Document generated on 08/06/2025 7:15 a.m.

Études littéraires africaines

L'enfant-soldat vu par la fiction africaine : à propos de *La Guerre et la paix de Moni-Mambu* par André Lye Yoka

Pierre Halen

Number 32, 2011

L'enfant-soldat : langages & images

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1018646ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1018646ar

See table of contents

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)
2270-0374 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Halen, P. (2011). L'enfant-soldat vu par la fiction africaine : à propos de *La Guerre et la paix de Moni-Mambu* par André Lye Yoka. *Études littéraires africaines*, (32), 91–104. https://doi.org/10.7202/1018646ar

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'ENFANT-SOLDAT VU PAR LA FICTION AFRICAINE : À PROPOS DE *LA GUERRE ET LA PAIX DE MONI-MAMBU* PAR ANDRÉ LYE YOKA

Le large succès, toutes catégories confondues, d'*Allah n'est pas obligé* a montré le potentiel littéraire du personnage de l'enfant-soldat. Ahmadou Kourouma n'a certes pas renoncé, dans ce roman, à la perspective d'une représentation dénonciatrice des maux dont souffre la société (et l'humanité en elle) mais qu'en même temps, elle organise ou tolère avec une plus ou moins consciente indifférence. Tout en cultivant cet héritage de la représentation dénonciatrice, assez marqué dans le domaine des littératures africaines, Kourouma a cependant réussi le plus difficile : le rendre compatible avec les « règles de l'art » du roman moderne. Cela signifie : secouer les derniers oripeaux naturalistes de l'« engagement » et du roman à thèse ; se tenir dans l'affleurement du tragique sans donner dans la tragédie, de sorte que le tragique est plus tragique encore, peut-être, d'être supportable ; travailler le langage de manière à créer un réel polyphonique, en adéquation parfaite avec le balbutiement sidéré où ne peut que nous laisser la conscience des réalités, mais aussi avec les voix et les discours, voire les langues, des hommes (qu'apparaissent des réminiscences du malinké, en particulier, ne devrait intéresser que les ethno-linguistes). Comme le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, ce faux roman populaire est aussi porté par une culture érudite, qu'il a le bon goût de masquer ou de soumettre à l'ironie ; en particulier, à propos de la langue, il éreinte certains projets universitaires « francophonistes » (*cf. L'Inventaire des particularités…*), dévorateurs de subsides mais complètement à côté des vrais besoins sociétaires. On a moins commenté un autre aspect encore, pourtant évident dans le titre : *Allah n'est pas obligé* est aussi une sorte de roman théologique, posant une question spirituelle sans, heureusement, y répondre. D'où la lecture possible, de ce texte étonnamment accompli, en termes de *grotesque*, dispositif qui signe la tendance, désormais réalisée, du roman africain à l'autonomie [1]. En somme, *Allah n'est pas obligé* n'est pas seulement l'œuvre la plus forte de Kourouma ; ce livre réalise aussi le programme

[1] Voir *Le Grotesque en littérature africaine*. Textes réunis par Rémi Astruc et Pierre Halen. Metz : Centre Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, n°7, à paraître au printemps 2012.

assigné par Bakhtine au roman moderne, qui est de se détacher de l'obsolète épopée [2].

Réalisant tout cela, *Allah n'est pas obligé* s'est intégré avec succès dans le champ littéraire français, décrochant le Prix Renaudot, à partir de quoi le roman a été traduit en espagnol et en catalan, en allemand, en italien, en néerlandais, en danois, en suédois, en japonais, et bien sûr en anglais, avec une édition anglaise et une américaine, etc. C'est dire que la question du malinké, fort respectable en soi, et parfaitement conforme aux attentes de l'institution francophone, risque de passer à côté de l'essentiel : un roman-monde, à l'unisson de la conscience planétaire qui y a retrouvé, certes, une certaine image « négrologique » [3] de l'Afrique qui n'est pas sans ambiguïté ; mais elle y a retrouvé aussi une expression de sa propre anxiété anthropologique, face, sans doute, à la question du mal et à celle de la mystérieuse absence de Dieu, mais aussi face à la perspective du dérèglement sans limites, agitée par les sorciers néo-libéraux et leurs fétiches informatiques ou monétaires. Oubliés les ethnologues qu'avait fascinés jadis l'idée de peuples sans État et néanmoins prospères et paisibles, voici la terreur obscure de sociétés privées de lien social.

Mais la littérature *africaine*, dans tout cela ? Je veux dire : la littérature écrite et publiée en Afrique pour des lecteurs africains, celle que, le plus souvent, on ne peut même pas acheter en Europe. Au modèle de « littérature-monde » que représente *Allah n'est pas obligé*, je me propose de comparer une autre formule très différente, celle qui a été mise en œuvre par André Lye Yoka dans un roman destiné, sans que cela soit explicitement indiqué, à un lectorat jeune : *La Guerre et la paix de Moni-Mambu, « kadogo »* [4]. L'ouvrage, publié en 2006, a été réédité au moins une fois en 2008, ce qui, dans le contexte économique difficile qui reste celui de la RD Congo, suppose qu'il a néanmoins été suffisamment acheté. Pour dissiper d'éventuels malentendus, je précise qu'il n'entre nullement dans mes intentions ici d'opposer une littérature africaine diasporique à une

---

[2] Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier. Paris : Gallimard, coll. Tel, n°120, 1987, 488 p.

[3] Allusion à l'ouvrage contesté de Smith (Stephen), *Négrologie. Pourquoi l'Afrique se meurt*. Paris : Calmann-Lévy, 2003, 248 p.

[4] Yoka (Lye M.), *La Guerre et la paix de Moni-Mambu, « kadogo »*. Kinshasa : Médiaspaul, 2006, 124 p., ill. ; réédition : *idem.*, Kinshasa : Médiaspaul, coll. Belles Lettres, n°30, 2006, 124 p., ill.

littérature « du silence » [5], qui serait celle des institutions locales et des auteurs restés « au pays » : si une telle distinction avait une pertinence précise à l'époque de la dictature, elle en a beaucoup moins aujourd'hui, dès lors que les deux catégories d'écrivains communiquent activement entre eux, chaque jour, par les nouveaux médias, et que les uns et les autres voyagent bien davantage qu'autrefois. L'écrivain dont il sera question ici est d'ailleurs une exemplaire illustration de cette mobilité, en l'occurrence celle d'un auteur qui, tout en étant on ne peut plus lié, dans son œuvre, à Kinshasa où il vit, a également été fort présent ailleurs, au moins en Belgique, pour représenter les écrivains du Congo.

Cela étant, le fait demeure malgré tout, d'un champ local régi par des « conditions de possibilité » [6] très différentes de celles qui pèsent sur l'« Afrique sur Seine » [7], voire sur le contexte désormais atlantique d'une partie de la production littéraire africaine. Partant, et compte tenu de la paradigmaticité de la figure de l'enfant-soldat telle qu'elle est envisagée, ailleurs dans ce dossier, pour des œuvres dont le contexte de production est davantage la « République mondiale des Lettres », on peut se demander ce qu'il en est de cette figure dans un champ local de nature très différente.

*

[5] Je fais allusion à un débat assez vif qui avait eu lieu au premier colloque organisé à Bayreuth à propos de la littérature congolaise, ex-zaïroise. Certains écrivains-critiques en situation de diaspora avaient cru pouvoir interpréter une communication présentée par Nadine Fettweis (« Les écrivains du silence. Présentation des écrivains zaïrois non exilés », dans *Littératures du Congo-Zaïre.* Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993). Réunis par Pierre Halen et János Riesz. Amsterdam-Atlanta : Éditions Rodopi, 1995, XIV+424 p. (= *Matatu*, n°13-14, 1995) ; p. 93-106) comme une tentative de diviser le corpus national en deux parties séparées, ce qui avait l'air de semer le doute à propos de la nationalité des œuvres diasporiques, donc à propos de leur patriotisme ; il ne s'agissait, en réalité, que de s'intéresser, dans ce qu'ils avaient de spécifique, aux écrivains restés au pays, dont effectivement les œuvres étaient mal connues, et rarement étudiées, notamment parce qu'elles ne sortaient pas du Congo. L'expression « du silence » demande à être expliquée aujourd'hui : elle fait allusion à l'« Église du silence », réprimée en URSS, et donc indirectement au contexte de la dictature, qui avait fait subir aux écrivains des situations de contrôle spécifiques.

[6] *Cf.* Halen (Pierre), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles.* Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire. Études réunies par Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2001, 593 p. ; p. 55-68. Version légèrement différente sur : http://univ-metz.academia.edu/PierreHALEN/Papers/

[7] *Cf.* Cazenave (Odile), *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, 312 p.

André Lye Mudaba Yoka, pour reprendre la formule la plus complète de son nom telle qu'elle apparaît dans des publications récentes [8], est d'abord un spécialiste du théâtre, auquel il a consacré son mémoire de fin d'études à Lovanium en 1971, ensuite une thèse de doctorat à Paris 3 en 1977. De là à devenir lui-même auteur de pièces, il n'y avait sans doute qu'un pas ; il semble qu'on lui doive, entre autres, *Kimpuanza* (1974), *Miaramu* (1980), *Tshira, ou la danse des ombres et des masques* (1984) et *La Foire des pharaons* (1992) [9]. Professionnellement, l'écrivain se consacrera d'ailleurs également au théâtre, comme enseignant et, actuellement, comme directeur de l'Institut National des Arts à Kinshasa. On lui doit plusieurs études critiques, la plus ancienne datant de 1975 [10], dans lesquelles on remarquera son intérêt pour l'histoire du théâtre congolais, y compris l'apport missionnaire, mais aussi sa réflexion à propos de l'engagement littéraire.

C'est toutefois comme nouvelliste et chroniqueur qu'il s'est ensuite fait connaître. *Destins broyés* [11] date de l'époque où la dictature commence à vaciller sérieusement. Ce premier recueil est présenté par Charles Djungu-Simba, autre intellectuel kinois, qui sera comme lui auteur de véritables *nouvelles*, en ce sens qu'elles relèvent à la fois du récit journalistique et du texte littéraire [12]. Yoka publiera ensuite à Bruxelles, dans une collection à vocation plutôt scientifique, ses *Lettres d'un Kinois à l'oncle du village* (1995) [13], chez L'Har-

---

[8] La présentation de ce nom, comme pour beaucoup d'écrivains congolais, a connu les aléas hésitants de l'authenticité et des repentirs ultérieurs ; cauchemar du bibliographe, on le trouve sous les formes « Yoka Lye Mudaba », « Lye M. Yoka », « André Lye Yoka », « Yoka Lye », « Lye Yoka Mudaba », etc. ; seul le nom « Yoka » est constamment présent.

[9] *Kimpuanza*. Paris : ORTF-DAEC, 1974 ; *Miaramu*. Kinshasa : 1980 ; *Tshira, ou la danse des ombres et des masques*. Kinshasa-Limete : Éd. Lokole, 1984, 69 p. ; *La Foire des pharaons*. Comédie dramatique. Paris : Éditions Radio France Internationale (RFI), 1992. Ces références incomplètes ont été glanées dans les travaux de Christian Kunda et Mumbal Ikie. Aucune n'apparaît dans le Catalogue collectif de France. Seule celle de *Tshira* est attestée par ailleurs.

[10] «La critique coloniale et la naissance du théâtre au Zaïre», *L'Afrique littéraire et artistique*, (Paris), n°37, 1975, p. 83-91.

[11] *Destins broyés*. Présentation de Charles Djungu Simba. Kinshasa : Éditions Saint-Paul Afrique, 1991, 63 p.

[12] Voir : Djungu-Simba K. (Charles), *En attendant Kabila. Kinshasa, fin de règne*. Préface de Colette Braekman. Introduction de Guy De Boeck. Bruxelles-Anvers : éd. EPO, 1997, 135 p.

[13] *Lettres d'un Kinois à l'oncle du village.* Paris : L'Harmattan ; Bruxelles : Institut Africain-Cedaf/Afrika Instituut-Asdoc, coll. Cahiers Africains/Afrika Studies, n°15, 1995, 173 p.

mattan, *Kinshasa, signes de vie* (2001) [14], et, au Congo, *Kinshasa : carnets de guerre* (2005) [15]. Particulièrement inspiré par la vie de la capitale (il a publié aussi des articles à propos de la musique, de la mode et des cultures ethniques urbaines, ainsi qu'un livre sur un sculpteur), il a contribué également aux films du réalisateur Thierry Michel, principalement *Mobutu, roi du Zaïre* (1999) et *Congo River* (2006). Enfin, il a collaboré à plusieurs reprises avec le Centre Wallonie-Bruxelles de Kinshasa, notamment pour l'opération « Yambi », sorte de festival culturel et littéraire congolais qui a eu lieu en 2007 à Bruxelles. En somme, Yoka est assurément une figure de premier plan dans l'institution littéraire kinoise : il a été de la plupart des grands événements culturels depuis la fin de la dictature et a constitué un intermédiaire privilégié pour les intellectuels étrangers, belges principalement, qui, durant la même période, ont retrouvé le chemin de l'ancienne colonie.

Cela dit, si Yoka nous intéresse ici, c'est pour un roman qui s'adresse essentiellement au lectorat congolais ; *La Guerre et la paix de Moni-Mambu* a été édité par Médiaspaul à Kinshasa pour être diffusé, via le réseau des librairies tenues par les sœurs paulines, dans les grandes villes du pays avec, de fait, comme cible privilégiée les jeunes lecteurs, susceptibles d'être encouragés à la lecture par le système scolaire. Dans ce cadre, on se doute que l'objectif était moins de décrocher un quelconque prix Renaudot ou une traduction en japonais que, d'une part, de renouveler l'offre disponible en librairie avec un nouveau roman susceptible de correspondre à l'actualité, et, d'autre part, d'exprimer narrativement qu'il y avait à cette actualité une issue possible, un « sens », en somme, selon la perspective didactique qui fait partie du programme de cet éditeur.

Le titre fait directement appel à cette actualité en annonçant que le protagoniste est un *kadogo*, un enfant-soldat. Il fait par ailleurs appel au syntagme « La guerre et la paix » qui a servi pour plusieurs traductions françaises du grand roman de Tolstoï, mais, compte tenu du public, il met surtout en évidence le nom de Moni-Mambu, bien connu des lecteurs congolais pour être celui d'un type littéraire : le jeune homme aventureux qu'on retrouve dans bien des histoires, et notamment dans une pièce (apparemment non publiée) de Mikanza Mobyem, *Moni-Mambu le pousse-pousseur* (1972). Guy

[14] *Kinshasa, signes de vie*. Paris-Montréal : L'Harmattan, coll. Cahiers africains, n°42, 2001, 168 p.

[15] *Kinshasa : carnets de guerre*. Préface de Nestor Mpeye Nyango. Postface de Christophe Cassiau-Haurie. Kinshasa : Éditions universitaires africaines, 2005, 104 p.

Menga, auteur de l'autre rive du fleuve, avait publié chez CLE en 1998 *Les Aventures de Moni-Mambou* [16], dont le protagoniste est aussi le narrateur. C'est donc lui-même qui, dans l'incipit (« Un nom prédestiné », p. 5), brosse ainsi son autoportrait :

> J'aurais dû vivre tranquillement dans mon beau village natal ; mais hélas, quand on est trop turbulent comme un jeune cabri, on finit par s'égarer à telle enseigne qu'on ne retrouve presque jamais le chemin du retour. Mais il est vrai aussi que dans mon cas, les esprits durent s'en mêler et favoriser cet état de choses. Mais venons-en au fait.
>
> J'avais, selon ma mère (mon père était mort au cours d'une bataille contre les envahisseurs blancs), l'âge de dix-huit ans quand l'événement se produisit. Mon nom est Moni-Mambou. […] le verbe « mona » qui signifie voir, ne fut point dissocié de « mambou », c'est-à-dire événement, affaire ou palabre. Donc mon nom signifie littéralement « qui voit tous les événements ». Mais il faudrait plutôt admettre la définition suivante : « qui est mêlé à tous les événements ». Et c'est vrai, comme on pourra le constater par la suite. Autant vous dire tout de suite que c'était un nom prédestiné.

Le jeune homme insiste ensuite sur le territoire chargé d'histoire dont il provient et qu'il arpentera : « Mon pays d'origine, le royaume de Kongo » (p. 6). Ce rapport au territoire congolais n'empêche nullement, on s'en sera aperçu, que la narration se souvienne de modèles classiques, comme *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ou en tout cas y fasse inévitablement songer le lecteur instruit des grands textes de la littérature mondiale (le picaresque est évidemment aussi une dimension de *Allah n'est pas obligé*).

Poser cette question du « modèle » n'est en rien une manière de désafricaniser tel ou tel ouvrage pour en attribuer une partie de l'inspiration à une tradition occidentale. C'est là un faux débat, que le texte lui-même récuse : du protagoniste moderne, africain ou non, on attend effectivement qu'il « voi[e] tout » et qu'il soit « mêlé à tout », et le « tout » d'un territoire contemporain, *a fortiori* après la mort du père ici mentionnée, est nécessairement en relation, *nolens volens*, avec le monde global. Davantage encore : le personnage se dit « trop turbulent », euphémisme pour « désobéissant », ce qui est une deuxième façon d'enregistrer l'absence du contrôle

[16] Menga (Guy), *Les Aventures de Moni-Mambou*. Yaoundé : CLE, 1998 (1999), 172 p.

paternel ; et dès lors, il est logique aussi qu'il « fini[sse] par s'égarer à telle enseigne qu'[il] ne retrouve presque jamais le chemin du retour ».

Si, par l'onomastique, Yoka se réfère explicitement à ce type littéraire, son dessein est pourtant de construire une histoire de *retour*, non de déréliction ou d'errance indéfinie : il se glisse donc dans la petite faille d'espoir laissée par le « presque jamais », et va montrer que ce retour est malgré tout possible pour son Moni-Mambu. Mais l'égarement aura été grand : on apprend que le jeune homme a été enlevé à sa famille et à son village, dans l'Est du pays, au Kivu, par un détachement plus ou moins contrôlé de cette AFDL (Alliance des forces démocratiques pour la libération du Congo) qui allait amener, à marche forcée, une coalition de troupes hétéroclites à Kinshasa, et conduire au pouvoir son porte-parole Laurent-Désiré Kabila en mai 1997. Il est donc un de ces *kadogo* en drill trop grand et portant des armes trop lourdes dont les télévisions du monde entier ont transmis les images, avec le bruit des atrocités qu'ils ont dû commettre et/ou subir.

Bien qu'une forme anarchique et particulièrement meurtrière de guerre civile se soit ensuite réveillée dans l'Est du pays, faisant plusieurs millions de victimes loin des caméras, et impliquant plus que jamais des enfants-soldats, Yoka choisit d'éviter le récit de ces atrocités, qui sont néanmoins rapidement évoquées au début du récit, où elles sont résumées par le terme d'« enfer ». Leur souvenir reviendra, par bribes, au fil du récit, pour émerger finalement avec la figure de Nyota, dont nous reparlerons. Mais l'auteur situe l'action à l'époque où Moni-Mambu, âgé de 20 ans au début du roman, se retrouve démobilisé à Kinshasa, à « presque 2000 » kilomètres des siens pour lesquels il a toute raison de craindre le pire. Il tente de trouver une issue localement en recourant à un organisme de réinsertion, mais sans succès. Conseillé comme on le verra plus loin, il prend la décision de rentrer chez lui. Commence un long périple au cours duquel il vit d'expédients et réalise le programme inscrit dans son nom : « tout voir » et « être mêlé à tout ». Yoka reprend cette formule : « Moni-Mambu, dans beaucoup de langues du Congo, v[eu]t dire : "l'homme qui a tout vu, qui a tout vécu" » (p. 3).

Mais « se mêler » suppose des dé-mêlés : pour qu'il y ait des aventures, il faut d'abord s'être comporté comme un cabri ou alors avoir été arraché aux siens et à « son » lieu (celui de l'identique, du sans-histoire). En d'autres termes, passer par l'épreuve d'être « sans papier », non identifié par de possibles substituts paternels (voir

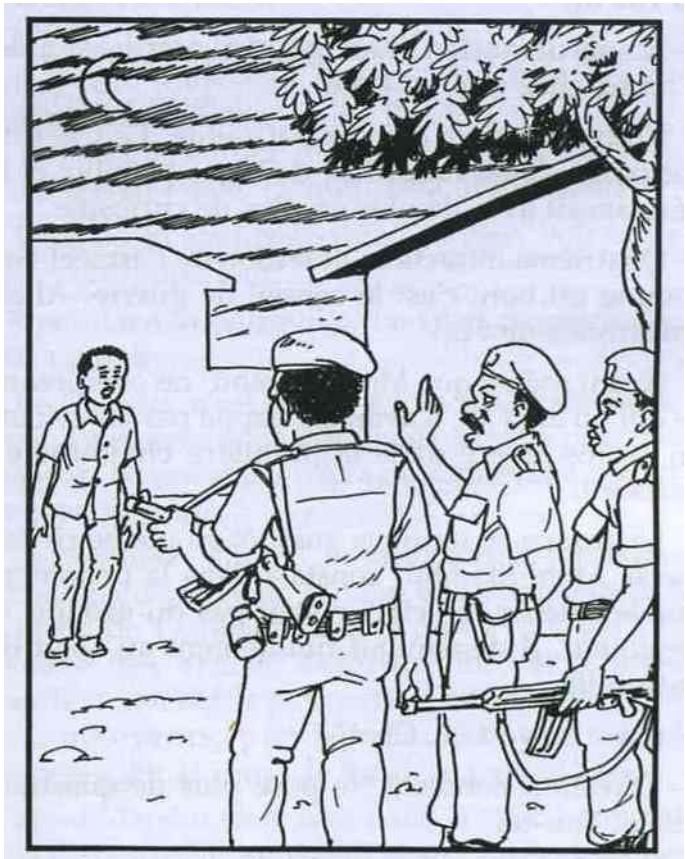
l'image ci-dessous). Ce qui n'empêche nullement, au contraire, de s'approprier un territoire, comme on l'a vu avec le Moni-Mambou de Guy Menga. Mais c'est le territoire, désormais, de l'Histoire, donc des ruptures et des différences.

Le Moni-Mambu de Yoka, passant de lieu en lieu, brosse ainsi une sorte d'inventaire du pays réel : il passe en divers lieux « de mémoire », comme la cité de la N'Sele bâtie en hommage à l'ex-Parti-État (p. 24), le champ de bataille de Kenge et l'église kimbanguiste où des populations furent massacrées (p. 29-31). Il rencontre les inévitables pêcheurs *wagénia* (p. 36, 114) qui font partie de toutes les cartes postales du pays, et les pygmées (p. 71) ; il découvre à Kikwit « les restes de la civilisation coloniale, notamment des résidences à l'architecture ouvragée ou des églises en brique rouge » (p. 46), passe par « Bandundu, la ville aux-rivières-trois-fois-jumelles » (p. 53), par le lac Maï-Ndombe (p. 67) et par Kisangani (p. 99) ; il rend lui aussi hommage au fleuve (p. 81), avant d'avoir affaire aux ONG (p. 115) et de visiter, au Kivu, les camps de réfugiés et la MONUC (p. 121). Moni-Mambu, partout où il passe, est bien obligé de se trouver des alliés, ce qui lui donne l'occasion de distinguer les forces positives des forces négatives, celles-ci pouvant se cacher sous les dehors de celles-là. Il en va ainsi de tel chef en habit traditionnel qui se révèle n'être qu'un escroc, de telle escouade de militaires qui sont en réalité des pilleurs, et du plus ambigu capitaine de navire qui, sur le fleuve, organise des larcins dans lesquels il va réussir à impliquer le protagoniste (p. 95 *sq.*). Le bien lutte ainsi contre le mal, la malversation égoïste contre la générosité altruiste, l'honnêteté contre le vol ou la mauvaise foi. Moni-Mambu lui-même sent quelquefois son passé se réveiller en lui, et il lui arrive de se comporter encore en *kadogo* sans foi ni loi. Bien entendu, il surmontera finalement cette tentation, revenant ainsi à lui-même… et à son père, qu'il finira au bout du compte par retrouver.

Les aventures de Moni-Mambu le font donc passer par des lieux chargés d'histoire, et d'abord d'histoire récente, principalement à Kenge. Mais le bilan remonte bien au-delà de la crise politique suscitée par la « transition » de la dictature au régime de Kabila père, pour reconstruire une mémoire plus longue :

> Moni-Mambu traversa ainsi plusieurs villages comme Ito, Mushie-Pentane, Nkowa,… Tous des villages fantomatiques, aux cases croulantes. Il avait peine à croire, […] que cette contrée était chargée d'histoires prestigieuses et qu'à l'arrivée du fameux explorateur Stanley, une reine célèbre, N'Gankabe,

[…] régnait sans partage […]. Qu'en plus, elle avait donné du fil à retordre à l'explorateur par sa ruse et sa fermeté dans les pourparlers. Pourtant, il n'en restait aucune trace.
Moni-Mambu, Stanley à sa manière, arriva à la nuit tombante à la bourgade de Dima. Toujours d'après Meyo-Gui, Dima avait été un centre industriel important pour le centre et l'ouest de la colonie belge. Il n'en restait pas grand-chose (p. 59).



© Médiaspaul, 2066. Dessinateur non identifié

De la reine N'Gankabe, figure de résistante à la colonisation mais figure peu démocratique, il ne reste donc que la mémoire d'un nom et l'amorce d'un récit, mais « aucune trace » matérielle. De Stanley, il reste davantage, puisque Moni-Mambu a pris le relais en se faisant lui-même « Stanley à sa manière » : le modèle de l'explorateur est

donc, de fait, incorporé. Cela ne signifie pas que l'auteur de *Through de Darkest Africa* soit pour le personnage un modèle à tous points de vue, la question n'est pas là ; mais cela veut dire qu'on peut au moins en avoir gardé un héritage partiel, celui de l'explorateur d'un territoire à découvrir, en arpentant un espace qui, d'une certaine manière, est redevenu « *dark* ». D'où la contemplation désolée de ce qui « avait été » un « centre industriel important ». Plus loin, la mémoire de « l'époque coloniale » revient plus explicitement encore :

> – Ah ! Mbandaka, alias Coquilhatville, alias Coq-la-coquette ! À la belle époque, à l'époque coloniale, c'était un port mythique, avec des bateaux mythiques de l'OTRACO (Office des Transports congolais), et avec des marins et des passagers mythiques ! Mais avec surtout, sur le quai, de belles hôtesses à l'affût de beaux marins, concubins d'une nuit de passion. À chaque arrivée des bateaux de l'OTRACO, toute la ville de Coq était en fête […] (p. 88).

Prenant ensuite ce jugement à son compte, le narrateur prolonge ce dialogue : « Le port de Mbandaka n'avait plus rien du lieu mythique dont Moni-Mambu avait entendu parler. Il y rencontrait des épaves, rien que des épaves. Des épaves humaines, tout comme des épaves de bateaux… » (p. 93). Ailleurs : « Le port, lui, n'était plus qu'un cimetière de ferrailles avec autour, comme fantômes errants et nostalgiques, de vieux matelots croulants » (p. 89).

Ce motif de l'épave du bateau, aussitôt traduit ici en métaphore d'une humanité déchue, est par ailleurs récurrent dans la longue tradition des représentations conradiennes du fleuve Congo, où il apparaît pour symboliser l'échec du projet prométhéen de développement et de « *progress* » ; chez Conrad, dans *Heart of Darkness*, on l'aperçoit dans la mise en scène des carcasses de bateau abandonnées, mais aussi pour les deux épaves humaines que sont les protagonistes de *An Outpost of Progress* : des « pèlerins sans foi ». Si ce motif n'apparaît guère, et pour cause, dans le discours colonial [17], en revanche il revient avec force dans les représentations littéraires et cinématographiques du Congo après 1990, et singulièrement dans le

[17] Le motif de l'épave humaine hante cependant le roman colonial lorsqu'il s'agit de caractériser le personnage du « négrifié », par exemple, dans le contexte de Madagascar : d'Esme (Jean), *Épaves australes*. Présentation de Dominique Ranaivoson. Paris : L'Harmattan, coll. Autrement mêmes, 2005, 161 p.

film *Congo River*, ainsi que dans le beau-livre tiré du film, auquel Yoka a collaboré [18].

Le propos de Yoka, pas plus d'ailleurs que celui de Thierry Michel, n'est cependant pas conradien ; si leurs œuvres charrient dialogiquement des réminiscences de cette tradition à propos du « continent rétif », selon la belle expression de Luc Rasson, c'est pour en permettre le dépassement, au moins virtuel. On se rappelle que Yoka avait repris la définition du nom de Moni-Mambu : « Moni-Mambu, dans beaucoup de langues du Congo, voulait dire : "l'homme qui a tout vu, qui a tout vécu" ». Mais c'est aussitôt pour le corriger : « méritait-il vraiment ce sobriquet, lui qui n'avait connu d'autre aventure que celle de la seule, de la sale guerre ? » (p. 3). En d'autres termes : « avoir tout vu », au sens de « avoir connu le pire », ce n'est pas *avoir vu tout*, puisqu'il lui reste aussi à voir, sinon le meilleur, du moins les forces positives qui, malgré le pire, et malgré la dévastation symbolique du port de Mbandaka, travaillent elles aussi la société.

C'est que le père, ici, n'est pas mort. De même que Moni-Mambu est rappelé au double modèle héroïque de Stanley et de la « reine célèbre, N'Gankabe », qui avait « donné du fil à retordre » à l'explorateur, de même le père conjugue le double prestige, à la fois moderne et ancestral, colonial et pré-colonial, d'avoir été un « ancien combattant des campagnes d'Abyssinie » et de « ressembler aux masques initiatiques d'initiation » (p. 5). C'est par ailleurs un substitut du père, ancien héros de la Force Publique comme lui, qui, rencontré à Kinshasa, convainc Moni-Mambu d'entreprendre le voyage de retour. Au passage, le « vieux Kivwila » consacre en quelque sorte le jeune homme comme fils de son père :

> Ah, ce regard ! Le même que son père : direct, franc. Cette corpulence, la même que son père : roc, solide ! Ah, ces mains ! Montre donc tes mains, petit ; les mêmes que celles de son père : celle d'un bâtisseur, d'un battant ! (p. 8)

Moni-Mambu est ainsi l'héritier d'une paternité large, qui englobe le prestige inaltéré des « anciens de la Force Publique » (symboles d'une armée non prédatrice à l'intérieur du pays, mais au contraire conquérante à l'extérieur) et l'autorité « des Révérends Pères à la barbe fleurie, sévères mais bons » (p. 9). Encore une fois, il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette « nostalgie [...] de l'époque

[18] *Congo River*. Un livre de Thierry Michel. Thierry Michel : photographies. André Yoka Lye Mudaba et Isidore Ndaywel è Nziem : textes. Bruxelles : La Renaissance du Livre, coll. Voyages intérieurs, 2006, 192 p., phot. couleurs.

coloniale » (*id.*), qui n'est nullement orientée vers le passé, ni vers la colonisation comme système politique, mais au contraire vers le futur ; le devoir de retrouver « [s]a place auprès de [s]on père » se confond en effet avec celui de relancer le développement du pays : « Tout est à reconstruire là-bas : ses champs de haricots et de légumes, son élevage, l'école et le dispensaire… *Tout t'attend* » (p. 11 ; je souligne). Cette dernière formule permet de mieux comprendre encore pourquoi Moni-Mambu n'a donc effectivement pas encore vu le « tout ».

Les nuances sont ici très précises. Ainsi, la nostalgie des « Révérends Pères » n'empêche nullement qu'un des faux alliés que rencontre Moni-Mambu soit justement un missionnaire moralisateur, qualifié de « vieux curé » (p. 39), qui le met en colère et dont il quitte le véhicule ; ce n'est évidemment pas par hasard si le narrateur précise qu'il avait « l'accent flamand » (p. 33), note qui emprunte aux discours nationalistes qui avaient entouré l'indépendance du pays. Autre faux allié, mais congolais celui-là, l'ancien dignitaire mobutiste avec lequel Moni-Mambu finit par avoir une algarade (p. 85). Il est significatif que, par ailleurs, un cauchemar lui fasse voir un monstre qui « avait un visage divisé en deux parties distinctes, l'une, noirâtre et figée en forme de masque à tatouages, et l'autre toute pâle avec les traits d'un Blanc grimaçant, menaçant, et avec une longue barbe tombant sur une soutane sale » (p. 43). C'est que l'ennemi n'est ni noir ni blanc, ou qu'il est les deux à la fois. La conclusion heureuse du roman se place significativement à son tour sous le signe d'une double figure, blanche et noire, du Père. Le père réel, tout d'abord, dont il était question au début du récit et qu'on découvrira seul rescapé avec sa fille (et bien sûr avec Moni-Mambu), du massacre des siens. Un père symbolique, ensuite, en fonction avunculaire : le médecin de l'ONG qui aide Moni-Mambu à franchir rapidement (en hélicoptère) la dernière étape de son périple et qui l'assiste dans sa recherche de sa famille. En dépit de l'objet magique qu'est l'hélicoptère, aucun des deux hommes n'est un père tout-puissant : le père réel de Moni-Mambu est meurtri et accablé, et le médecin est englobé dans une vive diatribe contre les ONG qui se contentent d'assister de loin aux violences. Du moins sont-ils honnêtes et bons, mais l'avenir aura besoin d'autre chose.

C'est d'une figure anéantie que le salut pourra sans doute venir. Le personnage le moins ambigu, une jeune fille nommée Dada-Nyota, apparaît d'abord comme l'incarnation des victimes de la guerre, et en particulier des violences commises par les *kadogo*. On

la rencontre hospitalisée à Kisangani, ne se remettant pas d'un viol qu'elle a subi. Aux péripéties du roman s'ajoute dès lors une reconnaissance : c'est précisément par le *kadogo* Moni-Mambu que la jeune traumatisée a été violée naguère. On devine la suite : il se repent, elle finit par pardonner, sans oublier, précise-telle ; si bien que « quelques mois plus tard, sous l'escorte et le parrainage du médecin, Dada Nyota revint à Bukavu et accepta d'épouser Moni-Mambu » (p. 124). Ce *happy end* est en réalité à lire moins comme la fin d'un douteux mélodrame que comme une allégorie : Nyota veut dire « étoile », et renvoie, depuis la fin du XIX^e^ siècle, à la nation congolaise, telle qu'elle avait été représentée notamment dans le drapeau de l'État Indépendant du Congo, repris ensuite par le gouvernement Lumumba pour la République nouvellement créée, et, plus tard, après le long épisode zaïrois, par Kabila père. Cette Nyota-là est « incassable » (p. 116).

*

On voit dans quelle perspective de reconstruction nationale cette histoire de Moni-Mambu est ainsi diffusée à travers le réseau des librairies paulines en RD Congo. Si l'ouvrage est difficilement exportable, c'est parce qu'il trouve au pays même son sens et sa valeur, ce qui est évidemment bien suffisant pour le justifier. Il ne se contente pas de prêcher la reconstruction : il construit la mémoire nécessaire à celle-ci, sous la forme d'une exploration narrative du territoire mais aussi de l'Histoire. Dans cette perspective, il reprend la figure de l'explorateur pour affronter la *darkness* intérieure du pays et de ceux qui l'incarnent, à commencer par le *kadogo* lui-même, « Stanley à sa manière » ; le portrait de l'enfant-soldat, quoique nuancé, n'est pas celui d'une figure du mal, mais d'un coupable lui-même victime, qui revient vers son père pour être père à son tour, ce que lui permet le pardon de la nation-nyota.

De toute évidence, et quoi qu'il en soit de l'habileté avec laquelle Yoka remplit son contrat (proposant une bonne histoire, bien adaptée aux contraintes du champ), ce livre ne court pas dans la même course que ceux sur lesquels se penchent la plupart des critiques de littérature africaine. Peut-être l'opposition que nous avons pu faire, avec l'aide de Yoka, entre « avoir tout vu » et « voir tout » suffit-elle à éclairer ce qui est ici en jeu. D'un côté, Conrad et Kourouma, leurs œuvres, leur réception-monde, leur façon d'aller voir ce qui se passe au « bout de la nuit » pour reprendre le propos célinien, le pire dont l'humanité est capable, avec cette inquiétude à propos d'une humanité saccageuse d'elle-même, et tout au plus une instance d'énonciation qui se sauve elle-même (par l'écriture en pro-

messe chez Birahima, par l'image en creux du « pèlerin avec foi » chez Conrad). De l'autre côté, chez des auteurs comme Yoka et bien d'autres, la volonté de voir le bout, mais non celui de la nuit, plutôt celui du tunnel [19]. Forcément, l'option qui consiste à vouloir « voir tout », y compris donc l'éventuel salut obtenu par des forces positives de rédemption morale, est liée à une moindre ambition en termes d'autonomie, au sens de Bourdieu, et ce ne sont pas les seuls pairs qui sont habilités à déterminer la valeur d'un roman comme *La Guerre et la paix de Moni-Mambu*. Les lecteurs congolais (dont la grande majorité ne sont pas des pairs) en seront sans doute d'accord.

■ Pierre HALEN [20]

[19] Tshibanda W.B. (Pie), *R.D. Congo. Le bout du tunnel… 1+4=?*. Dessins de Joseph Senga Kibwanga. Scénario de Pie Tshibanda W.B. [Lettre-dédicace d'Aimé Césaire. Postface de Pie Tshibanda]. Durbuy/Éditions Coccinelle BD asbl, juin 2006, 40 p.

[20] Centre de recherche « Écritures », EA 3943 (Université de Lorraine).