents dans des œuvres de Marechera et Tchicaya seraient à mettre sur le même plan. Cependant, c'est sa « conscience morale » qui, dans le cas de Mugo, « fonde le personnage et lui donne son épaisseur. »[56] Le questionnement moral distingue les traîtres qui vivent dans et par le système de ceux qui l'adoptent de manière accidentelle et sont susceptibles de se repentir. Cette plasticité qui peut s'appliquer à un individu ou à une foule est un signe d'espoir car elle prouve qu'un changement est envisageable. Quasiment absente chez Marechera, la rédemption de Judas semble être, chez Tchicaya, cantonnée à la période qui précède les Indépendances, comme pour marquer à la fois l'espoir suscité et la déception qui a suivi[57].

Dans les textes de Marechera, les traîtres ne se repentent pas. Harry, dans « La Maison de la faim », se fait battre par ses condisciples qui le soupçonnent d'être un informateur pour la police, mais ni le passage à tabac, ni la mise au jour de ses manigances ne l'amènent à changer d'attitude. La nouvelle intitulée « La transformation de Harry » sur laquelle nous nous sommes déjà arrêté sert en quelque sorte d'épilogue à la novella « La Maison de la

54 L'inceste et la punition divine qui en résulte étaient déjà présents dans une nouvelle de *La Main sèche*, « Le Tourbillon » qui établissait un lien explicite entre les deux événements. Cette forme de trahison au sens large réintroduit le facteur humain pour expliquer une catastrophe météorologique.

55 *Le Roman africain anglophone : d'Achebe à Soyinka*, *op. cit.*, p. 78.

56 *Ibidem*, p. 79.

57 Le roman de Ngugi auquel nous venons de faire référence se situe lui aussi quelques jours avant l'accession du Kenya à l'indépendance.

faim » et montre bien que le personnage continue à servir la police. Seul Tony, dans la série de nouvelles « Tony Fights Tonight », pourrait apparaître comme un personnage en quête de rédemption. Les crimes de guerre qui l'incitent à « laver les murs » ne relèvent cependant pas de la trahison à proprement parler et son suicide marque son incapacité à gérer ce traumatisme.

La mise en parallèle de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* et des *Phalènes* permet, quant à elle, de mieux comprendre la représentation du traître chez Tchicaya et la césure des Indépendances. Alors que Pambault, par la confession de ses fautes, se transforme en figure christique, Paulin, dans le dernier roman, n'éprouve aucun remord et nourrit dans un même mouvement sa haine et son ambition politique. Pour le premier, la trahison appelle la rédemption, comme dans le cas du reniement de Saint Pierre, alors que, dans le second, la fuite en avant ne peut être arrêtée. Ainsi, alors qu'il est « moribond », le ton de Pambault devient prophétique et sa parole, qui jusque là se contentait de l'apparence, se fait révélation : « Si tu es venu, c'est que tu m'as pardonné. J'ai fait de ma vie un mensonge qui m'a fait vivre d'expédients jusqu'à la faute par faiblesse »[58]. En remerciant Prosper pour son pardon, il définit son rôle en termes religieux, soulignant par la même occasion le caractère sacré de sa mission : « Tu es le prêtre dont j'avais le plus besoin. »[59] Le retournement du traître, sa rédemption, permet une élévation de Prosper et une réhabilitation de Pambault-Mpambou. La trahison avouée permet son propre dépassement et engage un processus de réconciliation nationale.

Toujours dans le même roman, les faux malades qui tendent un piège à Sophie se repentent. Leur transformation transpose au niveau de la foule la rédemption de Pambault et suggère que la foule elle-même est capable de se réformer quand elle est mise face à ses contradictions.

Loin de cette touche d'espoir, la haine de Paulin dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* est froide et calculatrice. Après avoir fait ses études en Europe, comme Gaston, le jeune homme est rentré au pays et, à la faveur du changement de régime, s'est fait un fervent défenseur de la révolution socialiste. De nombreuses remarques du narrateur insistent sur la radicalisation de son discours et sur son obsession du complot et des « ennemis de l'intérieur »[60]. Vis-à-vis de son ancien ami, cependant, il semble bien que ce soit la rivalité amoureuse qui déclenche le début des hostilités puisque la « petite guerre entre Paulin et

58 *Les Phalènes*, p. 196.
59 *Ibidem.*
60 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 180.

Gaston a pris ce tour désagréable, après la mort de Marie-Thérèse. »[61] Gaston reconnaît alors sur son visage « les stigmates de l'espèce la plus grave de folie. »[62] La chape de plomb du nouvel espace post-colonial remplace l'espoir immense et le potentiel perçu dans la période qui prépare l'accession à l'indépendance.

L'anti-héros existentiel, tel que Pambault le représente dans les *Phalènes,* est un personnage essentiel attaché à une période bien particulière, celle de la fondation d'un État indépendant. Le retournement de Judas en Christ représente alors la possibilité plus large d'une rédemption pour un peuple qui se détache du joug colonial et doit retrouver des repères afin de repartir sur des bases saines. La disparition de ce type de personnage, par la suite, suggère l'échec du processus et le retour à un système qui repose sur la méfiance et la trahison.

3.3.3. L'instrument de la Providence

Le troisième visage de Judas que nous avons évoqué au début de ce chapitre est de loin le plus important : il est un instrument entre les mains de Dieu pour permettre la mort du Christ et la rémission des péchés. L'idée d'accomplissement est présente de manière explicite, notamment dans les *Actes des Apôtres* : « il fallait que s'accomplît ce que le Saint Esprit dans les Écritures, a annoncé d'avance, par la bouche de David, au sujet de Judas, qui a été le guide de ceux qui ont saisi Jésus » (Matthieu, XXVI ; 50).

3.3.3.1. L'adultère contre l'inceste : l'exogamie comme trahison nécessaire

Nous avons parlé plus haut de vaudeville pour qualifier la manière dont le trivial et l'intime se mêlent au politique. Les représentations de la famille sont bien souvent pour nos deux auteurs des images permettant de comprendre les dysfonctionnements à une plus grande échelle. L"inceste et l'adultère, chez Tchicaya et, dans une moindre mesure, chez Marechera, représentent des tendances opposées, à savoir le repli sur la famille et l'ouverture sur l'extérieur. Dans ce cas, l'adultère est perçu comme une trahison nécessaire alors que l'inceste, même caché, demeure une faute impardonnable. Dans *Les Phalènes*, notamment, Tchicaya réinterprète le principe de l'exogamie pour en faire le moteur d'un métissage – au propre comme au figuré – et d'une ouverture culturelle.

61 *Ibidem*.
62 *Ibidem*, p. 194.

Pour Marechera, l'inceste est le signe d'un repli qui touche aussi bien les anciens colons que les familles misérables du *township*. Derrière le mur de l'allée qui représente la conscience des personnages, le sans-abri blanc Robin entend ainsi les cris de sa fille qu'il a violée jadis :

> La fille de Robin [off] : Papa, non ! non ! Non ! PAPA !
>
> Voix de Robin [off] : Tu le fais avec tous tes petits copains – alors pourquoi pas avec moi, espèce de salope. Je vais les arracher si tu ne les enlèves pas gentiment.
>
> La fille de Robin [off] : S'il te plaît, ne m'oblige pas, Papa...[63]

De la même manière, Susan dans *Soleil noir* évoque sa relation avec son père comme un dérèglement qu'elle refuse de traiter sur le plan de la morale mais considère tout de même comme un élément fondateur de son action et de sa personnalité. Pour la terroriste anarchiste, l'inceste est le summum de l'indifférenciation et la rupture de ce tabou rend plus pertinent le nivellement d'une société déjà pervertie.

> – Chacun doit en finir avec son Œdipe. Pour moi c'était plus simple. Mon père me désirait. Ça aurait fait un scandale. Mais ma mère m'a envoyée vivre chez ma grand-mère.
>
> – Est-ce qu'il… ?
>
> – M'a baisée ? Oui.[64]

Nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter, dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, sur la faute de Gaston qui couche avec sa sœur Marie-Thérèse qui – selon la rumeur – tente de se faire avorter et meurt des suites de l'opération. Cet épisode est raconté indirectement par le conte de Mavoungou et Ngondi qui insiste sur l'aveuglement des personnages et leur double crime (inceste et infanticide) :

> Pourraient-ils jamais retourner au village de leurs parents avec l'enfant qui était né d'eux ? À qui feraient-ils croire que l'enfant n'était pas d'eux mais un enfant trouvé sur le bord de la route ? À personne. Alors ils résolurent de tuer l'enfant pour qu'il ne soit jamais une preuve de leur forfait.[65]

---

63 *Scrapiron Blues*, *op. cit.*, p. 39. (« Robin's daughter [offstage] : Daddy, no ! No ! No ! DADDY ! / Robin's voice [offstage] : You do it with all those boyfriends – so why not with me, you slut. I'll rip them off if you don't take them off nice and slowly. / Robin's daughter [offstage] : Please don't make me, daddy… »)

64 *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 71. *Black Sunlight*, *op. cit.*, p. 54. (« Each person has to work off his Oedipal thing. You know. With me it was simpler. My father wanted me. There would have been a scandal. But mother found out and packed me off to live with my grandmother. » / « Did he... ? » / « Fuck me ? Yes. »)

65 *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, *op. cit.*, p. 324.

Bien évidemment, l'enfant ainsi tué par son père et dépecé par sa mère revient hanter ses parents. Comme dans le cas du mur dans « The Alley », la faute refoulée ne disparaît pas totalement et entraîne la chute du personnage. Rappelons que Gaston, qui est parti faire ses études en France, se veut détaché des traditions, contrairement à son père. Il comble ce déficit d'identité en se tournant vers la cellule familiale et il est important de noter que – avant même que l'inceste avec Marie-Thérèse soit évoqué – il se choisit une femme qui a le même nom que sa mère, Mathilde. La lettre qu'il écrit pour l'annoncer prend le ton de l'humour mais l'attirance pour celle qui ressemble à sa mère n'est pas sans ambiguïtés :

> Tu as noté, je l'espère, que Mathilde a le prénom de maman. Tu parles que je n'allais pas laisser courir la chance d'épouser la seule jeune fille que j'aie rencontrée qui eût le prénom de maman. J'ai fait comme toi. Ce prénom-là ajoute beaucoup de bonté et de beauté au cœur de la femme que j'ai prise.[66]

Il semble donc que Gaston, celui qui prouve son indépendance en se mariant sans l'avis de son père, éprouve quelques difficultés à se détacher de la cellule familiale. Cette attitude reflète, par ailleurs, les réticences du juge face aux mariages mixtes : « Pas de complexés chez moi. Tous ces jeunes gens qui épousent des Européennes sont des complexés. »[67]

À l'inverse de ce repli sur soi que constitue l'inceste, Tchicaya propose dans *Les Phalènes* une relecture de l'adultère comme ouverture sur le monde. En effet, dans ce roman porteur de l'espoir des Indépendances, deux naissances de nature différente viennent clore le récit après l'annonce des résultats des élections. La maîtresse blanche de Prosper donne naissance à Marie-Antoinette, une petite « café au lait », tandis que Thomas naît trois mois plus tard de son union légitime. Face à « la plus belle preuve d'adultère »[68] que constitue l'enfant, il n'est pourtant question ni de culpabilité ni de remords. Tchicaya pousse même la symbolique plus loin car le frère et la sœur ont les noms de leurs grands-parents. Pour Prosper, ce retour des ancêtres a des répercussions sur les liens étroits qui l'unissent à sa sœur. Sans briser le lien fraternel, l'arrivée des deux enfants décharge Sophie de la responsabilité qu'elle s'était attribuée et qui leur a valu à tous les deux d'être accusés d'inceste :

> Est-ce Sophie ou quelque chose chevillée en lui qui l'empêche de toucher le fond quand il trébuche ou glisse et tombe ?… Il trouve plus convenable d'admettre que Sophie a toujours été la perche que… Marie-Antoinette et Thomas lui ont de tout temps tendue, et il rend grâce à Aimée Volange de lui ressusciter sa mère sans le savoir et voilà qu'il ne sait comment dire à Sophie : « Maintenant que Mère est

66 *Ibidem*, p. 126.
67 *Ibidem*, p. 127.
68 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 242.

> revenue, te voilà relevée du souci de veiller sur moi : que Dieu te rende au centuple ce que tu m'as donné... »[69]

C'est par l'adultère que les parents de Prosper sont ramenés à la vie et son rapport à la Blanche n'est pas seulement celui d'un complexé : « Les rôles sont clairs. Il les distingue dans l'abstrait. Juliette est la mère. Aimée l'éducatrice. C'est à dire qu'Aimée a plus… Aimée est plus à même de l'aider à faire de ses enfants des hommes et des femmes de demain. »[70] L'avenir est dans le métissage que ne permet pas le repli identitaire de l'inceste.

L'idée d'une fondation comme ouverture sur l'extérieur et donc trahison de la tradition se retrouve enfin dans le court poème dialogué intitulé « Vwène le fondateur » qui a été publié en 1977 à la suite du *Zulu*. Dans ce texte, Vwène, le fils cadet du roi, rêve de pouvoir mais il refuse de tuer son père. Une solution lui est suggérée en rêve : traverser le fleuve pour fonder son propre royaume. Cette nouvelle naissance passe par un changement de nom : « Je serai *Ngwandi a Ne Kongo* ; je suis par qui le Kongo commence. »[71] Dans ces quelques pages se dessinent la possibilité d'un acte fondateur qui ne soit pas entaché de sang, ce que les Indépendances n'ont pas pu réaliser : « Les mauvais coups que tu donneras là-bas, le sang que tu répandras là-bas ne feront pas de toi un parricide ! Un fondateur d'empire. »[72]

S'il en était besoin, l'épilogue de cette courte épopée souligne la distance entre ce Kongo et l'État postcolonial, dans une allusion presque transparente :

> Il fallait bien que je dise qu'un rêve m'a poussé à faire ce que j'ai fait. Une légende que j'accrédite moi-même. Ça fait moins prosaïque. La vérité la voici — la vérité ! enfin ce qui tient lieu de vérité — un jour j'ai remplacé mon père sur le bord de la rivière Bungu à tenir son péage. Une de mes tantes vint à vouloir passer la rivière. J'exigeais d'elle le *sengi* d'usage. Elle s'y refusa. Je la contraignis. Elle s'en alla se plaindre à mon père. Mon père voulut me châtier. Je me suis enfui pour échapper au châtiment. Pères, ne châtiez jamais un fils rêveur, il quittera votre maison pour en fonder une plus généreuse ! [...] Je n'ai pas le sang de mon père sur mes mains... J'ai laissé mon père à son péage, à faire du népotisme. Ça le perdra... Quant à moi, je vous lègue le Kongo dont il ne rêva jamais... Ne vous occupez pas de péage...[73]

Derrière la critique des États douaniers, Tchicaya oppose ceux qui, comme Lumumba, sont porteurs d'un rêve, et ceux qui se contentent de gérer un patrimoine, qu'il soit foncier ou culturel. Les puristes qui se refusent à trahir la tradition s'enferment dans un relation stérile vouée à la reproduction du même.

---

69 *Ibidem*, p. 244.

70 *Ibidem*, p. 241.

71 *Le Zulu, suivi de Vwène le Fondateur*, *op. cit.*, p. 142.

72 *Ibidem*, p. 137.

73 *Ibidem*, p. 148.

3.3.3.2. Folklore et nationalisme : ambiguïtés de la tradition

Dans les romans de nos deux auteurs, on trouve des personnages qui s'érigent en gardiens du temple et imposent leurs vues aux autres. Ces juges improvisés pointent du doigt ceux qu'ils estiment être des traîtres. Cependant, comme nous venons de le voir avec la question de l'inceste, la fidélité peut être synonyme de repli et la trahison d'ouverture. Les traîtres stigmatisés deviennent ainsi des figures positives, voire, dans certains cas, de véritables figures christiques. Tchicaya, dans le contexte de la fin de l'indigénat, se concentre sur le folklore et ses défenseurs alors que Marechera, dans « La Maison de la faim », situe ses personnages en fonction de leurs goûts littéraires et et revient sur les auteurs de la célèbre « African Writers Series »[74].

Dans *Les Phalènes*, Prosper Pobard est accusé de singer les Blancs par le traditionaliste Pierre Tchiloangou (voir *supra*, 3.3.2.1.). En retour, cependant, c'est le discours de ce dernier qui semble se réduire à une suite de phrases sans queue ni tête. Le chapitre quatorze du roman commence donc par une page et demie de proverbes placés bout à bout qui donnent plus l'impression d'une série de fragments que d'une pensée construite :

> « On ne coupe pas les racines de l'arbre que l'on veut fortifier, on l'émonde si l'on veut qu'il croisse et se donne une belle frondaison. » « Écaille bien ton poisson, sa peau même te paraîtra si succulente. » « Surtout, n'aie pas peur des jours de ta vie, il t'en sera compté de très beaux et tu t'étonneras de ton bonheur. » « Ne crains pas la beauté de ta femme, ta jalousie ne la rendra pas plus laide. » […][75]

Hors contexte, ces aphorismes évoquent plus la béquille rhétorique voire l'argument d'autorité que le noyau de sagesse. Ici, Tchicaya ne reproduit pas le discours de Pierre Tchiloangou mais ce que Prosper en a retenu. Le jugement de ce dernier souligne l'ambiguïté de cette fidélité à la tradition :

> Il ne voyait pas en quoi ces aphorismes étayaient sa vraie thèse qui sentait un peu l'anti-progressisme. Il y a des blancs qui soutiennent des choses dans ce goût-là : « Vous ne voulez pas être indigènes. Qu'est-ce que ça signifie ? Que vous voulez la mort de votre civilisation ? » (C'est là qu'ils exagèrent, c'est notre sauvagerie qu'ils appellent notre civilisation, par dérision.)[76]

Vu ainsi, le traître est donc plutôt celui qui exerce un esprit critique face à des tenants de la tradition qui, en se complaisant dans les splendeurs d'un passé en partie fantasmé, reprennent à leur compte des conceptions élaborées par ces occidentaux qu'ils rejettent. Dans les pages

74 A propos de cette importante collection des éditions Heinemann, on lira avec profit les mémoires de James Currey qui en fut longtemps le directeur (*Quand l'Afrique réplique : la collection « African writers » et l'essor de la littérature africaine*, trad. Sophie Amar, Paris, l'Harmattan, 2011).

75 *Les Phalènes*, *op. cit.*, p. 116.

76 *Ibidem*, p. 117.

qui suivent, d'ailleurs, c'est un Blanc, Paul Vincent, qui se fait défenseur des coutumes que Prosper le « progressiste »[77] voudrait abolir. La référence aux « colonnes de la revue *Liaison* »[78] et aux discussions autour de la dot témoigne en outre de la richesse d'un débat qui occupe les « évolués » sur l'ensemble du territoire de l'Afrique équatoriale française. Tchicaya fait référence à cette revue des cadres de l'AEF dans laquelle il a donné un de ses premiers entretiens[79] afin de rendre compte de la vie culturelle à Brazzaville mais aussi pour montrer comment les Africains se sont emparés de cette question de la tradition sans tomber forcément dans une vision populiste.

Le regard sur l'image de l'Afrique se trouve transposé dans le domaine littéraire pour les personnages de « La Maison de la faim ». Au pensionnat, Edmund qui a une prédilection pour les auteurs russes se retrouve en effet opposé à Stephen, lecteur assidu de la « African Writer Series ». Ce dernier est présenté comme un jusqu'au-boutiste ridicule qui se fait craindre par sa force plutôt que par ses arguments : « II était féroce comme un taureau ; un taureau typiquement africain dans une école africaine ordinaire. »[80] On retrouve chez lui, poussée jusqu'à l'absurde, la vision essentialiste de certains colons et des pères de la Négritude. Pour lui les Africains ne sont pas seulement les égaux des autres êtres humains, ils sont à part et ne peuvent être compris que par leurs pairs :

> Stephen était un lecteur assidu de la collection d'auteurs africains des éditions Heinemann. Il croyait vraiment trouver quelque chose de spécifiquement africain dans tout ce qui était écrit par les Africains et en concluait que les outils critiques européens ne devaient pas être utilisés pour analyser la « littérature africaine. » Il avait aussi glané quelques pépites de pensée dans *L'Image de l'Afrique* de E. Mphahlele.[81]

A l'inverse, la passion d'Edmund pour la littérature ne semble pas être une façade. Son appréciation des auteurs russes l'amène à reconnaître les points communs au-delà de la différence de culture :

> Il ne se lassait pas de Gogol ; il avait même essayé d'apprendre le russe pour le lire dans le texte. Il était le seul de la classe à savoir que Evtouchenko avait vraiment

77 *Ibidem*, p. 118.

78 *Ibidem*.

79 « Djembu Tchicaya U Tam'si », *Liaison, revue des cadres de l'AEF* (54), juillet-aout 1956.

80 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 106. *The House of Hunger, op. cit*., p. 80. « Stephen was mean, a bully ; a typical African bully in an ordinary African school. »)

81 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 106. *The House of Hunger, op. cit*., p. 80. (« Stephen was an avid reader of the Heinemann African writers Series. He firmly believed that there was something peculiarly African in anything written by an African and sais that therefore European tools of criticism should be used in the analysis of 'African Literature'. He had also gleaned a few nuggets of thought from E. Mphalele's *The African Image*. »)

> existé. Dostoïevski, Tchékhov, Tourgueniev, Pouchkine, Gorki - il les avait tous lus. Mais pour lui, Gogol était le meilleur.[82]

Il reprend d'ailleurs dans ses tentatives d'écriture le modèle de son écrivain fétiche pour produire des textes « qui ressemblaient à ce que Gogol avait essayé de faire pour l'âme russe »[83]. Laurice Taitz dans son article sur la question de l'identité a bien saisi le jeu d'oppositions qui structure les relations des deux personnages : « Edmund veut devenir écrivain. Stephen, en tant que représentant du nationalisme africain, est une brute prête à écraser quiconque s'oppose à sa vision et exprime son désaccord. »[84]

Lorsque Stephen insulte finalement la mère d'Edmund, ce dernier se rebelle et provoque un combat inégal qui prouve à la fois sa détermination et la force brute de son adversaire. Le retour de Stephen couvert de sang marque alors la victoire du repli nationaliste sur l'ouverture au monde du futur écrivain : « Stephen sortit de la salle de bain en s'essuyant les mains et en regardant d'un air sombre ses phalanges endolories. Il avait du sang sur la chemise ; une tache assez grande dont les contours ressemblaient à ceux de la Rhodésie. »[85] En assimilant le pays à une tache de sang, Marechera donne une image saisissante du nationalisme et de la destruction qu'il appelle. Cependant, contre toute attente, c'est Edmund et non Stephen qui, quelques années plus tard, prend le maquis contre le régime d'Ian Smith. Le narrateur le reconnaît dans le journal alors que le jeune homme a été capturé et est photographié au milieu de cadavres :

> Je regardai attentivement les photos ; les corps semblaient morts depuis un bout de temps. Un des visages n'était plus qu'une masse de mouches. Edmund se dressait avec morosité au milieu d'eux. Seul survivant. À l'école, il se tenait ainsi parmi nous. Il semblait être opiniâtrement resté fidèle à ses rêves torturés au cœur des humiliations.[86]

---

82 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 103. *The House of Hunger, op. cit*., p. 77. (« He could not read enough of Gogol ; he even tried to teach himself Russian so that he could read him in the original. He was the only one in the class that knew that Yevtushenko really existed. Dostoeyvsky, Chekhov, Turgenev, Pushkin, Gorky – he read them all. But he thought Gogol was the best of them. »)

83 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 104. *The House of Hunger, op. cit*., p. 78. (« that would be concerned with something of what Gogol tried to do for the Russian character »)

84 *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, *op. cit.*, p. 38. (« Edmund wants to be a writer. Stephen, as representing African nationalism, is a bully willing to stamp out anyone who disagrees with his views voices dissent. »)

85 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 109. *The House of Hunger, op. cit*., p. 82. (Stephen came out of the bathroom, wiping his hands and staring ruefully at his bruised knuckles. There was blood on his shirt ; a rather large stain which seemed in outline to be a map of Rhodesia. »)

86 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 103. *The House of Hunger, op. cit*., p. 77.(« I stared hard at the photographs ; the corpses looked as if they had been dead for quite a while. One face seemed to be nothing but a mass of flies. And Edmund stood morosely erect among them. Sole survivor. At school he had stood among us in such a manner and had, it seemed, doggedly lived out his tortured dreams in the

Lui qui était maltraité par ses camarades parce qu'il refusait « notre confortable activisme estudiantin »[87] se retrouve finalement seul de tout ce petit groupe à aller au bout de ses convictions et à prendre les armes. D'une certaine manière, par son sacrifice, Edmund est la seule véritable figure christique de « La Maison de la faim ». Il est quasiment battu à mort mais se relève après son séjour à l'infirmerie. Son « visage cruellement balafré » qui marque le narrateur sur la photo est l'indice d'une détermination réelle.

Le nationalisme et le recours systématique au folklore sont présentés par nos auteurs comme des sources de repli identitaire et de violence. Pour pouvoir se construire une nouvelle identité, il est nécessaire de trahir ces idéaux de pureté, afin de les questionner et de voir ce qui se cache derrière les apparences de l'idéal. Tout comme le Christ se charge de valeurs opposées, Judas est donc porteur d'un brouillage axiologique. La manipulation de ce symbole chrétien est symptomatique d'une attitude qui relève de la réappropriation et non du respect aveugle. Il s'agit de connaître non pas la mais les traditions pour mieux se les réapproprier et les confronter de manière critique.

3.3.3.3. L'invention du « nouveau barbare »

Nous avons pris comme point de départ à ce travail une accusation formulée à l'encontre de nos deux auteurs, à savoir que ceux-ci ne sont pas de véritables écrivains africains. Ce débat a pu prendre une forme juridique, dans le cas de la censure imposée à *Soleil noir* au Zimbabwe[88], mais elle est surtout l'occasion d'une réflexion sur l'identité et la tension entre une authenticité fantasmée et une ouverture sur la culture occidentale. Les figures du traître, du barbare, voire du monstre, ainsi que le motif de la source, sont utilisés pour signifier la nécessité de trahir une tradition qui a tout de la paresse intellectuelle.

Le titre d'abord envisagé pour « La Maison de la faim », « À l'avant du courant »[89] évoque la question des sources et des origines qui traverse la novella. Ceci dit, cette source, tout comme « l'Arcadie noire » dont rêve le narrateur, est à la fois lointaine et incertaine. Les

face of humiliation. »)

87 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 103. *The House of Hunger, op. cit*., p. 77. (« our armchair politics »)

88 En 1982, lorsqu'il rentre au Zimbabwe après plusieurs années passées au Royaume-Uni, Marechera apprend que son roman, *Soleil noir*, vient d'être interdit. Musaemura Zimunya, malgré ses réserves concernant le « modernisme » de son jeune collègue monte un dossier qui permettra le retour de l'ouvrage sur les rayonnages des librairies et des bibliothèques du pays. Ce débat est intéressant car il pose la question de la légitimité des choix esthétiques de Marechera tout en rattachant son obscénité d'une tendance locale. Pour plus de détails sur ce dossier, voir F. Veit-Wild, *Dambudzo Marechera, A Source Book on His Life and Work*, *op. cit.*, p. 290 et suivantes.

89 *Quand l'Afrique réplique, la collection « African Writers » et l'essor de la littérature africaine*, *op. cit.*, p. 348. (« At the head of the stream »)

discours du roi Lobengula, notamment, sur lesquels nous nous sommes arrêté (voir *supra*, 2.1.1.3.), donnent à voir un personnage naïf plutôt qu'un héros mythique. Ce que trouve le narrateur en remontant le « courant », ce sont les histoires « obliques » du vieil homme, fragments de tradition orale dont le sens est pour le moins incertain. La source, ici, n'est pas le lieu d'une pureté perdue, elle est, justement, l'espace dans lequel les discours entrent en collision pour former des ensembles qui tiennent plus de la matrice d'histoires que du récit articulé :

> « Il y avait, dit-il, une race d'hommes en Afrique qui avaient pour femmes des bouteilles. Dans chaque bouteille, il y avait un bateau. Les hommes appréciaient beaucoup les bateaux mais ne tenaient aucun compte des femmes elles-mêmes. Après tout, à quoi sert un bateau dans une bouteille ? Ces bouteilles étaient incassables. Les hommes ne pouvaient quand même pas casser leurs femmes pour accéder aux bateaux... »[90]

L'envie de « vivre à la source du fleuve où naissent toutes les questions humaines » n'est pas véritablement une quête des origines. D'ailleurs, comme l'indique cette citation, il s'agit de poser des questions et non d'y répondre. Les motifs traditionnels comme l'œuf ou les relations homme-femme se retrouvent confrontés aux miniatures de bateaux dans des bouteilles qui fonctionnent comme un rappel de la présence de l'Occident.

Le rapport de Tchicaya à la source doit être quant à lui replacé dans une perspective diachronique. Comme pour l'auteur zimbabwéen, on observe chez lui une tension entre le désir de retrouver les origines et une méfiance grandissante à l'égard du fondamentalisme culturel. Dans l'introduction de son anthologie, en 1967, Tchicaya dit écrire un livre qui « essaie de montrer qu'en remontant le chemin de la légende il est possible d'atteindre les sources pures et fraîches de la culture traditionnelle. »[91] Vingt ans plus tard, dans un court texte intitulé « La Source », il prend le contre-pied de cette affirmation en indiquant que l'attachement à la source rend impossible toute progression :

> Oui, décidément avoir les pieds dans l'eau de la source jusqu'aux chevilles, m'interdirait toujours d'aller au-delà de l'aventure humaine. Je ne m'y ferai pas. Autant vite tarir la source et courir à jet de galet, jusqu'à la perte de toute mémoire des eaux glaireuses du placenta.[92]

En transformant la valeur qu'il attribue à la source, Tchicaya ne renie pas le genre du conte qu'il continue à utiliser dans le roman *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* et que l'on peut

90 *La Maison de la faim : nouvelles*, *op. cit.*, p. 132.
91 *Légendes africaines*, *op. cit.*, p. 22.
92 *Revue noire : contemporary african art international magazine*, *op. cit.*, p. vii.

toujours considérer comme son « classicisme »[93]. C'est le rapport à la pureté qui compte lorsque l'on passe des « sources pures » aux « eaux glaireuses ». Les sources ne disparaissent pas mais elles sont questionnées et séparées du mythe. Dans le même texte, une injonction du poète évoque d'ailleurs une trahison des origines qui prend la forme d'une profanation : « Chiez plutôt sur la terre qui vous a vu naître, cela ne la fertilisera que mieux. »[94]

À l'immuabilité de la source et à l'ancrage des racines, Tchicaya oppose le dynamisme et la diversité du fleuve et de la mer : « La source n'a qu'un paysage, le fleuve en a mille à revendre, d'amont en aval, jusqu'à la mer qui le gobe. »[95] La mythification du passé enferme dans une unité qui est, non seulement fausse, mais dangereuse, car sa fidélité absolue est à l'origine du fondamentalisme : « Les sources dont je me méfie le plus sont celles qui ont été défigurées par l'histoire sanglante des hégémonies vicieuses. Ainsi, les fontaines votives consacrées au culte d'ancêtres dont l'idiotie serait divinisable, par exemple. »[96] Nous sommes ici très proches du portrait de Lobengula en roi niais et les deux auteurs semblent partager la même distance critique vis-à-vis d'un passé qu'il faut trahir.

De manière intéressante, c'est dans l'avant-propos d'un autre recueil de textes courts – des nouvelles et non des contes – que Tchicaya propose sa vision la plus frappante de l'hybride culturel. Il se sert pour cela de la figure du barbare qui est, rappelons-le, l'étranger par excellence :

> Disons que la *Main sèche* est le portrait à facettes d'un être qui se cherche une nouvelle identité de synthèse. Parce qu'en vérité, toute civilisation est une rencontre syncrétique de deux mondes, au moins, barbares l'un pour l'autre, barbares l'un et l'autre. Et cela produit de toute évidence un nouveau barbare si controversé en lui-même que c'est forcément un être tragique, fatal, parce qu'habité par deux morts, celles de deux mondes qui l'ont enfanté. Ici, le monde païen et le monde chrétien.[97]

Cet être « forcément tragique » a en commun avec le traître un défaut d'appartenance qui l'oblige à se chercher une nouvelle identité. Habité par une double mort, il incarne également la dimension sacrificielle du Christ. Le « nouveau barbare » de Tchicaya est forcément un personnage à la marge qui navigue entre les mondes et se construit son propre avenir. Il est donc bien aussi une figure messianique de la tendance « utopique » qui annonce la mise en place d'un monde nouveau.

93 *Tchicaya notre ami, op. cit*., p. 86.
94 *Revue noire : contemporary african art international magazine*, *op. cit.*, p. vi.
95 *Ibidem*.
96 *Ibidem*, p. vii.
97 *La Main sèche*, *op. cit.*, p. 8.

En préférant le fou et le barbare au défenseur de la tradition et de la pureté des origines, Marechera et Tchicaya font bien converger Judas et le Christ pour présenter une figure de sauveur qui est fondamentalement ambiguë et problématique. En se positionnant ainsi, ils représentent un pan de la littérature africaine qui tient le milieu entre les entreprises de démystification des romans de la période coloniale et la célébration des origines perdues. La montée des nationalismes, voire du tribalisme, dans les années 1980, n'est pas étrangère à cette valorisation de l'homme sans origine. L'ambivalence de Judas et l'universalité supposée du Christ servent donc de vecteur à un discours d'ouverture.

Le traître apparaît donc comme un personnage essentiel qui finit par converger avec la figure christique. Signe du chaos et de l'instabilité pour Marechera et Tchicaya, il est une figure de l'entre-deux qui existe en suivant le mouvement de l'Histoire et en marchant dans les pas des vainqueurs. Paradoxalement, comme il participe dans un même temps de plusieurs factions, ils est aussi le seul à pouvoir rendre compte de l'ensemble de la société. Le passage en revue de ces personnages versatiles montre une grande diversité, cependant, et c'est là un élément essentiel, il sont pour la plupart caractérisés, comme la figure christique, par leur part d'humanité qui les pousse – souvent malgré eux – à trahir leurs proches. Enfin, dans le rapport à la tradition, la trahison s'affirme de plus en plus comme une nécessité et Judas est bien l'homme d'un monde nouveau – étranger et barbare – qui ne peut naître que par la profanation des sources qui donnent naissance aux fondamentalismes.

Conclusion partielle

De la dispersion de la rumeur au repli mystique, les figures christiques et les messies dans les œuvres de Marechera et Tchicaya sont avant tout des forces de questionnement. Dans la continuité des problèmes posés par l'anarchie et la sortie du politique, les figures ambivalentes qui sont dessinées par la foule ou s'effacent dans une ascèse révèlent la fragilité d'une communauté qui peine à se constituer. Au travers des fous prophètes du congolais et des conteurs de bars du zimbabwéen, les interactions des personnages s'inscrivent dans une géographie urbaine marquée par une sociabilité bien différente de celle du village.

Pour ceux qui, l'espace d'un moment, se retrouvent pris dans la dynamique messianique et assimilés au Christ, l'élan est, la plupart du temps, brisé. Prosper Pobard perd les élections, le juge Poaty est enlevé, l'organisation terroriste Soleil noir se perd dans ses contradictions. L'échec du messianisme, voire son ambivalence, n'a cependant pas la même portée chez nos deux auteurs et il est important de noter ce qui les sépare. Tchicaya U Tam'si, surtout pour les romans qui racontent la période précédant les Indépendances, cède par moments à la tentation de l'épique. Il insiste beaucoup plus que son collègue zimbabwéen sur l'espoir suscité, notamment, par Lumumba. De la même manière, le monde de l'enfance, espace préservé associé au village, laisse la place, pour Marechera, à la violence du *township*, le monde traditionnel n'étant plus qu'une image d'Épinal à peine évoquée.

Au milieu de cette foule mouvante, qui est plus souvent menaçante que porteuse d'espoir, l'ascèse, volontaire ou non, donne à voir un autre visage de la figure christique, coincée, cette fois, entre un monde spirituel et l'espace physique. La démarche, si elle est différente, n'en demeure pas moins ambivalente. En effet, tout comme les figures portées par la rumeur, l'espace mystique s'avère être double. Selon qu'on se place du côté du rêve ou du cauchemar, ce sont des christs ou des sorciers qui apparaissent. Le glissement opéré d'un avenir à un ailleurs témoigne, en outre, d'un manque de confiance des personnages dans l'action politique. À ce sujet, on pourrait mettre sur le même plan les explosions qui terminent nombre de récits de Marechera et l'errance de Gaston Poaty – devenu fou – dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*. À chaque fois, tout ce qui a été construit au fil des pages – le paysage romanesque, le parcours politique – se voit annihilé. Le changement de style dans la dernière partie du roman congolais et l'histoire brutalement interrompue pour le zimbabwéen marquent un retour à l'intime et une transformation radicale de la représentation du Christ.

Figure de l'entre-deux – individu et foule, homme et Dieu – le Christ finit par se confondre avec le traître qui s'affirme comme l'insaisissable par excellence. Le rapport à Judas, celui qui est à la fois disciple de Jésus et allié des prêtres, du Christ, donne à voir une société où l'argent domine et où chacun est suspect. Pour qualifier cet état de guerre permanent qui se met en place pendant la colonisation et se prolonge après, nous pourrions presque emprunter à René Girard le terme d'indifférenciation, qui décrit un état de la société dans lequel toute hiérarchie a disparu et la violence est aux mains de tous. Dans cette situation, le Christ n'est qu'un personnage parmi d'autres et non un messie qui se détache de la masse. Dans *Soleil noir* de Marechera, ainsi que nous l'avons vu, c'est une figure de style, la catachrèse, qui symbolise le mieux ce phénomène. En effet, en devenant un juron, le mot « christ » subit une perte sémantique qui fait de lui une coquille vide dans un monde dépourvu de sens.

La mise au premier plan du traître correspond à un constat pessimiste concernant l'état de la société. Cependant, une analyse qui s'arrêterait sur ce constat manquerait l'essentiel. En effet, si Judas n'est pas un héros épique, il est un personnage éminemment humain et même, dans certains cas, providentiel. Une société où chacun serait absolument fidèle serait aussi une société complètement figée. Le poète et romancier qui se permet de trahir la tradition et ne se contente pas de remonter aux sources se donne les moyens de faire évoluer son art et les représentations. Accusés d'être trop européens ou hermétiques, Marechera et Tchicaya se réapproprient par là-même la figure du barbare qui, parce qu'il est étranger à tous, est capable de proposer une véritable ouverture au monde.

Conclusion

« Like the Congolese poet says, “I have drunk molten copper.” »

Mindblast[1]

Il est peu probable que Tchicaya ait lu Marechera, mais la réplique tirée de *Mindblast* que nous avons placée en exergue montre, à l'inverse, que le poète congolais était probablement connu au Zimbabwe. Ce court passage qui marque la convergence des deux auteurs est intéressant à plus d'un titre. Parce qu'il nous ramène à la question de la citation, qui nous a servi de point de départ, et parce qu'il résume certaines ambivalences de la figure christique, il nous a semblé tout à fait apte à rendre compte du parcours que nous avons suivi.

Tout d'abord, et c'est un aspect essentiel de la figure christique, il s'agit d'une citation vraisemblablement tirée d'un poème – nous examinerons les possibles hypotextes plus bas – et utilisée par un personnage de théâtre. Cette porosité d'un genre à l'autre reflète la plasticité d'une figure qui n'est pas seulement un « antipersonnage de roman ». Dans les exemples que nous avons traités, elle s'accomplit dans tous les genres et même, d'une certaine manière, contre le récit. Signes opaques en poésie, points aveugles de la description romanesque ou angles morts sur la scène théâtrale, les christs représentés ont un fonctionnement qui force le lecteur ou le spectateur à repenser son rapport au texte. Une des définitions données par Xavier Garnier donne d'ailleurs à la figure un rôle de fauteur de trouble narratif : « Le personnage-figure ne vient pas alimenter l'intrigue, il la heurte de plein fouet, génère toute une série de distorsions, déformations, altérations qui vont fausser les schémas de représentations proposés par celle-ci. »[2] Au terme de cette analyse, il s'agit bien moins de mener un cheminement, fût-il un chemin de croix, que de donner à voir une faille du récit. Les figures christiques qui apparaissent et disparaissent conservent l'éclat d'une énigme et le rayonnement conséquent à une ouverture des possibles. En outre, Marechera et Tchicaya ne se contentent pas d'user de tous les genres, ils les mélangent et brouillent allègrement les pistes. Ainsi, si l'idée d'un genre inspiré de la Bible ne fonctionne pas pour nos auteurs, il

1 *Mindblast*, op.cit., p. 36.

2 *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, *op. cit.*, p. 13.

semble bien que la figure christique – par son caractère composite – se prête particulièrement bien au mélange des genres et à l'innovation formelle.

Cette question des délimitations génériques pose d'importants problèmes théoriques. Elle ne peut cependant pas se penser hors du contexte littéraire et politique ; c'est pourquoi, à deux reprises, nous avons porté notre attention sur des biographies et des études critiques. Celles-ci, qu'elles soient récentes ou plus anciennes, témoignent de l'importance de ces deux écrivains tour à tour conspués et adulés. L'auteur, qui s'est lui-même mis en scène derrière le « je » lyrique des poèmes ou le « je » autobiographique, a créé les conditions de ce phénomène de « culte »[3] autour de sa personne, mais il en perd le contrôle. Il devient en quelque sort lui-même une figure christique qui témoigne des débats de son temps. Ainsi, Tchicaya redéfinit constamment sa position par rapport à la Négritude et on fait de lui un « Rimbaud noir » ou un prophète. Marechera a violemment rejeté l'esthétique du réalisme socialiste et on l'a fait chamane.

L'idée d'un auteur rattrapé par son œuvre appelle à son tour le problème du rapport à l'histoire, qui est bien visible dans le premier hypotexte possible à la citation de Marechera. Celle-ci semble, en effet, reprendre un passage du *Ventre* qui fait référence à la guerre civile congolaise après le départ des Belges. La sécession de la région minière du Katanga y est présentée comme une trahison qui mêle l'avidité et une forme de prostitution symbolique :

> Dès que chacun boira sec le cuivre en fusion
> le katanga me soldera
> un denier l'âme pour la dîme![4]

En marquant la convergence des intérêts matériels, spirituels et politiques, ces quelques vers forment le nœud dans lequel se trouve enserrée la figure christique chez Marechera et Tchicaya. Celle-ci est avant tout, dans toute son ambiguïté, la manifestation de cette confusion entre le commerce, le pouvoir et la religion. Dans ce contexte, les masques

3 « Vindicating Dambudzo Marechera: Features of Cultic Remembering. », op. cit..

4 *Le Ventre, et Le Pain ou la cendre, op. cit.*, p. 107. La citation pourrait également être une déformation d'un passage de *Feu de brousse* qui aurait alors un sens bien différent : « je vous ai dit ma race / elle se souvient / de la teneur du bronze bu chaud » (*Le Mauvais sang, Feu de brousse, À Triche-cœur, op. cit.*, p. 59). Il est difficile de dire avec certitude d'où vient le texte utilisé par Marechera, car le passage du *Ventre* que nous avons cité n'est traduit ni dans les *Selected Poems* de Gerald Moore (Londres, Heinemann, 1970), ni dans les autres anthologies que nous avons consultées. Par contre, l'extrait d' *À Triche-cœur* a bien été traduit en anglais, même si la formulation demeure éloignée de celle de Marechera : « I said to you / my race / remembers / the taste of bronze drunk hot » (Gerald Moore, Ulli Beier (éds.), *Modern Poetry from Africa*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 123).

christiques portés par nombre de personnages témoignent de sociétés minées par les jeux de pouvoir et les divisions poussées à l'extrême.

L'âme soldée n'empêche bien évidemment pas que l'on distingue deux versants du Christ. Dans cette perspective, l'opposition entre un christ révolutionnaire et son antithèse réactionnaire nous a permis, même si elle est loin d'épuiser les ambiguïtés de la figure christique, de mettre un visage sur cette tension dont Tchicaya et Marechera tentent de rendre compte. Pour aller plus loin, cette fois en reprenant la distinction opérée par D.H. Lawrence et reprise par Gilles Deleuze, on peut voir au cœur même du Nouveau Testament un gouffre insurmontable : « L'Évangile est aristocratique, individuel, doux, amoureux, décadent, assez cultivé encore. L'Apocalypse est collective, populaire, inculte, haineuse et sauvage. »[5] Nos auteurs ne feraient alors qu'exploiter cet effet de tremblé inhérent aux représentations du Christ pour l'appliquer au clivage qui habite les sociétés coloniale et post-coloniale.

Deleuze, en commentant l'œuvre de D.H. Lawrence, ne fait évidemment pas référence aux colonisés. Il s'intéresse, de fait, aux mineurs anglais de la fin du XIX^e^ siècle. La différence entre ce contexte, qui nous fournit un cadre théorique, et celui de Tchicaya et Marechera, souligne un autre point essentiel que nous avons soulevé dès notre introduction. En effet, il s'agissait de réfléchir à la singularité des œuvres congolaises et zimbabwéennes par rapport à des outils critiques conçus pour expliquer des textes occidentaux. Tout au long de notre étude, nous nous sommes appuyé, entre autres, sur des analyses du messianisme juif ou de la mystique chrétienne médiévale pour tenter de cerner des pratiques ou pour tenter d'expliquer des traits stylistiques surprenants. En retour, le recours aux textes anthropologiques et historiques nous a amené à recontextualiser nos propositions et, dans certains cas, à les nuancer. La question de savoir si les christs de Lawrence sont spécifiquement britanniques et ceux de nos auteurs uniquement africains demeure donc, sans que l'on puisse véritablement trancher. Les citations exhibées ou effacées au fil des réécritures ne sont alors que la partie émergée de l'iceberg. C'est dans le temps long de l'histoire coloniale et celui, plus court, de l'éducation missionnaire, qu'il faut rechercher l'explication de l'omniprésence et de l'ambiguïté des figures christiques.

L'idée d'un « aristocrate » à qui l'on ferait boire le « cuivre en fusion » de la trahison correspond – bien plus que le Dieu vengeur – aux représentations que nous avons dégagées

5 Gilles Deleuze, préface à *L'Apocalypse* de David Herbert Lawrence (trad. Fanny Deleuze, Paris, Desjonquère, 2002), p. 11.

dans les divers textes de nos deux auteurs. L'intellectuel, l'évolué et celui que nous avons appelé, à la suite de Danièle Stewart, un « anti-héros existentiel », sont autant de figures d'un christ dont la noblesse n'est pas récompensée. Leur orgueil peut les mener à leur perte, mais leur volonté d'élévation n'est pas remise en cause. Le narrateur de *Soleil noir*, qui s'engage dans l'action politique, et le Patrice Lumumba des poèmes de Tchicaya, incarnent donc l'espoir vite déçu d'une élévation sociale et spirituelle qui passerait par le mérite et le savoir plutôt que par l'argent.

La proximité entre les deux auteurs et leurs références communes autour d'une aristocratie intellectuelle ne doit pas, malgré tout, faire oublier ce qui les distingue. L'usage du Christ, qu'il passe par la citation ou par d'autres moyens, est assurément bien loin d'être uniforme. En deux mots, Marechera tire le sacré vers le profane tandis que Tchicaya – sans refuser le recours au grotesque – élève le quotidien par le recours au rêve et à la notion de « verbe » ou de parole sacrée. En poussant un peu plus loin le parallèle, nous obtiendrions d'un côté un homme dans toute sa réalité physique et physiologique et de l'autre un dieu célébré mais accessible.

Personnage aussi africain qu'européen, phénomène littéraire par-delà la frontière générique, la figure christique n'a en outre pas de sens en elle-même, car elle naît de la dynamique messianique. Le « culte » dont font l'objet certains personnages, leur caractère « aristocratique », tout cela témoigne des regards extérieurs, mis en scène dans les textes, qui font exister le personnage. Le Christ ou le Messie naît du mouvement de la foule et, en retour, il donne à cette foule la consistance d'un peuple. Ainsi, cette dynamique, qui est aussi récit d'un parcours, est indissociable d'une réflexion sur la fictionnalisation de l'Histoire. Le changement que les personnages appellent de leurs vœux, et que les figures christiques incarnent un temps, peut être un retour vers un passé précolonial – nous avons alors parlé de messianisme « restaurateur » – ou au contraire la promesse d'une nouveauté absolue – le messianisme « utopique ».

Tourné selon les cas vers le passé ou l'avenir, le messianisme dans les œuvres de Marechera et Tchicaya reflète des tendances présentes dans le discours historiographique et dans la littérature de leurs deux pays. Les mouvements politiques qui fleurissent à la veille des Indépendances sont autant de données réinvesties dans l'espace littéraire par nos auteurs. Ces messianismes et les figures christiques qui leurs sont associées ne sont pas tous égaux et valent par le questionnement qu'ils apportent avec eux. Entre les faux messies qui se servent

de la religion pour conquérir le pouvoir et des figures de messies sincères mais inefficaces, se dessine dans les deux œuvres une tension entre l'espoir messianique et la déception qui lui fait suite presque systématiquement. Le regard porté sur le messianisme et ses figures christiques est alors représentatif de l'instabilité qui caractérise la fin de la période coloniale et les premières années de l'indépendance. L'espoir suivi d'une chute toujours plus rude modélise en quelque sorte le mouvement de l'Histoire au Congo et au Zimbabwe[6].

Les formes du messianisme historique que sont les Chimurenga au Zimbabwe et les Églises matsouanistes ou kimbanguistes au Congo servent de modèles aux romanciers et poètes qui s'appuient sur eux pour pousser plus loin leur questionnement. Alors que Tchicaya, surtout dans son dernier roman, *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, montre l'échec de l'utopie et l'essoufflement de la dynamique messianique, Marechera donne à voir un modèle alternatif qui s'apparente à une négation du messianisme ou à une démultiplication des figures christiques. L'anarchie incarnée par le groupe « Soleil noir » et par nombre de personnages du zimbabwéen correspond à une sortie du politique devenu inutile dans son versant idéaliste ou à un chaos généralisé dans son versant négatif. Inutile de préciser que, à part dans le texte inédit « Prince Street », c'est la destruction iconoclaste qui domine. Au moins deux novellas et une pièce de théâtre s'achèvent sur une explosion, comme si le seul moyen d'achever le récit était de tout détruire.

La destruction qui clôt certains récits n'est cependant pas la fin de tout, et il suffit de revenir une dernière fois à notre citation en exergue pour percevoir une autre voie. Il est en effet possible que Marechera ait lu une traduction des vers suivants auxquels il pourrait également faire référence en écrivant « I have drunk molten copper » :

> je vous ai dit ma race
> elle se souvient
> de la teneur du bronze bu chaud[7]

Au-delà de l'hypothèse de lecture, qui repose sur plusieurs suppositions mises bout à bout, le glissement du cuivre au bronze est intéressant, car il passe d'un métal pur à un alliage. Dans leurs représentations du Christ, en effet, nos deux auteurs évitent autant que possible de présenter une axiologie claire et des personnages monolithiques. L'opposition entre un

6 Cette approche pourrait être mise en regard avec la vision qu'a Northorp Frye de la progression de l'Histoire dans l'Ancien Testament. Le peuple Juif semble en effet voir alterner de manière régulière les périodes de prospérité et les périodes d'exil.

7 *Le Mauvais sang, Feu de brousse, A Triche-cœur, op. cit.*, p. 59.

révolutionnaire et un réactionnaire – voire un aristocrate et un ouvrier – a des vertus heuristiques certaines, mais elle ne permet pas de rendre compte du « barbare » de Tchicaya, ni des ambivalences des intellectuels de Marechera.

Le Christ appartient à la race de bronze, car il apparaît dans le discours polymorphe de la rumeur, mais aussi parce qu'il est l'alliage du divin et de l'humain. Aux deux extrémités d'un même spectre, le grouillement du discours rumoral et l'ascèse de la mystique permettent donc une juxtaposition des espaces physique et spirituel, ainsi qu'une mise en avant du corps du Christ qui peut être inventé, désigné et surtout fantasmé. Cet entre-deux, qui n'est pas propre au contexte africain, prend une dimension particulière avec la résurgence de pratiques sorcières qui fascinent autant que le christianisme. Il en résulte que les rumeurs et les ragots font surgir des forces maléfiques, et que le rêve mystique fait bien souvent place au cauchemar. Par conséquent, le sorcier comme anti-christ occupe une place importante, notamment dans l'œuvre de Tchicaya. On observe au fil des textes une mutation qui part d'un phénomène familial et villageois pour devenir une pratique urbaine beaucoup plus volatile et difficile à cerner. Cette modernité du sorcier se retrouve encore métamorphosée derrière certaines ombres qui, dans les histoires de Marechera, font planer sur le *township* une menace sourde et difficilement identifiable.

À l'inverse, l'énonciation mystique qui affleure par endroits témoigne d'une quête individuelle de personnages qui, ayant pris conscience de l'immensité qui les sépare de Dieu ou de leur idéal, tentent à toute force de combler ce vide. Dans le contexte postcolonial, notamment pour les étudiants de Marechera ou les élèves des missions chez Tchicaya, le savoir scolaire et universitaire peut représenter cet infini qui, au lieu de les libérer, les rend de plus en plus étrangers à leur environnement. De plus, la mystique chrétienne, qui se construit autour de la représentation d'un tombeau vide, trouve de nombreux échos dans les œuvres de nos deux auteurs. La mystique permet de rendre compte de l'exhibition du corps et de son absence. Nous retrouvons ici, à des degrés divers, une tendance à insister sur la matérialité du corps dans le cas de l'écrivain zimbabwéen et la mise en scène de sa disparition chez Tchicaya. Cette approche introduit également un changement de perspective capital par rapport au messianisme, car la logique temporelle – retrouver un passé idéalisé ou un avenir radieux – se voit remplacée par une quête traduite en termes d'espace. Le mystique se situe hors du temps, il cherche à atteindre un ailleurs.

L'ambivalence de la figure christique, sa plasticité, s'exprime enfin dans son rapport à Judas, le traître par excellence. Pour Marechera et Tchicaya, cette figure tend parfois à se

confondre avec le christ, comme pour mieux montrer un refus catégorique du dogmatisme. Le traître, bien évidemment, est avant tout un ennemi invisible que l'on soupçonne tout au plus. Il est, dans le contexte postcolonial, le symptôme d'une méfiance généralisée et d'un manque de cohésion au sein de la société. Il n'en demeure pas moins que, dans certains cas, la trahison est synonyme d'innovation, alors que la fidélité absolue à la tradition entraîne un repli sur soi-même et sur un passé idéalisé. La convergence entre le Christ et Judas souligne la nécessité d'un changement qui peut prendre la forme d'une trahison. L'homme nouveau des temps messianiques est, selon les termes de Tchicaya, un « nouveau barbare » né de la mort de deux mondes. À la fois occidental et africain, ce personnage est à la marge – l'expression « fringe life » est très importante dans l'œuvre de Marechera – mais il représente l'espoir d'une remise en cause et d'une ouverture au-delà des positions dogmatiques. En cela, le christ traître est une expression du libre arbitre. Il exprime la possibilité d'une introspection qui n'est pas contradictoire avec l'idée d'un projet collectif.

En passant du Christ à Judas et en proposant un messie qui est aussi un traître, nous avons voulu insister sur l'appropriation de cette figure par nos auteurs. Tchicaya U Tamsi et Dambudzo Marechera détournent l'imagerie chrétienne pour mieux rendre compte de la situation post-coloniale telle qu'ils l'envisagent. Reste à savoir si ces conclusions peuvent être étendues à l'ensemble des champs littéraires congolais et zimbabwéen, voire, de manière plus générale, à l'ensemble de l'Afrique subsaharienne. Dans la perspective qui est la nôtre, et sans abuser des généralisations faciles, il nous semble que les travaux sur d'autres figures christiques peuvent emprunter deux chemins bien distincts.

D'un côté, autour des Églises évangéliques et des diverses communautés religieuses, on trouve une littérature véritablement prophétique qui est là pour susciter ou renforcer une croyance. Thomas Kirsh, dans *Spirits and Letters,* rend compte de ce rapport particulier à l'écrit en Zambie. Il suffit d'ailleurs de consulter le catalogue de la collection « Spiritualités » aux éditions Hémar de Brazzaville pour se convaincre de l'importance de ce courant. Les textes appartenant à cette catégorie sont essentiellement diffusés au niveau local et leur intérêt réside dans l'efficacité qu'ils ont auprès de leur lectorat. Il serait alors intéressant – afin de ne pas se cantonner à une analyse anthropologique – de confronter ces textes à ceux des mystiques et prophètes européens de l'Âge baroque. Bien souvent, comme en témoigne

un entretien paru dans un quotidien de Brazzaville[8], le Christ qui se dessine alors est un redresseur de torts qui promet le paradis mais aussi la réussite matérielle à ceux qui le suivent.

De l'autre côté, dans la mouvance de Dambudzo Marechera et Tchicaya U Tam'si, mais aussi Ngugi wa Thiong'o, le Christ est bien une figure ambivalente et polymorphe. Beaucoup ont insisté sur l'importance des christs noirs, nous avons à notre tour souligné sa convergence avec Judas. Cependant, au-delà de ces métamorphoses, l'ultime transgression qui nous paraît essentielle pour comprendre la réappropriation de la figure christique par des auteurs d'Afrique subsaharienne concerne son appartenance sexuelle ou l'accent mis sur la mère plutôt que sur le fils. Dans *Le Pacte de sang* de Piu Ngandu Nkashama[9], par exemple, un couple de lesbiennes donne naissance à un enfant mort-né qui symbolise l'avenir du pays. D'une manière similaire, dans *Les Vierges de pierre* d'Yvonne Vera[10], ce sont des personnages féminins qui racontent leur histoire ou se font dépecer lors de massacres au Zimbabwe au début des années 1980. Le glissement opéré par ces deux auteurs – un homme et une femme, un Congolais et une Zimbabwéenne – reprend des motifs essentiels comme la référence aux Écritures ou le récit de la Passion, pour mieux les subvertir. La dynamique messianique qui est alors à l'œuvre montre à la fois l'entrée en piste de nouvelles actrices qui quittent l'arrière-plan et la nécessité d'un dénouement tragique qui met fin à l'histoire. La figure christique semble bien toujours, dans ces textes et dans bien d'autres, un point focal apte à rendre compte des contradictions et des ambivalences de sociétés en constante transformation.

8 Entretien accordé *dans Le Baobab* n°125, 27 juillet-10 août 2012, p. 7. Dans cet article le prophète des nations William Arsène Yaucat Guendi s'exprime ainsi : « Mon Évangile, il faut le dire aussi, est une puissante industrie qui produit à foison des hommes et des femmes intègres, vaillants soldats contre toute forme d'antivaleurs et qui, dans les administrations, les entreprises, partout où ils sont placés, sont à même de booster l'économie congolaise. »

9 Piu Ngandu Nkashama, Le Pacte de sang, Paris, l'Harmattan, 1984.

10 Yvonne Vera, Les Vierges de pierre, trad. Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2003.

Bibliographie

I- Corpus

A- Œuvres de Tchicaya U Tam'si

a- Poésie (recueils, traductions et textes parus dans des journaux ou des revues)

Félix-Tchicaya, Gérald, *Le Mauvais sang*, Paris, Caractères, 1955.

Feu de brousse, poème parlé en dix-sept visions, Paris, Caractères, 1957.

À Triche-cœur, Honfleur, P.J. Oswald, 1960.*Épitomé*, Honfleur, P.J. Oswald, 1962.

« Deux poèmes d'un poète francophone », Paris, Présence Africaine, vol. 12 / 40, 1962, p. 62-63.

MOORE, Gerald, BEIER, Ulli (éds.), *Modern Poetry from Africa*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963.

Brush Fire, trad. Akanji, Sangodare, Ibadan, Mbari, 1964.

Le Ventre, Paris, Présence Africaine, 1964.

Le Mauvais sang ; suivi de Feu de brousse ; et À triche-cœur, (Honfleur, P.J. Oswald, 1970) Paris, l'Harmattan, 1998.

Selected Poems, trad. Gerald Moore, Londres, Heinemann, 1970.

Arc musical précédé de Épitomé, Paris, (Honfleur, P.J. Oswald, 1970) l'Harmattan, 2007.

La Veste d'intérieur ; suivi de Notes de veille, Paris, Nubia, 1977.*Le Ventre ; Le Pain ou la cendre, Paris, Présence africaine, 1978.*

« Car tous les États de la terre sont en état de guerre », *L'Humanité*, 2/05/1987. L'ouverture de ce texte est citée dans l'ouvrage de Boniface Mongo-Mboussa, *Tchicaya U Tam'si, le viol de la lune, Vie et œuvre d'un maudit*, Paris, Vents d'ailleurs, 2014, p. 9.

« Poème », *Lettre internationale* (12), printemps 1987.

J'étais nu pour le premier baiser de ma mère, Œuvres complètes, I, éd. Boniface Mongo-Mboussa, Paris, Gallimard, 2013.

b- Récits (romans, recueils et nouvelles parues dans les journaux)

Légendes africaines, éd. Tchicaya U Tam'si, Paris, Seghers, 1980.

La Main sèche, Paris, Robert Laffont, 1980.

Les Cancrelats, Paris, Albin Michel, 1980.

« L'Enfant de Mopti », Le Monde Dimanche, 30/08/1981.

Les Méduses ou les Orties de mer, Paris, Albin Michel, 1982.

« Loango, l'église noyée »*, La Croix,* 16/08/1982.

« Léon le verni », *La Croix*, 26-27/09/1982.

« La Thèse », *Le Monde Dimanche*, 15/05/1983.

Les Phalènes, Paris, Albin Michel, 1984.

Ces Fruits si doux de l'arbre à pain, Paris, Seghers, 1987.

« Les Trois ombres », *L'Atelier imaginaire*, Paris, Éditions de l'Âge d'homme, 1988.

« Je fis un rêve », *Europe, revue mensuelle de littérature* (750), 1991.

« La Source », *Revue noire: contemporary african art international magazine* (05), 1992.

« Le Mauvais présage », *Le Serpent à Plumes* (10), 1994.

Les Cancrelats, Les Méduses, Les Phalènes, Œuvres complètes, II, éd. Boniface Mongo-Mboussa, Paris, Gallimard, 2015.

c- Théâtre

« Le Bal de Ndinga », *in L'Atelier imaginaire*, Paris, L'Âge d'Homme, 1987.

Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku, prince qu'on sort: comédie-farce-sinistre en 3 plans, Paris, Présence africaine, 1979.

Le Zulu, suivi de Vwène le Fondateur, Paris, Nubia, 1977.

Sékhélé, tapuscrit inédit composé par Roger Chemain à partir d'une nouvelle de Tchicaya U Tam'si.

d- Émissions de radio consultées à l'INA

Ici Paris, courrier africain, émission radiophonique écrite et réalisée par Gérald Félix-Tchicaya, OCORA, 1957-1960.

Chaka, adaptation en feuilleton radiophonique du roman de Thomas Mofolo, OCORA, 1957.

Je ne suis pas un homme libre, dramatisation du roman de Peter Abrahams, OCORA, 1958.

B- Œuvres de Dambudzo Marechera

a- Ouvrages publiés de son vivant

The House of Hunger, (1978) Londres, Heinemann, 2009.

La Maison de la faim : nouvelles, trad. Jean-Baptiste Evette et Xavier Garnier, Paris, France, Dapper, 1999.

Black Sunlight, Londres, Heinemann, 1980.

Soleil noir, trad. Xavier Garnier et Jean-Baptiste Evette, La Roque-d'Anthéron, France, Vents d'ailleurs, 2012.

Mindblast or The Definitive Buddy, Harare: College Press, 1984.

b- Publications posthumes

The Black Insider, (Harare, Baobab Books, 1990) Trenton, Africa World Press 1999.

Cemetery of Mind , éd. Flora Veit-Wild, (Harare, Baobab Books, 1992) Trenton, Africa World Press, 1999.

Scrapiron Blues, éd. Flora Veit-Wild, (Harare, Baobab Books 1990) Trenton, Africa World Press, 1999.

c-Textes inédits

Séquence poétique de Soleil noir, tapuscrit inédit, écrit en 1978-79.

The Black Insider, tapuscrit inédit, écrit en 1978-79.

The Depth of Diamonds, tapuscrit inédit, écrit en 1985.

Prince Street, tapuscrit inédit, écrit en 1986-87.

II- Études critiques portant sur le corpus

A- Tchicaya U Tam'si

a- Entretiens et articles de presse

« Djembu Tchicaya U Tam'si », *Liaison, revue des cadres de l'AEF* (54), juillet-août 1956.

« Engagement et Tradition », African Arts, vol. 3 / 3, printemps 1970.

Poésie 1, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1976.

« Tchicaya U Tam'si, écrivain de l'Afrique et du destin, entretien avec Jean-Maurice de Montremy », *La Croix*, 13/10/1980.

DELAS, Daniel, « Entretien avec Tchicaya U Tam'si », *Recherche, pédagogie et culture* (59-60), octobre/décembre 1982.

BRÉZAULT, Alain et CLAVREUIL, Gérard, *Conversations congolaises : M.-L. Tsibinda, S. Bemba, E.B. Dongala, H. Lopès, G. Menga, M. N'Debeka, Sony Labou Tansi, J.-B. Tati-Loutard, T.U Tam'si, T. Tchivéla*, Paris, l'Harmattan, 1989.

« J'ai mission de mourir, entretien inédit avec Tchicaya U Tam'si », *in Les Fiançailles*, Bikissi Tandundu, Paris, l'Harmattan, 1997.

SONY LABOU TANSI, « Tchicaya U Tam'si : Le père de notre rêve », *Notre Librairie* (92-93), mars-mai 1998.

« Tchicaya / Sony, le dialogue interrompu », *Notre Librairie* (92-93), mars-mai 1998.

b- Monographies et volumes collectifs

AMURI MPALA-LUTEBELE, Maurice, *Testament de Tchicaya U Tam'Si*, Paris, l'Harmattan, 2008.

AGUI, Séverin, *Les Structures de l'imaginaire tchicayen (une étude de la prose)*, thèse de doctorat, Université Stendhal-Grenoble 3, 1986.

ANZAH, Nehemiah, *Corpus-formes romanesques chez Wole Soyinka et Tchicaya Utam'si: éléments pour une poétique comparée*, thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1999.

BABA, Frédéric, *Le Religieux dans l'œuvre en prose de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 1999.

BAMBA YOUKABIMBOUDI, Virginie, *L'Œuvre romanesque de Tchicaya U Tam'si : sens et inachèvement de sens : les ruses de l'intertextualité*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 2010.

BEDIAKO, Kwame, *L'univers intérieur de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université Bordeaux-Montaigne, 1973.

BIYITI BI ESSAM, Jean-Pierre, *Contribution à la lecture de l'œuvre poétique de Gérald Félix Tchicaya, alias Tchicaya u Tam'si : essai sur les codes sensoriels et la rhétorique de l'image*, thèse de doctorat, Université Paris 7 Diderot, 1980.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette et CHEMAIN, Roger, *De Gérald Félix Tchicaya à Tchicaya U Tam'si: hommage*, Paris, l'Harmattan, 2009.

CHIAPPANO, Nino (éd.), *Tchicaya notre ami : l'homme, l'oeuvre, l'héritage*, Paris, Agence de la francophonie, 1998.

FOUTS, Salome Wekisa, *Werewere Liking, Sony Labou Tansi, and Tchicaya U Tam'si : Pioneers of « New Theater » in Francophone Africa*, thèse de doctorat, The Ohio State University, 2004.

GOEDERT, Dominique, *La Religion et le sacré dans l'œuvre romanesque et poétique de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 1989.

LAWSON-HELLU, Laté Bégnon, *Roman africain et idéologie, Tchicaya U Tam'si et la réécritures de l'histoire*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2004.

MABANA, Kahiudi Claver, *L'Univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son œuvre en prose*, Bern, Peter Lang, 1998.

MACKITHA, Raymond, Les Avatars de l'enfermement chez trois poètes congolais et trois poètes québécois, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1987.

MAKAYA-TCHITEMBO, Sylvain, *L'expression de la tradition orale Vili du Congo dans les œuvres romanesques et poétiques de Tchicaya u Tam'si et de Tati-Loutard*, thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne, 1985.

MALANDA, Pierre, *Cris et visions dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si: étude stylistique et sémantique des recueils: « Le Ventre » et « La Veste d'intérieur »*, thèse de doctorat, Université Strasbourg 2 Marc Bloch, 1982.

MATBOUT, Fadèla, *L'univers romanesque de Tchicaya u Tam'si et de Tahar Ben Jelloun: étude de deux imaginaires contrastés et complémentaires*, thèse de doctorat, Université de Nice Sophia Antipolis, 1998.

MBALLA, Monique-Marie, *Poétique des romans de Tchicaya U Tamsi*, thèse de doctorat, Université Paris 4 Sorbonne, 1996.

MBA ONDO, Louis, *Essai sur l'œuvre narrative de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université Lille 3, 1985.

MBA ZUE, NICOLAS, *Lecture des « Cancrelats » de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université de Montpellier 3 Paul Valéry, 1984.

MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Tchicaya U Tam'si, le viol de la lune: vie et œuvre d'un maudit*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2014.

MOUKODOUMOU MIDEPANI, Éric, *Les Indigènes évolués dans l'œuvre romanesque de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 2006.

MUREGO, Alphonse, *L'écriture romanesque de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1990.

NAUMANN, Michel, *The Barbed Wire and the Dream, a Tribute to Tchicaya U Tam'si*, Kano, NJFS Publication, 1989.

NGANDU, Omombo, *Roman et histoire dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si*, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1997.

OHOUSSOU, Achille, *Louis-Ferdinand Céline et Tchicaya u Tam'si deux écrivains de l'oralité*, thèse de doctorat, Université Paris 4 Sorbonne, 1999.

PLANQUE, Joël, *La poésie de Tchicaya U Tam'si, du lyrisme déraciné à l'engagement universel*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Val de Marne, 1998.

PLANQUE, Joël, *Le Rimbaud noir: Tchicaya U Tam'Si*, Paris, Éditions Moreux, 2000.

TAYOT, Marie-Eve, *Figurativité, énonciation et passions dans la poésie de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 1998.

Tchicaya Passion, Cultures Sud: notre librairie revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien (171), Paris, Culturesfrance, département des publications et de l'écrit, 2008.

TRAORE, Valentin, T*hématique et techniques de création de quatre poètes négro-africains francophones: Senghor, U Tam'si, Tati Loutard, TiTinga*, thèse de doctorat, Université Montpellier 3 Paul Valéry, 1986.

TSOMAFO, Rigobert Wodédin, *L'Esthétique et la dynamique de l'écriture chez Alain Robbe-Grillet et Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2004.

VINCENT, Michel, *Le Monde romanesque de Tchicaya U Tam'si*, Ivry-sur-Seine, Éditions Nouvelles du Sud, 1994.

VINCENT, Michel, *Topologie romanesque de Tchicaya U' Tam'si*, thèse de doctorat, Université Paris 7, 1984.

c- Articles

ABOMO-MAURIN ,Marie-Rose, BIYITI BI ESSAM, Jean-Pierre, « La Poésie de Tchicaya U Tam'si ou le poète de la souffrance », *Notre librairie* (137), août 1999.

ATONDI, Ibea, « Tchicaya, l'homme inachevé », *Notre librairie* (137), août 1999, p. 52-57.

BORMAN, David, « Acting Authentically : Performance and Transnational Authenticiry in Tchicaya U Tam'si's *The Glorious Destiny of Marshall Nnikon Nniku* », *Research in African Literature*, vol 44 / 3, septembre 2013.

DELAS, Daniel, « Tchicaya U Tam'si: la voix du refus », *Cahiers de sémiotique textuelle*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 1984, p. 181-200.

LANG, George, « Epitomé: Tchicaya U Tam'si et sa saison au Congo », *Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. 14 / 2, 1980, p. 87-100.

LEROUX, Pierre, « "J'ai failli être prophète" : prophétisme et mysticisme dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* de Tchicaya U Tam'si », *in Prophétisme ou discours de l'entre deux voix, francophonies africaines*, Louiza Kadari, Pierre Leroux et Tumba Shango-Lokoho (éds.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 139-150.

LEROUX, Pierre, « Entre Souffrance et jouissance, manifestations de la figure christique dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si », *Interstudia* (14), Alma Mater Bacau, 2013, p. 164-172.

LEROUX, Pierre, « Réécritures posthumes de Tchicaya U Tam'si, entre Brazzaville et Pointe-Noire », *Continents Manuscrits* (4), 2015, en ligne, consulté le 20/12/2015 : http://coma.revues.org/518 .

LEROUX, Pierre, « Trahison et rédemption : Judas dans le roman postcolonial. Figures du traître dans *Les Phalènes* de Tchicaya U Tam'si et *A Grain of Wheat* de Ngugi wa Thiong'o » *Trans* (11), 2011, en ligne, consulté le 20/12/2015 : https://trans.revues.org/426 .

MARTIN-GRANEL, Nicolas, « Discours de la honte (Shame's Discourse) », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 35 / 140, janvier 1995, 739-796.

MARTIN-GRANEL, Nicolas, « Éléments de tératonarratologie Tchicayenne », *L'Afrique littéraire* (87), 1995, p. 89-111.

MARTIN-GRANEL, Nicolas, « Rumeur sur Brazzaville: de la rue à l'écriture », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. 33 / 2/3, janvier 1999, p. 362-409.

MATBOUT, Fadela, « Le roman U Tam'sien, un double univers religieux », *in Imaginaire et littérature II, Recherches francophones*, Arlette Chemain-Degrange et Roger Chemain (éds.), Nice, Université de Nice, Sophia Antipolis, 1998, p. 313-323.

MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Tchicaya U Tam'si, notre premier poète moderne », *Notre librairie* (164), mars 2007, p. 154.

NAUMANN, Michel, « Culture orale traditionnelle et contemporaine et écriture d'une nouvelle de Tchicaya U Tam'si », *Mots Pluriels* (9), février 1999, en ligne, consulté le 22/01/2016 : http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP999mnau.html .

NGAL, Georges, « Introduction à une lecture d'*Épitomé* de Tchicaya U Tam'si », *Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. 9 / 3, 1975.

NGOIE-NGALLA, Dominique, « Le Christ dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'si », *L'Afrique littéraire* (87), 1995, p. 64-69.

O'GRADY, Betty, « Tchicaya U Tam'si: some thoughts on the poet's symbolic mode of expression », *World Literature Today*, vol. 65 / 1, janvier 1991, p. 29-34.

ORTNER-BUCHBERGER, Claudia, « Lumumba dans l'oeuvre poétique de Tchicaya U Tam'si. Décomposition et recomposition d'un mythe », *in Patrice Lumumba entre dieu et diable: un héros africain dans ses images*, Pierre Halen, Janos Riesz (éds.) l''Harmattan,, 1997, p. 137-150.

REIN, Susan Erica, « Religiosity in the Poetry of Tchicaya U Tam'si », *Journal of Religion in Africa*, vol. 10 / 3, janvier 1979, p. 234-249.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Tchicaya ou de la poésie bantoue à la poésie négro-africaine », *in Liberté 1, Négritude et humanisme*, Seuil, Paris, 1964, p. 364-368.

B- Dambudzo Marechera

a- Monographies et ouvrages collectifs

ARMSTRONG, Jennifer, *Dambudzo Marechera as Shamanistic « Doppelganger » : his Shamanistic Sensibility in his Life and Works*, thèse de doctorat, University of Western Australia, 2011.

CAIRNIE, Julie et PUCHEROVÁ, Dobrota Alžbeta, *Moving Spirit: The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21st Century*, Berlin, Lit Verlag, 2012.

CAUTE, David, Marechera and the Colonel: a Zimbabwean Writer & the Claims of the State, London, Totterdown Books, 2009.

CHENNELS, Anthony, VEIT-WILD, Flora (éds.), *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, Trenton, Africa World Press, 1999.

GAGIANO, Annie, *Achebe, Head, Marechera, on Power and Change in Africa,* Boulder, Lynne Rienner Publishers, 2000.

HAMILTON, Grant (éd.), *Reading Marechera*, Woodbridge, James Currey, 2013.

MANGWANDA, Khombe, *The Zimbabwean Nation as Cultural Construct in the Works of John Eppel, Dambudzo Marechera and Yvonne Vera*, thèse de doctorat, University of Pretoria, 2006.

MUSVOTO, Rangarirai, *Recasting History : Imagining and Mapping out Identities in some Zimbabwean Poetry*, thèse de doctorat, University of Pretoria, 2013.

PATTISON, David, *No Room for Cowardice: a View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*, Trenton, Africa World Press, 2001.

PETERSEN, Kirsten Holst, *An Articulate Anger: Dambudzo Marechera: 1952-87*, Sydney, Dangaroo Press, 1988.

VEIT-WILD, Flora, *Dambudzo Marechera : A Source Book on His Life and Work*, (Londres, Hans Zell Publishers, 1994) Trenton, Africa World Press, 2004.

ZIMMUNYA, Musaemura, *Those Years of Drought and Hunger*, Harare, Mambo Press, 1982.

b- Articles

BOEHMER, Elleke, « Chapter 8 : The nation as metaphor: Ben Okri, Chenjerai Hove, Dambudzo Marechera. », i*n Stories of Women: Gender & Narrative in the Postcolonial Nation*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 140-147.

CAUTE, David, « Marechera in black and white », *in Cultural Struggle and Development in Southern Africa*, Preben Kaarsholm (éd.), Harare, Baobab Books, 1991, p. 101-111.

FOSTER, Kevin, « Soul-Food for the Starving: Dambudzo Marechera's *House of Hunger* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 27 / 1, janvier 1992, p. 58-70.

GAGIANO, Annie, « Concepts of Exile in Dambudzo Marechera's Early Works », *in Exile and African Literature*, Eldred Durosimi Jones, Marjorie Jones (éds.), Trenton, Africa Wold Press, 2000, p. 1-12.

GAGIANO, Annie, « Marecheran postmodernism: Mocking the Bad Joke of "African Modernity" », *Journal of Literary Studies*, vol. 18 / 1-2, juin 2002, p. 375-376.

GAGIANO, Annie, « Using a comic vision to contend with tragedy : Three unusual African English Novels », *in Cheeky Fictions: Laughter & the Postcolonial*, Susan Reichl, Mark Stein (éds.), 2005, p. 257-270.

GAYLARD Gerard, « Dambudzo Marechera and Nationalist Criticism », *English in Africa*, vol. 20 / 2, octobre 1993, p 89-105.

GAYLARD, Gerald, « Love in the Time of Illness : Dambudzo Marechera's Love Poetry », *English Studies in Africa*, vol. 50 / 2, janvier 2007, p. 89-100.

GRANT, Lilford, « Madness or Mysticism? The Unconscious Ascetics of Power and Hunger », *Current Writing*, vol. 26 / 2, juillet 2014, p. 169-180.

HABILA, Helon, « On Dambudzo Marechera: The Life and Times of an African Writer. », *Virginia Quarterly Revie*w, vol. 82 / 1, janvier 2006, p. 251-260.

IBRAHIM, Huma, « The Violated Universe: Neo-Colonial Sexual and Political Consciousness in Dambudzo Marechera », *Research in African Literatures*, vol. 21 / 2, juillet 1990, p. 79-90.

KERR, David, « Mindblasts: Narrative Technique and Iconography of Sexual Stereotyping in Bessie Head's *A Question of Power* and Dambudzo Marechera's *The House of Hunger* », *in Exile and African Literature*, Eldred Durosimi Jones, Marjorie Jones (éds.), Trenton, Africa Wold Press, 2000, p. 13-22.

LEROUX, Pierre, « Du double à la figure - genèse d'un personnage christique chez Dambudzo Marechera », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora*, mars 2014, en ligne, consulté le 20/12/2015 : http://coma.revues.org/319

LEVIN, Melissa, TAITZ, Laurice, « Fictional autobiographies/autobiographical fictions: (Re)evaluating the work of Dambudzo Marechera. », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 32 / 1, janvier 1997, p. 103-114.

MAFUBA, Dick, « Ideology and Dambudzo Marechera's “Throne of Bayonets” », *English Studies in Africa*, vol. 54 / 1, mai 2011, p. 105-118.

MHIRIPIRI, Nhamo Anthony, « (Auto)Biographical and cinematographic exposition of Dambudzo Marechera on documentary film and video », *Journal of African Cinemas*, vol. 5 / 1, avril 2013, p. 99-121.

MUPONDE, Robert, « Opinion, Dialogue, Review: Unhappy family, unhappy children and the end of childhood in Dambudzo Marechera’s The House of Hunger », *Childhood*, vol. 13 / 4, novembre 2006, p. 519-532.

MUPONDE, Robert, « ‘Moving A Freak Spirit: Reflections on the Legacy of Dambudzo Marechera’. Review of Moving Spirit: The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21 st Century », *English Studies in Africa*, vol. 55 / 2, octobre 2012, p. 130-135.

MUPONDE, Robert, « A View of the Postcolony in Dambudzo Marechera’s “Baboons of the Rainbow” », *Sankofa : A Journal of African Children's and Young Adult Literature* (3), novembre 2004, p. 16-24.

MUPONDE, Robert, « Killing the Father : Childhood and Renewal of Self-Narrative in Dambudzo Marechera’s Fiction », *Social Dynamics*, vol. 30 / 1, juin 2004, p. 14-27.

MUSHAKAVANHU, Tinashe, « Anarchies of the Mind : An Imaginary Conversation Between Two Writers », *Wasafiri*, vol. 27 / 4, décembre 2012, p. 82-88.

MUSILA, Grace A., « “A Man can Try”: Negotiating Manhoods in Colonial Urban Spaces in Dambudzo Marechera’s *The House of Hunger* and Yvonne Vera's *Butterfly Burning* », *in Manning the Nation. Father Figures in Zimbabwean Literature and Society*, 2008, p. 142-155.

NICHOLLS, Brendon, « Postcolonial Narcissism, Cryptopolitics, and Hypnocritique: Dambudzo Marechera’s *The House of Hunger* », *Postcolonial Text*, vol. 8 / 2, avril 2013, p. 1-22.

O'BRIEN, Anthony, « Against the Democracy Police: The Contradictions of Nation-Language in Dambudzo Marechera’s *House of Hunger* », *Current Writing*, vol. 6 / 2, janvier 1994, p. 77-92.

PATTISON, David, « Call No Man Happy: Inside the Black Insider, Marechera’s Journey to Become a Writer? », *Journal of Southern African Studies*, vol. 20 / 2, juin 1994, p. 221-240.

PATTISON, David, « Dambudzo Marechera: A Zimbabwean Writer, or a Writer from Zimbabwe? », *Wasafiri*, vol. 16 / 33, mars 2001, p. 18-22.

PORDZIK, Ralph, « Not in the African Image : Utopia, Dystopia and the Politics of Destitution in the Fiction of Dambudzo Marechera. », *Spaces of Utopia*, vol. 2 / 1, juillet 2012, p. 18-33.

PRIMORAC, Ranka, « The Novel in a House of Stone: Re-Categorising Zimbabwean Fiction », *Journal of Southern African Studies*, vol. 29 / 1, mars 2003, p. 49-62.

SEDA, Owen, « The Fourth Dimension: Dambudzo Marechera as a Dramatist - An Analysis of Two Plays. », *Matatu: Journal for African Culture & Society*, décembre 2006, p. 147-158.

SHAW, Drew, « 'Deviant' Innovations in Zimbabwean Writing: From the Racial Divide to same Sex Desire », *The Round Table*, vol. 95 / 384, avril 2006, p. 273-281.

SHAW, Drew, « A Cockroach Perspective », *Scrutiny2*, vol. 19 / 2, juillet 2014.

SHAW, Drew, EPPEL, John, « Dambudzo Marechera's Amelia Love Poems : Innovative or Overrated? », *Research in African Literatures*, vol. 45 / 4, décembre 2014, p. 50-69.

TOIVANEN, Anna-Leena, « "At the Receiving End of Severe Misunderstanding" : Dambudzo Marechera's Representations of Authorship », *Research in African Literatures*, vol. 42 / 1, mars 2011, p. 14-31.

TOIVANEN, Anna-Leena, « Vindicating Dambudzo Marechera: Features of Cultic Remembering. », Nordic Journal of African Studies, vol. 22 / 4, décembre 2013, p. 256-273.

VAMBE, Maurice Taonezvi, « Changing nationalist politics in African fiction », *African Identities*, vol. 6 / 3, août 2008, p. 227-239.

VAMBE, Maurice Taonezvi, « Dambudzo Marechera's Black Sunlight: Carnivalesque and the subversion of nationalist discourse of resistance in Zimbabwean literature », *Journal of Literary Studies*, vol. 16 / 3-4, décembre 2000, p. 76-89.

VAMBE, Maurice, Taonezvi, « The instabilities of national allegory : The case of Dambudzo Marechera's The House of Hunger and Black Sunlight », *Current Writing*, vol. 13 / 1, janvier 2001, p. 70-86.

VEIT-WILD, Flora, « 'Zimbolicious' – The Creative Potential of Linguistic Innovation: The Case of Shona-English in Zimbabwe », *Journal of Southern African Studies*, vol. 35 / 3, septembre 2009, p. 683-697.

VEIT-WILD, Flora, « Carnival and Hybridity in Texts by Dambudzo Marechera and Lesego Rampolokeng », *Journal of Southern African Studies*, vol. 23 / 4, décembre 1997, p. 553-564.

VEIT-WILD, Flora, « The Grotesque Body of the Postcolony : Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera », *Revue de littérature comparée*, vol. 79 / 314, 2005, p. 227-239.

VINCENT, Kerry, « Liminal Positions : Dambudzo Marechera's *The House of Hunger* and *Black Sunlight* », *English Studies in Africa*, vol. 42 / 2, janvier 1999, p. 49-65.

WARD, Alan Ramón, « The Embrace of Exclusion : The Collective and the Corporeal in Dambudzo Marechera's 'House of Hunger' », *English Studies in Africa*, vol. 56 / 2, octobre 2013, p. 73-83.

WYLIE, Dan, « Language Thieves : English-Language Strategies in Two Zimbabwean Novellas », *English in Africa*, vol. 18 / 2, octobre 1991, p. 39-62.

C- Études comparant des textes de Marechera et Tchicaya

BEN AMOR, Anis, *Champ de tension entre littérature africaine et surréalisme d'Aimé Césaire à Dambudzo Marechera*, thèse de doctorat, Humboldt Universität zu Berlin, 2010.

LEROUX, Pierre, « Regard sur les œuvres de Dambuzo Marechera et Tchicaya U Tam'si », dans la revue *Études Littéraires Africaines* (24), 2007, p. 48-51.

LEROUX, Pierre, « Le récit à l'épreuve du silence, poétique du non-dit et expérimentations formelles dans *Black Sunlight* de Dambuzo Marechera et *Les Méduses ou les orties de mer* de Tchicaya U Tam'si », *in Ce que le récit ne dit pas*, Claire Colin, Claire Cornillon (éds.), Presses universitaires François Rabelais, 2015, p. 95-116.

VEIT-WILD, Flora, *Writing Madness, Borderlines of the Body in African Literature*, Oxford, James Currey, 2006.

III- Anthropologie, Histoire et religion

A- Études générales

AMSELLE, Jean-Loup, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

AMSELLE, Jean-Loup, *Psychotropiques : la fièvre de l'ayahuasca en forêt amazonienne*, Paris, Albin Michel, 2013.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006.

CAMILLI, Coralie, *Le Temps et la loi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1987.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 2015.

JOURDAIN, Édouard, *L'Anarchisme*, Paris, France, la Découverte, 2012.

NATHAN, Tobie, *L'influence qui guérit*, Paris, Odile Jacob, 2001.

NEHER, André, *Prophètes et prophéties : l'essence du prophétisme*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004.

SCHOLEM, Gershom Gerhard, *Les grands courants de la mystique juive : la merkaba, la gnose, la kabbale, le Zohar, le sabbatianisme, le hassidisme*, trad. Marie-Madeleine Davy, Paris, Payot & Rivages, 2014.

VAUCHEZ, André (éd.), *Prophètes et prophétismes*, Paris, Seuil, 2012.

JAMES, William, *Les Formes multiples de l'expérience religieuse, essai de psychologie descriptive*, trad. Franck Abauzit, Camberry, Exergue, 2001.

WEBER, Max, *Sociologie des religions*, Jean-Pierre Grossein (éd.), trad. Jean-Claude Passeron, Paris, Gallimard, 1996.

B- Études consacrés à l'Afrique

BONHOMME, Julien, *Les Voleurs de sexe: anthropologie d'une rumeur africaine*, Paris, France, Seuil, 2009.

CHRÉTIEN, Jean-Pierre, « Les bantous, de la philologie allemande à l'authenticité Africaine: Un mythe racial contemporain », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, décembre 1985, p. 43-66.

DOZON, Jean-Pierre, *L'Afrique à Dieu et à Diable : États, ethnies et religions*, Paris, Ellipses, 2008.

DOZON, Jean-Pierre et AUGÉ, Marc, *La Cause des prophètes : politique et religion en Afrique contemporaine*, Paris, Seuil, 1995.

FROBENIUS, Leo, *Histoire de la civilisation africaine*, trad. Hanne Back et D. Ermont, Paris, France, Gallimard, 1936.

KIRSCH, Thomas G., *Spirits and Letters : Reading, Writing and Charisma in African Christianity*, New York, Berghahn Books, 2008.

C- Études consacrées au Congo

BALANDIER, Georges, *Le Royaume Kongo du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, France, Hachette Littératures, 2009.

BAZENGUISSA, Rémy, *Les Voies du politique au Congo : essai de sociologie historique*, Paris, Karthala, 1997.

BRULY BOUABRÉ, Frédéric, *Frédéric Bruly Bouabré*, André Magnin, Yaya Savané et Denis Escudier (éds.), Paris, X. Barral, 2013.

DE WITTE, Ludo, *L'assassinat de Lumumba*, Paris, France, Karthala, 2001.

DECALO (éd.), *Historical Dictionary of Congo*, Londres, Scarecrow Press, 1996.

MANDA, Tchebwa, *Terre de la chanson, La musique zaÏroise d'hier et d'aujourd'hui*, Louvain-La-Neuve, Duculot, 1996.

NYUNDA YA RUBANGO, « Patrice Lumumba en son temps : un modéré ? », *in Patrice Lumumba entre dieu et diable: un héros africain dans ses image*s, Pierre Halen et Janos Riesz (éds.), l'Harmattan, 1997, p. 295-309.

OMASOMBO, Jean Tshonda, VERHAEGEN, Benoît, *Patrice Lumumba: jeunesse et apprentissage politique, 1925-1956*, Bruxelles, Institut africain-CEDAF, 1998.

SINDA, Martial, *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques , kimbanguisme, matsouanisme, autres mouvements. Précédé par: les Christ noirs, de Roger Bastide*, Paris, Payot, 1972.

D- Études consacrées au Zimbabwe

RUBERT, Steven C. et RASSMUSSEN, R. Kent (éds.), *Historical Dictionary of Zimbabwe, Third Edition*, Londres, The Scarecrow Press, 2001.

RAFTOPOULOS, Brian et MLAMBO, Alois S. (éds.), *Becoming Zimbabwe : a History from the Pre-colonial Period to 2008,* Avondale, Weaver Press, 2009.

CHUNG, Fay, *Re-living the Second Chimurenga : Memories from the Liberation Struggle in Zimbabwe,* Harare, Nordic Africa Institute Weaver Press, 2006.

RANGER, Terence Osborn, *Revolt in Southern Rhodesia , 1896-97, a study in African Resistance*, Evanston, Northwestern university press, 1967.

ZVOBGO, C. J. M., *A History of Christian Missions in Zimbabwe, 1890-1939*, Gweru, Mambo Press, 1996.

IV- Critique Littéraire

A- Études consacrées aux littératures africaines

AFAN, Huenumadji, *L'Évangile Chaka*, Paris, France, 2006.

ACHEBE, Chinua, *Hopes and Impediments : Selected Essays*, New York, Doubleday, 1989.

BARDOLPH, Jacqueline, *Ngugi wa Thiong'o : l'homme et l'œuvre*, Présence africaine, Paris, 1991.

BURNESS, Donald, *Shaka, King of the Zulus, in African literature*, Washington, Three Continents Press, 1976.

CHEMAIN, Roger et CHEMAIN, Arlette, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, France, Présence africaine, 1979.

CONTEH-MORGAN, John et THOMAS, Dominic Richard David, *New Francophone African and Caribbean Theatres*, Bloomington, 2010.

CURREY, James, *Quand l'Afrique réplique: la collection « African writers » et l'essor de la littérature africaine*, trad. Sophie Amar, Paris, l'Harmattan, 2011.

GARNIER, Xavier, « Poétique de la rumeur: l'exemple de Tierno Monénembo (The Poetics of Rumor: The Case of Tierno Monénembo) », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 35 / 140, janvier 1995, p. 889-895.

GARNIER, Xavier, *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015.

HOFMEYR, Isabel, *The Portable Bunyan : a Transnational History of The Pilgrim's Progress*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

JAPHET, Delphine, *La Rumeur au Congo : du texte au « hors texte »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

LEROUX, Pierre, *La Figure christique dans l'oeuvre de Ngugi wa Thiong'o*, mémoire de Master 2, Université Paris 13 Villetaneuse, 2006.

MABANA, Kahiudi Claver, *Des Transpositions francophones du mythe de Chaka*, Bern, Peter Lang, 2002.

MCEWAN, Neil, *Africa and the Novel*, Basingstoke, Macmillan, 1990.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses universitaires de France, 1999.

NGARA, Emmanuel, *Art and Ideology in the African Novel : a Study of the Influence of Marxism on African writing*, London, Royaume-Uni, Nigéria, 1985.

RENOUF, Magali, *Surréalisme africain et surréalisme français : influences, similitudes et différences*, Thèse de doctorat, École doctorale Sciences de l'homme et de la société, 2013.

STEWART, Danièle, *Le Roman africain anglophone : d'Achebe à Soyinka*, Paris, l'Harmattan, 1988.

VEIT-WILD, Flora, *Teachers, Preachers, Non-Believers : a Social History of Zimbabwean Literature*, London, Hans Zell Publishers, 1992.

B- Théorie littéraire

ÆGIDIUS, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne*, Bruxelles, pays multiples, 2012.

AUERBACH, Erich, *Figura*, trad. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998.

BARTHES, Roland, *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000.

BHABHA, Homi K., *The location of culture*, Londres, Routledge, 2004.

BIASI, Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, Paris, CNRS éditions, 2011.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DELEUZE,Gilles, préface à *L'Apocalypse* de David Herbert Lawrence, trad. Fanny Deleuze, Paris, Desjonquère, 2002.

FRYE, Northrop, *Le Grand Code : la Bible et la littérature*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984,

FRYE, Northrop, *Spiritus mundi: essays on literature, myth and society*, Bloomington, 1976.

GARNIER, Xavier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001.

GENETTE, Gérard, *Figures. Essais*, Paris, France, du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

HAY, Louis (éd.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.

KRISTEVA, Julia, *Sèmeiôtikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

PAVEL, Thomas G., *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1979.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, France, Seuil, 1989.

SYS, Jacques, *Les Imaginaires christologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, France, Gallimard, 1994.

V- Œuvres littéraires citées

ABRAHAMS, *Peter, Je ne suis pas un homme libre*, trad. Denise Shaw-Mantoux et M. Klopper, Tournai, Casterman, 1960.

AVILA, Thérèse d', *Les Demeures*, trad. Jeanine Poitrey, Réziac, Montsûr, 1990.

BETI, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1986.

BUNYAN, John, *Le Voyage du pélerin: de ce monde à celui qui doit venir*, trad. S. Maerky-Richard, La Bégude-de-Mazenc, La Croisade du livre chrétien, 1970.

BURGESS, Antony, *L'Homme de Nazareth*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Pocket, Paris, 1996.

CENDRARS, Blaise et DUHÊME, Jacqueline, *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, Paris, Gallimard, 1978.

CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, Harlow, Longman, 1982.

DADIÉ, Bernard Binlin, *Béatrice du Congo: pièce en trois actes*, Paris, Présence africaine, 1988.

DICKENS, Charles, *Un Conte de Noël*, trad. Charlotte et Marie-Louise Pressoir, Paris, Slatkine, 1996.

DIOP, Birago, *Les Contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence africaine, 1961.

DIOP, Birago, *Leurres et lueurs: poèmes*, Paris, France, Sénégal, 1996.

ELIOT, Thomas S., *Sweeney Agonistes, Fragments of an Aristophanic Melodrama*, Londres, Faber & Faber, 1932.

FALL, Marouba, *Chaka ou le Roi visionnaire*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1984.

FYNN, Henry Francis, *Chaka roi des Zoulous*, trad. Estelle Henry-Bossonney, Toulouse, Anacharsis, 2004.

HAGGARD, Henry Rider, *Nada the Lily*, Teddington, The Echo Library, 2009.

KÂ, Abdou Anta, *Les Amazoulous*, éds. Concours Théâtral Interafricain, Office de radiodiffusion-télévision française et Direction des Affaires Extérieures et de la Coopération, Paris, France, D.A.E.C, 1972.

KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1974.

KONATÉ, Moussa, *L' Empreinte du renard*, Paris, Fayard, 2007.

KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le Vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

LE FANU, Joseph Sheridan, *In a Glass Darkly*, Gloucester, Dodo press, 2009.

LESEGO RAMPOLOKENG, *End Beginnings*, Rer Recommended, 1998.

LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

MABANCKOU, Alain, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2012.

MABANCKOU, Alain, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil, 2013.

MARSH, Edward, *Georgian Poetry, 1920-1922,* Londres, The Poetry Bookshop, 1922.

MAURIAC, François, *Vie de Jésus*, Paris, Flammarion, 1996.

MOFOLO, Thomas, *Chaka: une épopée bantoue*, trad. Victor Ellenberger, Paris, Gallimard, 2010.

MUDIMBE, Valentin Y., *Les Corps glorieux des mots et des choses, Esquisse d'un jardin à la bénédictine,* Paris, Présence Africaine, 1994.

MUNGOSHI, Charles, *Waiting for the Rain*, London, Heinemann, 1975.

MUTSWAIRO, Solomon M., *Mapondera, soldier of Zimbabwe*, Washington, Three Continents Press, 1978.

NGUGI WA THIONG'O, Detained: a Writer's Prison Diary, Londres, 1984.

NGUGI WA THIONG'O, *The River between*, London, Heinemann Educationnal Books, 1974.

NIANE, Djibril Tamsir, *Sikasso ou La Dernière citadelle*, Honfleur, P. J. Oswald, 1971.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *Le Pacte de sang*, Paris, l'Harmattan, 1984.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *Crépuscule équinoxial : poèmes*, Paris, l'Harmattan, 1997.

PETRARQUE, *Canzoniere, Le Chansonnier*, trad. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004.

RENAN, Ernest, *Vie de Jésus*, Paris, Arléa, 2005.

SAMKANGE, Stanlake, *Year of the Uprising*, London, Heinemann, 1978.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté*, Paris, Seuil, 1964.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 2006.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Poésie complète*, Pierre Brunel (éd.), Paris, CNRS éditions, 2007.

SOCÉ, Ousmane, *Karim: roman sénégalai*s, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1948.

SONY LABOU TANSI, *La Parenthèse de sang : théâtre*, Paris, Hatier international, 2002.

SOYINKA, Wole, *A Dance of the Forest*, Londres, 1963.

VAMBE, Lawrence, *An Ill-fated people: Zimbabwe before and after Rhodes*, London, Heinemann, 1972.

VERA, Yvonne, *Les Vierges de pierre*, trad. Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2003.

VERA, Yvonne, *Nehanda : a Novel*, Toronto, TSAR, 2007.

VI- Usuels

Dictionnaire des mythes littéraires, éd. Pierre Brunel, Monaco, Monaco, 1988.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible, Centre Informatique et Bible, Turnhout, Brepols, 2002.

La Bible de Jérusalem, trad. École biblique et archéologique française, Paris, Pocket, 1998.

Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, [1], Paris, Dictionnaires le Robert, 2002.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992.

MONGO BETI et TOBNER, Odile, *Dictionnaire de la négritude*, Paris, l'Harmattan, 1989.

Annexe I : relevé des citations bibliques en épigraphe dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si

Localisation hypertexte	Localisation Hypotexte	Citation
Le Ventre, épigraphe au poème « Dans quelle nuit »	Amos, I, 2-6	« A cause des trois crimes d'Israël, / et même de quatre, Je ne révoque pas mon arrêt - / Parce qu'ils ont vendu le juste pour de l'argent et le pauvre pour une paire de souliers »
Le Zulu, épigraphe	Ecclésiaste, X, 5	« Il est un mal que j'ai vu sous le soleil comme une erreur de celui qui gouverne : la folie occupe les postes les plus élevés et des riches sont assis dans l'abaissement. »
La Main sèche, épigraphe de la nouvelle « Elenga qui viola aussi le prophète », p. 187.	Amos III 2	« C'est pourquoi je vous châtierai pour toutes vos iniquités. »
Les Phalènes, épigraphe.	Marc 9	« Car tout homme est salé de feu. Le sel est une bonne chose: mais si le sel devient sans saveur, avec quoi l'assaisonnerez-vous? Ayez du sel en vous-même et soyez en paix les uns avec les autres »
Ces Fruits si doux de l'arbre à pain, épigraphe de la partie IV, p. 253.	Apocalypse	« Je regardais encore, je vis l'Agneau debout sur la montagne se Sion, et avec lui cent-quarante-quatre mille personnes qui avaient son nom et le nom de son père écrit sur le front. »

Annexe II : citations relevées dans The Black Insider

Ce roman est celui qui comprend le plus de citations bibliques et il nous a semblé intéressant de rassembler ces références dans un tableau qui permet de rendre compte de la variété des livres bibliques exploités.

Localisation hypertexte	**Localisation Hypotexte**	**Citation**
The Black Insider, p. 30 (pas de guillemets, référence en bas de page)	Psalm 71, 9-10.	« Cast me not off in the time of old age; forsake me not when my strength faileth. For mine enemies speak against me. »
The Black Insider, p. 32.	St Paul, epistle to the Romans, 3, 13-17.	« The poison of asps is under their lips whose mouth is full of cursing and bitterness. Their feet are swift to shed blood. Destruction and misery are in their ways. And the way of peace have they not known. »
The Black Insider, P. 35.	St John, 1, 1 and 3	« In the beginning was the Word. / And the Word was God, / All things were made by him; / And without him was not anything made. »
The Black Insider, p. 41.	????	« The gospel says 'Tommorow homeless who today is reckless »
The Black Insider, p. 86.	Corinthians I, 4,7	« For who maketh thee differ from another? And what hast thou that thou didst not receive? Now if thou didst receive it, why dost thou glory, as if thou hadst not received it? »
The Black Insider, p. 95, personnage donne la référence.	Kings II 9-10	« Thou shalt smite the house of Ahab thy master / that I may avenge the blood of all the servants of the Lord at the hands of Jezebel. / For the whole house of Ahab shall perish: / I will cut off from Ahab him that pisseth against the wall and him that is shut up and left in Israel : / And the dogs shall eat Jezebel in the portion of Jezreel and there shall be none to bury her. »

Annexe III : le temps chrétien

Ce dernier tableau relève des références au temps chrétien autour des deux pôles que sont la nativité (Noël) et la résurrection du Christ (Pâques).

	Noël	Autour de Pâques
La Maison de la faim	Nouvelle : « La réunion de Noël »	
Black Sunlight		« Ils résonnent comme les clohes de Pâques », p. 172
Cemetery of Mind	Christmas 1983, p. 90.	

	Noël	Autour de Pâques
À Triche-coeur	« Un ange halluciné chante / il est né le divin enfant », p. 122.	
Arc Musical	« Pour un Noël en Juin », p. 122.	
La Veste d'intérieur		« À Pâques je ne pus rompre le pain qui leva », p. 69. « Je leur fis mon sourire de Pâques », p. 75.
La Main Sèche	Nouvelle « Laetabundus » se passe à « quelques heures de la Sainte nuit », p. 14.	
Les Cancrelats		1905, mort de Lohya une semaine après l'Epiphanie. Mercredi des cendres, apprend la mort de Charles de L'Escaut, p. 25. Communion de Prosper le jour de Pâques, p. 57.
Ces Fruits si doux de l'arbre à pain		Avant le dimanche des Rameaux, p. 223. Pentecôte, lueur dans les

		yeux de Gaston, p. 237. Dimanche des Rameaux, p. 247. Arrêté dans la nuit du mercredi au jeudi avant Pâques, p. 251. Vendredi saint, p. 293.
« Loango l'Eglise noyée »		Nouvelle parue dans La Croix, parle de l'Eglise ds laquelle l'auteur-narrateur a fait sa communion.

Index

Corpus

Marechera

Cemetery of Mind, 15, 16, 17, 349, 371

La Maison de la faim, 14, 42, 57, 63, 64, 69, 115, 116, 141, 146, 147, 162, 164, 178, 179, 181, 183, 201, 231, 250, 258, 260, 262, 263, 267, 273, 282, 286, 312, 313, 314, 315, 320, 321, 324, 330, 331, 333, 349, 371

Mindblast, 15, 31, 110, 121, 124, 126, 162, 228, 240, 339, 349

Prince Street, 16, 17, 221, 222, 223, 224, 225, 229, 343, 349

Scrapiron Blues, 15, 16, 17, 125, 146, 162, 349

Soleil noir, 14, 15, 39, 45, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 68, 69, 86, 90, 116, 117, 125, 146, 162, 163, 167, 173, 187, 194, 198, 208, 209, 210, 221, 222, 224, 225, 228, 249, 256, 257, 258, 260, 265, 270, 275, 286, 287, 297, 311, 312, 320, 321, 327, 333, 337, 338, 342, 343, 349

The Black Insider, 15, 17, 34, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 69, 117, 146, 162, 193, 194, 219, 220, 250, 321, 349

The Depth of Diamonds, 16, 146, 227, 294, 307, 349

Tchicaya U Tam'si

À triche-cœur, 10, 347

Arc Musical, 10, 371

Ces Fruits si doux de l'arbre à pain, 11, 12, 34, 35, 38, 46, 47, 49, 51, 89, 90, 110, 156, 173, 186, 189, 192, 204, 205, 206, 207, 208, 251, 256, 264, 270, 275, 279, 284, 287, 293, 294, 301, 307, 314, 323, 325, 327, 334, 337, 343, 353, 369, 371

Épitomé, 9, 10, 99, 100, 113, 114, 115, 127, 158, 196, 197, 212, 213, 214, 215, 266, 309, 347

Feu de brousse, 9, 99, 112, 157, 198, 347

« Je fis un rêve », 291, 348

La Main Sèche, 10, 11, 81, 149, 159, 173, 174, 177, 185, 208, 246, 264, 281, 335, 348, 369, 371

La Source, 172, 334, 348

La Veste d'intérieur, 347, 351

Le Bal de Ndinga, 107, 208, 210, 230, 348

Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku, 13, 348

Le Mauvais sang, 9, 84, 99, 102, 347

Le Ventre, 10, 39, 99, 100, 114, 127, 128, 196, 214, 215, 266, 309, 310, 351, 369

Le Zulu, 10, 13, 32, 55, 69, 76, 78, 104, 151, 167, 168, 294, 348, 369

Légendes africaines, 10, 81, 121, 124, 126, 172, 347

Les Cancrelats, 11, 45, 46, 49, 51, 70, 171, 177, 179, 181, 182, 197, 204, 208, 246, 247, 296, 300, 348, 371

Les Méduses, 13, 37, 110, 126, 186, 202, 204, 210, 243, 244, 248, 254, 262, 279, 293, 297, 348, 360

Les Phalènes, 12, 32, 51, 154, 181, 183, 185, 186, 189, 191, 196, 197, 200, 204, 205, 206, 207, 252, 254, 256, 263, 293, 307, 310, 321, 326, 328, 330, 348, 353, 369

« Loango, l'église noyée », 348

Sékhélé, 89, 90, 175, 242, 245, 261, 264, 288, 301, 302, 348

Vwène le Fondateur, 150, 151, 152, 154, 164, 230, 329, 348

Noms propres

Abrahams (P), 73, 348, 365

Achebe (C), 166, 181, 355, 362, 363

Afan (H), 71, 362

Amselle (J-L), 20, 160, 162, 166, 170, 360

Armstrong (J), 156, 160, 161, 162, 163, 355

Auerbach (E), 39, 364

Avila (T), 275, 365

Bakhtine (M), 27, 29, 67, 108, 109, 364

Balandier (G), 135, 150, 151, 361

Bamba Youkabimboudi (V), 37, 350

Barthes (R), 29, 80, 364

Béatrice Kimpa Vita, 53, 149, 150, 151, 152, 153, 365

Beti (M), 5, 71, 365, 368

Bhabha (H), 320, 364

Biasi (P-M), 54, 364

Blanchot (M), 118, 364

Bonhomme (J), 245, 246, 247, 255, 361

Bunyan (J), 19, 363, 365

Burgess (A), 7, 365

Burness (D), 71, 362

Camilli (C), 132, 360

Caute (D), 58, 355, 356

Cendrars (B), 10, 124, 172, 365

Certeau (M), 270, 275, 276, 278, 279, 288, 295, 296, 360

Chemain-Degrange (A) et Chemain (R), 90, 113, 114, 348, 351, 354, 363

Chiappano (N), 159, 351

Chung (F), 117, 140, 362

Compagnon (A), 28, 30, 31, 33, 38, 41, 77, 78, 126, 147, 206, 215, 316, 364

Conrad (J), 168, 365

Currey (J), 14, 15, 57, 66, 87, 355, 360, 363

Dadié (B), 13, 365

Deleuze (G), 341, 364

Dickens (C), 41, 42, 43, 44, 222, 365

Diop (B), 10, 55, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 94, 287, 348, 365

Dozon (J-P), 20, 53, 166, 188, 262, 264, 361

Eliot (TS), 197, 365

Fanon (F), 107, 183, 230

Frobenius (L), 10, 124, 172, 361

Frye (N), 20, 29, 39, 364

Fynn (HF), 167, 366

Gagiano (A), 355, 356

Garnier (X), 1, 7, 26, 55, 56, 60, 66, 79, 85, 108, 111, 129, 132, 236, 293, 339, 349, 363, 364, 367

Gaylard (G), 110, 356

Genette (G), 18, 28, 29, 30, 77, 364

Goedert (D), 93, 185, 186, 351

Grant (L), 30, 90, 355, 356

Grésillon (A), 56, 364

Hofmeyr (I), 19, 363

Japhet (D), 236, 237, 260, 363

Kimbangu (S), 6, 149, 152, 153, 154, 155, 343, 362

Kristeva (J), 29, 365

Lobengula, 137, 139, 144, 334, 335

Lumumba 10, 33, 99 sv, 114 sv, 127 sv, 200 sv, 210 sv, 231, 310, 329, 337, 342, 354, 361, 377

Mabana (KC), 43, 76, 351, 363

Mabanckou (A), 5, 366

Martin-Granel (N), 157, 158, 237, 243, 252, 253, 259, 353, 354

Mauriac (F), 7, 366

McEwan (N), 109, 363

Mofolo (T), 10, 55, 69, 72, 73, 74, 76, 77, 167, 172, 348, 366

Mongo-Mboussa (B), 158, 347, 348, 352, 354

Moukodoumou Midépani (E), 179, 352

Mungoshi (C), 183, 366

Mushakavanhu, (T), 226, 229, 357

Mutswairo (S), 139, 366

Muzorewa, 165, 188, 193, 194

Nathan (T), 285, 360

Naumann (M), 352, 354

Nehanda, 135, 138, 140, 141, 145, 367

Neher (A), 360

Ngara (E), 116, 117, 363

Ngoie-Ngalla (E), 93, 354

Nugi wa Thiong'o, 362, 366

Niane (DT), 72, 367

Nkashama (PN), 346, 367

Ortner-Buchberger (C), 211, 213, 214, 354

Pattison (D), 63, 355, 358

Pavel (T), 26, 110, 365

Petrarque, 102, 367

Planque (J), 81, 82, 83, 84, 85, 157, 352

Rampolokeng (L), 277, 359, 366

Ranger (TO), 136, 137, 138, 139, 140, 141, 150, 362

Riffaterre (M), 28, 29, 365

Samkange (S), 135, 139, 140, 194, 367

Schaeffer (JM), 94, 95, 96, 108, 112, 118, 119, 365

Scholem (G), 132, 200, 280, 281, 287, 360

Senghor (LS), 9, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 112, 113, 114, 115, 116, 266, 272, 352, 354, 367

Shaw (D), 117, 358, 365

Sinda (M), 20, 135, 149, 151, 152, 155, 362

Socé (O), 124, 367

Sony Labou Tansi, 8, 13, 56, 156, 157, 158, 159, 160, 260, 293, 302, 350, 351, 359, 363, 367

Soyinka (W), 72, 109, 350, 363, 367

Sys (J), 7, 237

Tadié (J-Y), 118, 365

Toivanen (AL), 80, 358, 359

Vambe (M), 139, 359, 367

Veit-Wild (F), 14, 15, 16, 55, 56, 58, 66, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 97, 125, 139, 156, 194, 227, 349, 355, 359, 360, 364

Vera (Y), 346, 355, 357, 367

Vincent (M), 11, 70, 204, 205, 319, 322, 331, 352, 359

Weber (M), 133, 230, 361

Wylie (J), 88, 89, 359

Youlou (F), 12, 156, 165, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 206

Zimmunya (M), 15, 355

Table des matières

1. Emergence du messianisme et constitution de figures christique....25
1.1. Mémoire des textes et transposition des rites....28
1.1.1. L'intertexte biblique....29
1.1.1.1. Péritexte : l'auteur, lecteur et exégète....30
1.1.1.2. Citation et dialogue : le rhéteur face au prophète....33
1.1.1.3. Plaisirs solitaires de la citation : magie et pornographie....36
1.1.1.4. Le livre-gigogne....38
1.1.2. Du texte à l'institution, importance du christianisme....40
1.1.2.1. Fêtes religieuses et temporalité chrétienne....40
1.1.2.1.1. Noël, espoir et convention sociale....41
1.1.2.1.2. Pâques, aboutissement de la Passion....45
1.1.3. Rites, institutions et métissages....49
1.1.3.1. La pompe catholique....50
1.1.3.2. L'effacement anglican....51
1.1.3.3. Figures concurrentes et syncrétismes....52
1.2. Genèses de la figure....54
1.2.1. Du personnage à la figure christique....55
1.2.1.1. Délimitation du dossier génétique....56
1.2.1.2. Identification ou fascination, du double à la figure....60
1.2.1.3.Représentation et puissance : l'évanouissement du chronotope....62
1.2.1.4. La voix du poète, l'écho du prophète....66
1.2.2. La figure sur les ondes....69
1.2.2.1. La postérité du roi zoulou....71
1.2.2.2. Fantômes et figures....74
1.2.2.3. Formules et présages....76
1.2.3. Inertie de la figure christique, réception et création....80
1.2.3.1. Usages biographiques : l'auteur comme personnage....81
1.2.3.2. Creative Writing : l'auteur comme figure....85
1.2.3.3. Adaptations et recyclage : le prolongement de l'œuvre....89
1.3. Parcours générique....93
1.3.1. Éléments de généricité auctoriale....95
1.3.1.1. Christs intimes en poésie....98
1.3.1.2. Paroles théâtrales, le Christ dans la joute....104
1.3.1.3. Quelque chose de plus convivial : le roman....108
1.3.2. Réalisme social et négritude, des discours normatifs pour un Christ noir ?....112
1.3.2.1. L'essence du poète bantou....112
1.3.2.2. Marechera, l'écrivain contre la norme....115
1.3.3. Construction d'un genre biblique....118
1.3.3.1. Cadre communicationnel : énonciation et révélation....119
1.3.3.2. Réalisations syntaxiques de l'acte discursif : une structure composite....121
1.3.3.2.1. Caractéristiques stylistiques....121
1.3.3.2.2. Organisation macrodiscursive : la loi du canon....124
1.3.3.3. Réalisation sémantique de l'acte discursif : cristallisation autour de la figure christique....126

Conclusion partielle....129
2. Figure et politique, appréhender les visages du Christ....131
2.1. Traditions littéraires et historiographiques....135
2.1.1. Réinventer la première Chimurenga....135
2.1.1.1. T.O. Ranger et la naissance d'un mythe fondateur....136
2.1.1.2. Postérité littéraire et historique : la deuxième Chimurenga....139
2.1.1.3. La Maison de la faim : mémoire de la première Chimurenga....141
2.1.1.4. The Black Insider et Scrapiron Blues : l'écriture du « Struggle »....146
2.1.2. Le Congo ou l'évidence messianique....149
2.1.2.1. Tchicaya et le royaume Kongo....150
2.1.2.2. Simon, l'esprit saint....152
2.1.2.3. André, le syndicaliste devenu messie....155
2.1.3. Approches critiques et lectures prophétiques....156
2.1.3.1. Retour sur le « père de notre rêve »....157
2.1.3.2. Le chamane comme messie New-Age ?....160
2.2. Religion et pouvoir politique, le Christ officiel....165
2.2.1. Un é/État préchrétien ?....166
2.2.1.1. Des mondes clos : une certaine vision de l'anthropologie....166
2.2.1.2. Redéfinir le rapport à l'anthropologie....170
2.2.1.3. Persistance du paganisme : rémanence ou révolution....173
2.2.2. Éducation et religion au temps des colonies....175
2.2.2.1. Séductions et conversions : insinuations du Christ....177
2.2.2.2. Cas de conscience et jeu de pouvoir : l'administrateur et le missionnaire....179
2.2.2.3. Genèse de la haine de soi....181
2.2.2.4.Les produits de cette formation : imposteurs et « presque prêtres »....185
2.2.3. Clergé et État, une complicité au-delà des Indépendances....188
2.2.3.1. Des autorités politico-religieuses suspectes....188
2.2.3.1.1. Youlou / Lokou : l'habit fait l'abbé....189
2.2.3.1.2. L'évêque marionnette....193
2.2.3.2. Le Christ des bourgeois....196
2.3. Le Christ des masses : entre réformisme et révolution....200
2.3.1. Réformisme et attente du grand soir....200
2.3.1.1. Éducation et salut personnel....201
2.3.1.2. Changer la loi....204
2.3.1.3. L'attente déçue....208
2.3.2. Christs et violence révolutionnaire....210
2.3.2.1. D'une révolution à l'autre : Lumumba en Christ....211
2.3.2.1.1. Épitomé et « Intérieur » : l'année 1962....212
2.3.2.1.2. Le Ventre : « Non »....214
2.3.2.1.3. Mars 1977....216
2.3.2.2. La révolte des intellectuels....217
2.3.3.La question de l'anarchie : un refus du messianisme ?....220
2.3.3.1. Messies anarchistes et Christs dédoublés....221
2.3.3.2. Une utopie problématique....224
2.3.3.3. L'anarchisme intellectuel : une sortie du politique ?....227

Conclusion partielle....230
3. Au-delà des contradictions : le Christ à la croisée des chemins....233
3.1. Puissance de la rumeur : le Christ homme des foules....236
3.1.1. Tératonarratologies....237
3.1.1.1. City stories, de l'histoire drôle à la nouvelle....238
3.1.1.2. Tchicaya et le vide de la rumeur....242
3.1.2. Une manifestation de la modernité urbaine....245
3.1.2.1. Ragot contre rumeur....246
3.1.2.2. Les bruits de la ville....249
3.1.3. Rumeur et information : ambiguïtés du « mentir-vrai »....252
3.1.3.1. Rumeurs d'en haut : « Libérez Barrabas »....254
3.1.3.2. Bruits d'en-bas, de la rumeur au cliché....257
3.1.3.3. La foule intérieure....260
3.1.4. Christs et sorciers : les produits de la rumeur....261
3.1.4.1. Exorcismes, le Christ comme anti-sorcier....262
3.1.4.2. Cannibalisme et sacrifices....265
3.1.4.3. Un sorcier dans la ville ?....267
3.2. Messianisme et mysticisme: le Christ en solitaire....270
3.2.1. Anomalies stylistiques : relecture de l'opacité des textes....271
3.2.1.1. Discours sibyllin....272
3.2.1.2. Vues impossibles et oxymores....274
3.2.1.3. Énonciation mystique ?....278
3.2.2. Délimitation de l'espace mystique : de l'avenir à l'ailleurs....279
3.2.2.1. La sensation de distance insurmontable....280
3.2.2.2. Les moyens pour retrouver l'unité....283
3.2.2.3. Surplus et vacuité : folie et mystique....288
3.2.2.4. La place du rêve....290
3.2.2.4.1. L’élévation....291
3.2.2.4.2. Le cauchemar sorcier....293
3.2.3. Parcours mystique et imitation du Christ : intimité et solitude....295
3.2.3.1. Une « érotique du corps-Dieu » ?....296
3.2.3.2. L'importance du tombeau vide....300
3.3. La place du traître....305
3.3.1. Le signe du chaos....306
3.3.1.1. La morale de l'argent....306
3.3.1.2. La paranoïa structurelle....310
3.3.1.3. Des personnages insaisissables....314
3.3.2. Un héros trop humain / « anti-héros existentiel » ?....318
3.3.2.1. Des traîtres qui s'ignorent....319
3.3.2.2. Le vaudeville dans l'Histoire....321
3.3.2.3. Rédemption du traître : résurgence de la conscience morale....324
3.3.3. L'instrument de la Providence....326
3.3.3.1. L'adultère contre l'inceste : l'exogamie comme trahison nécessaire....326
3.3.3.2. Folklore et nationalisme : ambiguïtés de la tradition....330
3.3.3.3. L'invention du « nouveau barbare »....333

Conclusion partielle.....337
Conclusion.....339
Bibliographie.....347
I- Corpus.....347
II- Études critiques portant sur le corpus.....349
III- Anthropologie, Histoire et religion.....360
IV- Critique Littéraire.....362
V- Œuvres littéraires citées.....365
VI- Usuels.....367
Annexe I : relevé des citations bibliques en épigraphe dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si.....368
Annexe II : citations relevées dans The Black Insider.....369
Annexe III : le temps chrétien.....370
Index.....372

Figure christique et messianisme dans les œuvres de Dambudzo Marehera et Tchicaya U Tam'si

La Bible est un des premiers livres traduits dans la plupart des langues d'Afrique subsaharienne et l'imagerie qui lui est associée a par conséquent joué un rôle essentiel dans la constitution des imaginaires littéraires propres à chaque région. Parmi toutes les figures de l'Ancien et du Nouveau Testament, le Christ occupe une place à part, car il est la source de toute rédemption et un personnage qui vaut par son ambivalence, au croisement du religieux et du politique. Représentation en creux construite par des discours multiples, il est à la fois ou successivement un révolutionnaire qui se bat contre l'impérialisme romain ou un collaborateur qui rend à César ce qui lui appartient. La résonance de cette figure dans les œuvres de Dambudzo Marechera (1952-1987) et Tchicaya U Tam'si (1931-1988) correspond donc à une réflexion sur les rapports qu'entretiennent la religion, la littérature et le politique pendant et au-delà de la période coloniale au Zimbabwe et au Congo. En effet, ces deux auteurs occupent une position surplombante dans leurs pays respectifs et, quoique considérés par certains comme hermétiques ou trop Européens, ils ont durablement marqué les générations suivantes qui ont vu en eux des précurseurs, voire le « père de notre rêve » pour Tchicaya. Dans cette perspective qui englobe la théorie et l'histoire littéraire, le messianisme comme dynamique qui fait naître des figures christiques entraîne une réflexion sur la place du personnage dans le temps et dans l'espace. Celle-ci, enfin, prend tout son sens grâce au choix d'un corpus qui englobe roman, poésie et théâtre, afin de relier différentes approches de la figure christique, pour mieux questionner le rôle de pivot qu'elle occupe dans les deux œuvres.

Mots clés : Tchicaya, Marechera, figure, Christ, personnage, Congo, Zimbabwe, messianisme.

Christlike Character and Messianism in the Works of Dambudzo Marehera and Tchicaya U Tam'si

In most African languages, the Bible is one of the first books ever translated. As a consequence, the images it conveys have played a prominent part in the literary imagery endemic to each region of the continent. Among all the various characters depicted in the Old and the New Testament, Jesus Christ is center stage, since he is the origin of all redemption, as well as an ambivalent character standing at the crossroads of religion and politics. As an implicit character constructed by various discourses, he represents simultaneously or successively a rebel fighting roman imperialism or a collaborator who gives unto Caesar what belongs to Caesar. This character finds an echo in the works of Dambudzo Marechera (1952-1987) and Tchicaya U Tam'si (1931-1988) as he raises questions on the connexions between religion, literature and politics during and beyond colonial times in Zimbabwe and Congo. As a matter of fact, both authors occupy a prominent place in their respective literary landscape. Although they have been disparaged for being overly hermetic or European, they have left a lasting impression on the following generations of writers who consider them as precursors or even « father of our dream » as far as Tchicaya is concerned. Following this approach which combines literary theory and literary history, a reflection on the nature of characters is prompted by the conception of messianism as a dynamics which creates christ-like figures and positions them both in time and space. Finally, by chosing a syllabus including narratives, theatrical plays and poetry, we've attempted to give this type of character its full meaning while questioning the pivotal role it plays for both authors.

Keywords : Tchicaya, Marechera, character, figure, Christ, messianism, Congo, Zimbabwe.

Littérature comparée, Ecole doctorale 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ; 17 rue de la Sorbonne, 75005 Paris.