

JEAN MALONGA
Écrivain congolais
(1907-1985)

Dans la collection *Critiques Littéraires*

Dernières parutions :

NAUMANN M., *Regards sur l'autre à travers les romans des cinq continents.*

JOUANNY R. (sous la direction de), *Lecture de l'oeuvre d'Hampaté Bâ.*
NNE ONYEOZIRI G., *La parole poétique d'Aimé Césaire. Essai de sémantique littéraire.*

HOUYOUX S., *Quand Césaire écrit, Lumumba parle.*

LARONDE M., *Autour du roman beur.*

NGANDUNKASHAMA P., *Théâtres et scènes de spectacle. (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels.)*

HUANNOU A., *La critique et l'enseignement de la littérature africaine aux Etats-Unis d'Amérique.*

NGANDU NKASHAMA P., *Négritude et poésie. Une lecture de l'oeuvre critique de Léopold Sédar Senghor.*

HOUNTONDJI V.M., *Le Cahier d'Aimé Césaire. Événement littéraire et facteur de révolution. (Essai).*

GONTARD M., *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française.*

VENTRESQUE R., *Les Antilles de Saint-John Perse. Itinéraire intellectuel d'un poète.*

BLACHERE J.C., *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française.*

SHELTON M.D., *Image de la société dans le roman haïtien.*

LECOMTE N., *Le roman négro-africain des années 50 à 60, Temps et acculturation.*

MEMMES A., *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité.*

DESPLANQUES F. et FUCHS A., (textes recueillis par), *Écritures d'ailleurs, autres écritures (Afrique, Inde, Antilles).*

CHAULET-ACHOUR C., (avec la collaboration de S. Rezzoug), *Jamel-Eddine Bencheikh.*

DEVESA J.M., (sous la direction de), *Magie et écriture au Congo.*

TOSO-RODINIS G., *Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra.*

NGAL G., *Création et rupture en littérature africaine.*

En couverture : portrait de Jean Malonga, par Bill Kouélany

© L'HARMATTAN, 1994

ISBN : 2-7384-2395-7

Coordonné par Mukala Kadima-Nzuji

JEAN MALONGA
Écrivain congolais
(1907-1985)

Éditions L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris

INTRODUCTION

JEAN MALONGA

Aux sources de la littérature
congolaise contemporaine
par Mukala Kadima-Nzuji

La décennie qui s'achève aura définitivement libéré nos rêves et nos paroles ; mais elle nous aura surtout permis de mêler nos voix à celles des autres. Par-delà les frontières. Par-delà les continents. Avec conviction. Avec assurance. Avec foi. La conviction et l'assurance d'apporter notre pierre, si petite qu'elle puisse être, à l'élaboration de la littérature de cette fin du vingtième siècle. La foi en l'œuvre à accomplir ou déjà accomplie. Car la littérature congolaise, aujourd'hui, n'est plus ce qu'elle était il y a une vingtaine d'années. Elle semble avoir trouvé sa voie dans le questionnement incessant de notre environnement immédiat, dans la prise en charge du réel qui l'inspire, qu'elle investit et transforme pour créer, à l'intérieur d'un espace imaginaire commun, son propre espace. L'autonomie par rapport au monde de cet espace nouveau ne signifie pas qu'elle en est pour autant déconnectée. Il s'agit en somme d'un rapport dialectique qui noue la littérature à la société, et la société à la littérature. C'est précisément ce rapport qui sous-tend, avec des bonheurs inégaux, l'ensemble de la production littéraire congolaise, et en constitue une des caractéristiques majeures.

Je me réjouis et profite de l'occasion que m'offre la tenue des *Deuxièmes Journées d'Etudes* du Département de Littératures et Civilisations africaines - que j'ai le privilège de conduire cette année - pour saluer les hommes et les femmes de Lettres et de

Culture du Congo. Car ils contribuent, chacun à sa manière, avec éclat ou avec modestie, mais toujours avec patience, à l'élargissement des horizons et à l'épanouissement de la littérature congolaise contemporaine. Leurs efforts, même si dans bien des cas ils sont encore entachés de maladresses, n'en demeurent pas moins la matérialisation de la volonté qui les anime tous. Il s'agit de la volonté de faire entendre et résonner leur parole littéraire au-delà des frontières nationales, et aussi de faire de leur production le réflecteur de nos consciences, le lieu par excellence d'inscription de notre identité propre, le support de notre mémoire collective, le feu qui ravive la totalité sociale. Car, telle est ma conviction, la grandeur d'un peuple ou d'une nation ne peut se mesurer véritablement qu'à sa production intellectuelle et artistique qui déplie et façonne son Histoire. Et le peuple qui n'a plus de légendes, pour paraphraser le poète, est un peuple condamné à mourir de froid.

Jean Malonga, que le Département de Littératures et Civilisations africaines entend honorer aujourd'hui, est précisément de ceux qui ont apporté au Congo leur moisson de légendes. Collaborateur de *Liaison* dès la création en 1950, à Brazzaville, de cet organe de presse par l'administration coloniale française, et jusqu'à sa disparition en 1960 sous le coup des indépendances, il s'était engagé à lutter contre l'érosion des derniers témoignages d'une littérature orale menacée d'extinction. Il s'était engagé, aux côtés de Paul Lomami-Tchibamba, Dominique N'Zalakanda, Bernard Mambéké-Boucher et, plus tard, Patrice Lhoni, Maurice Lheyet-Gaboka, Antoine Letembet-Ambily et Sylvain Bemba, à œuvrer pour une meilleure saisie du patrimoine culturel congolais. Ses nombreux articles ou ses monographies, notamment son étude intitulée "Contribution à la connaissance de l'ethnie lari" dans le numéro 47 de la revue *Liaison*, portent témoignage de son engagement.

Se refusant à limiter la manifestation de son talent à la description du vécu quotidien du peuple congolais, Jean Malonga en était venu à la fiction narrative. Un roman feuilleton sous le titre *Entre l'enclume et le marteau* avait paru dans les numéros 49, 50 et 66 de la revue *Liaison*. Ce texte dont la publication n'a pas été entièrement assurée, abordait un des thèmes majeurs de la littérature africaine francophone des années 1950 : le désarroi du colonisé écartelé entre l'Afrique et l'Europe, entre les exigences de la tradition et l'appel de la modernité.

Les accents de sincérité qui parcourent ce roman pourraient amener le lecteur à établir une sorte d'identité entre le personnage central d'*Entre l'enclume et le marteau* et l'auteur lui-même, et à conclure au caractère autobiographique de ce texte. Il est évident que, comme son héros, Jean Malonga a appartenu au groupe social des évolués. Ce groupe, né de la nécessité coloniale et vivant à mi-chemin entre le système de valeurs européen et le monde traditionnel africain, avait du mal à concilier les valeurs nouvelles avec les valeurs anciennes. Sa position dans l'univers colonial était caractérisée par le désarroi. Ce que Paul Lomami-Tchibamba laissait entendre, dans son fameux article de 1945 intitulé "Quelle sera notre place dans le monde de demain ?", et à propos de l'évolué de la rive gauche du Pool, pouvait être appliqué à l'évolué du Congo français. Il écrivait en effet :

"Ballottés entre, d'une part, les mœurs et la mentalité des indigènes qualifiés de primitifs et, d'autre part, l'euro péanisme, nous ne savons au juste à quel saint nous vouer. De par le milieu où nous sommes nés comme aussi de par l'orientation de notre culture nous croyions avec conviction que seule notre assimilation complète avec nos Bienfaiteurs constitue notre réelle destinée sociale. Mais hélas ! De jour en jour, en présence et même victimes des faits, gestes, attitudes, etc., de ceux auxquels nous croyions avoir été assimilés, notre âme ulcérée et aigrie nous fait douloureusement croire que nous avons dévoyé, ou mieux, l'on nous a sciemment mis hors de la voie qui doit nécessairement mener l'homme vers sa destinée sociale"¹.

C'est donc ce sentiment de désarroi, exprimé avec force par Lomami-Tchibamba; qui sous-tend la trame d'*Entre l'enclume et le marteau*. Jean Malonga paraît cependant avoir réussi à colmater le "schisme fantastique de son cœur", pour reprendre l'heureuse expression de V.Y. Mudimbe dans *L'Ecart*, en optant, sa vie durant, pour la défense et illustration du patrimoine culturel congolais. En revanche, le texte fragmenté en notre possession n'autorise guère à en dire autant du protagoniste d'*Entre l'enclume et le marteau*. Reste à souhaiter que très rapidement soit retrouvée et publiée la suite de ce récit si prometteur, qui permettra à coup

1. P. Lomami-Tchibamba, "Quelle sera notre place dans le monde de demain?", *La Voix du Congolais*, Léopoldville, n° 2, mars-avril 1945, p.49.

sûr une nouvelle compréhension du projet social et culturel de l'écrivain congolais.

Du grand public, Jean Malonga s'était surtout fait connaître en publiant en 1953-1954, à Paris, aux Editions Présence Africaine, dans un intervalle assez court, deux œuvres de fiction : *Cœur d'Aryenne* et *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*.

Ecrit au plus près du vécu, *Cœur d'Aryenne*, premier roman congolais publié, relate les amours du jeune Mambéké, fils de Yoka et de Dongo, et de la jeune fille blanche Solange. Le père de Solange, Roch Morax, un négrophobe odieux, règne en seigneur sur Mossaka. Lorsque, bien plus tard, Morax découvre que sa fille a un enfant de Mambéké, un Noir, il libère toute son agressivité. Solange n'échappera à sa furie et ne pourra sauver son enfant qu'en tuant son père. Puis, elle se donnera elle-même la mort.

En dépit de nombreuses maladresses sur le plan de l'écriture, *Cœur d'Aryenne* n'en demeure pas moins une parole accusatrice : il dénonce les préjugés raciaux entretenus savamment par la colonisation. Mais il est aussi une parole progressiste : il préconise le dialogue entre l'Europe et l'Afrique comme voie de salut pour les deux communautés en présence.

La publication de *Cœur d'Aryenne* avait suscité indignation et colère dans les milieux politiques d'alors. Jean Malonga se rappelle cet épisode difficile de sa double carrière politique et littéraire dans un entretien publié dans *Notre librairie*. Il confie en effet :

"Elu à l'Assemblée territoriale au grand conseil de l'A.E.F., je suis désigné comme représentant du Moyen-Congo au Sénat à Paris. J'y suis resté 9 ans. C'est là que j'ai rencontré Alioune Diop à qui j'ai confié mon premier manuscrit, *Cœur d'Aryenne*. Sa parution a fait bouger le monde politique. Nous sommes déjà en 1953 et l'on me traite de révolté. Une lettre anonyme adressée à Alioune Diop me qualifie de crétin qui devrait avant tout s'occuper de son pays. Pour riposter je décide de parler de mon pays. Et c'est à partir d'un rêve que j'ai écrit *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*"².

La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono est donc à la fois une riposte et le fruit d'un rêve. Riposte de l'auteur à ses détracteurs.

2. Entretien dans *Notre librairie*, Paris, n° 92-93, Spécial "Littérature congolaise", 1988, p. 79.

Fruit d'un rêve, celui de restituer l'Afrique dans toute sa mysticité. Faut-il rappeler l'argument de ce roman ? Des esclaves sont aux prises avec leurs maîtres. Malgré le sang de chef qui coule dans ses veines, Ma Mazono fondera le village N'Tsangou (nouvelles ou renom). En seront bannies toutes les formes d'oppression. Un vaste royaume verra le jour. Y règneront la paix, l'égalité et la liberté. Mais ce royaume, qui a été épargné par la traite négrière grâce à la rigueur de ses lois, n'aura pu résister à l'assaut du pouvoir colonial.

Qu'il s'agisse de *Cœur d'Aryenne* ou de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, il est remarquable que le discours de Jean Malonga soit un discours entièrement tourné vers l'avenir. Trois thèmes majeurs paraissent le parcourir : la fidélité aux traditions africaines à condition qu'elles ne constituent pas un frein au progrès ; la réhabilitation de la femme et de l'esclave, bref de l'opprimé ; le dialogue comme voie souhaitée pour la réconciliation de l'homme avec lui-même et avec les autres.

Ces thèmes, énoncés et développés il y a une quarantaine d'années, sont encore présents dans la littérature africaine qui s'élabore sous nos yeux. Leur actualité ne confirme-t-elle pas l'actualité de Jean Malonga lui-même ?

* *
*

En consacrant ses *Deuxièmes Journées d'Etudes* au premier écrivain congolais, le Département de Littératures et Civilisations africaines a voulu rendre un hommage posthume au talent de l'auteur de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*. Pour un tel hommage, il lui était apparu dérisoire d'enfermer l'œuvre et la personnalité de Jean Malonga dans les limites d'une discipline. Aussi le Département a-t-il fait appel non seulement aux littéraires, mais également aux sociologues, aux historiens, aux psychologues, aux linguistes, aux philosophes, aux écrivains dans le dessein de projeter diverses clartés sur la personnalité, le travail de l'écriture et la pensée de Jean Malonga.

* *
*

Je tiens à remercier tous ceux qui ont accepté notre invitation et qui ont consacré un peu de leur temps aux *Deuxièmes Journées*

d'Etudes du Département. Je remercie tous ceux - écrivains, universitaires, communicateurs, étudiants - qui nous ont fait l'honneur et l'amitié de se joindre à nous pour tenter ensemble de cerner la personnalité de Jean Malonga et d'éclairer son œuvre. A tous, j'exprime la gratitude du Département de Littératures et Civilisations africaines.

I

PARCOURS THÉMATIQUES

**JEAN MALONGA DANS LA TRADITION
DE "L'UTOPIE" DE THOMAS MORE :
UN "REINVENTEUR"
OU UN CONTINUATEUR ?**
par Sylvain Bemba

Tout porte à croire que, dans la production littéraire négro-africaine, Jean Malonga est le seul, sinon le premier à avoir inauguré les chemins de la création conduisant vers la terre de nulle part où se trouvent réalisés, au moins dans l'imaginaire, les plus anciens rêves de l'humanité à travers une société de justice, d'égalité et de fraternité. Si la présente enquête n'a pu réunir tous les matériaux nécessaires, du moins permet-elle d'ouvrir quelques pistes à partir du texte de fiction intitulé *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, ici désigné sous le titre abrégé *La Légende*. Cette enquête est bâtie autour de l'articulation sous-tendue par les quatre axes de réflexion retenus.

I.- AUX SOURCES DE L'ŒUVRE

A. Qu'est-ce qu'un homme révolté ?

Dans son mémoire soutenu en 1978 pour la maîtrise de Lettres Modernes (option littérature négro-africaine), et consacré à *Jean Malonga, doyen des écrivains congolais, sa vie et son œuvre*, Emmanuel Vindou commence par s'inscrire en faux contre l'opinion d'Achiriga. Celui-ci affirme, en hommage à Jean Malonga, que "le thème de la révolte ne fait nettement son apparition qu'avec lui", assertion aussitôt nuancée par Emmanuel Vindou qui indique que l'auteur de *La Légende* n'a "fait que

s'insérer dans un courant très ancien à la fois social, littéraire, religieux et politique."¹

Pour étayer ce point de vue, plusieurs types de révolte sont passés en revue par ce chercheur : religieux, social et racial, culturel et littéraire, et enfin politique. C'est ici qu'apparaît l'originalité de Jean Malonga par rapport à ses contemporains ; alors que ceux-ci, sous le drapeau de la négritude, se sont surtout attachés à présenter le passé de l'Afrique sous des couleurs idylliques, l'auteur de *Cœur d'Aryenne* et de *La Légende* se dresse comme Ulysse volontairement attaché au mât de son navire, Ulysse qui s'est volontairement bouché les oreilles avec de la cire pour ne pas entendre le chant de sirène de la tentation passéiste. De ce point de vue, Jean Malonga est peut-être le premier à opérer une telle rupture dans deux directions distinctes : vis-à-vis des coutumes rétrogrades de sa propre société, et envers les diktats du régime colonial. Cependant, cet écrivain congolais ne pouvait vivre, lui pas plus qu'un autre, séparé de tout ce qui, au long de sa vie, l'a constitué comme être social, formé selon un certain moule éducatif. Cette situation ambiguë a été parfaitement définie par Albert Camus :

"Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement (...) Toute valeur n'entraîne pas la révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur (...) L'individu n'est (...) pas, à lui seul, cette valeur qu'il veut défendre. Il faut, au moins, tous les hommes pour la composer."²

C'est dire l'étroite imbrication du "non" dans tout mouvement qui contient le "oui" et vice-versa. En d'autres termes, on ne serait pas poussé à se rebeller contre un certain ordre de choses si l'on n'acceptait d'abord de composer et de vivre avec celui-ci.

B. Sources culturelles et littéraires de *La Légende*

Dans les pays à longue tradition écrite, les biographes disposent de sources abondantes de documentation sur la genèse de l'œuvre d'un écrivain, aussi bien les innombrables notes semant

1. Emmanuel Vindou, *op. cit.*, p.10.

2. *L'Homme révolté*, p. 25.

derrière elles les petits cailloux qui permettent de reconstituer un parcours, une atmosphère, de fonder des hypothèses sur des croisements de textes, que d'autres éléments indicatifs, y compris les correspondances les plus confidentielles. Rien de tel en ce qui concerne les écrivains africains dont il ne semble pas qu'ils aient, pour la plupart, l'habitude de se comporter comme leurs confrères d'Europe ou d'Amérique en constituant, avant la mise en chantier d'une œuvre, tout un dossier composé de notes documentaires, de fiches sur le caractère de leurs personnages, d'échange de correspondances avec d'autres écrivains, etc. Emmanuel Vindou, qui a travaillé sur l'œuvre de Jean Malonga du vivant de l'auteur, n'a pu se faire communiquer que des inédits qui figurent dans la bibliographie de son étude ; il aurait peut-être pu exploiter des papiers personnels, à moins que l'écrivain ne se soit retranché derrière l'infranchissable barrière d'une obligation de réserve. Par ailleurs, les lectures d'un écrivain peuvent également être éclairantes sur les influences inconscientes ou reconnues de l'intéressé. Henry Miller est celui qui a poussé le plus loin ce genre d'information en publiant chez Gallimard un ouvrage intitulé *Les livres de ma vie* comprenant les listes détaillées des titres qui ont comblé ses goûts de lecteur. Là aussi, Emmanuel Vindou ne donne aucune indication sur la bibliothèque personnelle du doyen des écrivains congolais.

Il reste que c'est à travers les pages mêmes de *La Légende* que nous pouvons, le plus objectivement possible, tenter de déceler sinon certaines sources, du moins de précieuses indications sur ce qu'on appelle familièrement le bagage d'un intellectuel. A ce sujet, nous sommes admiratif et confondu par l'étendue des connaissances de cet auteur autodidacte. Nous avons essayé de classer celles-ci dans plusieurs tiroirs de cultures : mythologie, civilisation judéo-chrétienne, ésotérisme, philosophie, polémologie, arts plastiques, histoire et ethnographie.

— *culture mythologique* : une mention du dieu de l'amour, Eros, qui sans être nommé, n'en est pas moins reconnaissable ("oh ! mystérieux amour, inexplicable Aimant (...) Pourquoi émousses-tu à plaisir les dards...", p. 22) ; Artémis, divinité grecque de la nature sauvage et de la chasse, est désignée avec le qualificatif "antique" en page 97 ;

— *culture judéo-chrétienne* : expiation du péché (p.69), l'auteur parle de "cénacle", "d'ornements sacerdotaux" des N'ganga, de "Grand Prêtre" (p.32) ;

— *culture ésotérique* : on lit, sous la plume de l'auteur, des mots comme "capacités occultes" (p. 26), "accords cabalistiques" (p. 30), "cercle magique" (p. 32), "Grand Mage" (p. 44), "Science occulte", "Magicien" (p. 110) ;

— *culture philosophique* : les mots composés "homme-né" et "homme-acquis" semblent renvoyer à l'inné, à l'innéité ; de la page 93 à la page 96, le lecteur a droit à une longue réflexion sur l'ontologie et le vitalisme ;

— *culture militaire* : l'art de la guerre ne semble pas avoir de secrets pour Jean Malonga ; *La Légende* contient à ce sujet deux morceaux de bravoure, à savoir la première bataille entre les clans rivaux N'Tsembo et N'Tsoundi, puis le second affrontement, de plus grande envergure, opposant avec des effectifs considérables de part et d'autre, M'Pfoumou Ma Mazono et une coalition de chefs conservateurs ;

— *culture artistique* : l'auteur met dans la bouche de Mia Mazono, en grande discussion avec sa mère, les mots dont s'est servi Gauguin pour nommer une de ses toiles célèbres de la fin du XIX ème siècle : "D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?" ; tronquée, la formule retenue par Jean Malonga est devenue : "Qui sommes-nous et d'où venons-nous" ? (p. 84) ;

— *culture historique* : même si elle paraît isolée, la mention du nom de Messaline (p. 39) dénote sinon des connaissances sur l'histoire du monde, du moins de probables souvenirs de lecture ;

— *culture ethnographique* : comme tous les romanciers africains de son temps, Jean Malonga s'appuie sur une parfaite connaissance des us et coutumes de son milieu ethnique, ce qu'atteste une foule de détails, d'indications tant dans les noms patronymiques, les descriptions de situations vécues par les personnages que par les dialogues, les cérémonies, etc.

— *culture politique* : l'auteur parle de "l'exploitation de l'homme par l'homme" en page 89.

C. Bibliothèque idéale ou imaginaire de Jean Malonga

A n'en point douter, Jean Malonga est un homme cultivé, et sans anticiper sur son style, il paraît intéressant de dire un mot sur sa culture littéraire en tant qu'elle renvoie éventuellement aux réfé-

rences d'autres écrivains. En page 78, l'auteur compare la solitude de Ma Mazono à celle d'un "petit Robinson". Avait-il lu le célèbre récit "Robinson Crusoe" de Daniel Defoe ? Il est au moins certain qu'il en a entendu parler. En page 99, Jean Malonga, parlant de "La Cité nouvelle" que se propose de fonder son héros, s'interroge : "Est-ce une utopie (...) " ? Voilà, utilisé dans *La Légende*, le mot essentiel qui n'y apparaît qu'une seule fois. Jean Malonga a-t-il lu l'ouvrage de Thomas More intitulé précisément *L'Utopie* ? L'on peut penser que sa curiosité intellectuelle lui aura permis au moins de lire l'un des nombreux titres qui, sur le même sujet, ont fleuri en Europe après Thomas More. Lancé sur une telle piste, un détective littéraire procéderait d'abord à un recensement du catalogue européen, et resserrerait ensuite ses filets autour de la production française qui a pu être accessible au Congo, sous la colonisation :

— Cyrano de Bergerac, *L'Histoire comique des Etats et empires de la lune* (1657) ; *L'Histoire comique des Etats et empires du soleil* (1662) ;

— François Rabelais, l'abbaye de Thélème dans *Vie inestimable du Grand Gargantua* (1534) ;

— Fénelon, *Télémaque* (1699) ;

— Voltaire, *Candide* (1758) ;

— Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville* (1796).

Parmi les titres traduits en français, notre détective peut au moins mentionner *Les Voyages de Gulliver*, par Jonathan Swift (1726).

L'hypothèse de travail sera ainsi fondée sur deux probabilités au moins : soit Jean Malonga, qui s'inscrit dans ce même courant de la littérature utopique, a su tirer délibérément parti de cet héritage européen, soit il l'a fait de manière détournée ou indirecte en s'appuyant simplement sur un mot passé dans la langue quotidienne pour traduire une expérience ou un rêve universel de société nouvelle.

II - LA THÉMATIQUE

Un fait patent ne peut pas manquer de retenir l'attention. Parmi les principales sources de *L'Utopie*, les spécialistes ont coutume de relever, entre autres titres, *La Relation des quatre*

voyages vers le Nouveau monde, d'Amerigo Vespucci, en 1507. Or, cette référence au voyage revient fréquemment aussi bien chez Thomas More lui-même, que chez ceux qui se sont inspirés de son œuvre.

Qu'en est-il chez Jean Malonga ? L'on pourrait penser, à première vue, que l'écrivain congolais rompt avec la tradition et le thème du voyage, d'autant plus que la mer, la navigation, la découverte de contrées lointaines ne pouvaient en aucune manière nourrir son imaginaire d'habitant d'une région située à l'intérieur des terres. En fait, Jean Malonga se conforme parfaitement au schéma de la création littéraire de l'utopie, à cette seule différence que, dans *La Légende*, le déplacement d'un espace à un autre ne s'opère pas entre deux régions séparées par l'eau ; mais il s'opère tout de même par la fuite de Hakoula, laquelle va se réfugier loin au cœur de la forêt vierge où personne ne viendra la dénicher. En fin de compte, la "Cité nouvelle" créée par Ma Mazono porte bien, au départ, ce caractère d'insularité institutionnelle et multiforme. Son pouvoir d'attraction sur les esclaves lui vient de ses lois émancipatrices qui contrastent singulièrement avec celles, féodales, des autres pouvoirs de la région. L'éducation de Ma Mazono lui-même s'est faite dans l'espace clos de la grotte où il a vu le jour, sa découverte du monde extérieur n'intervenant pas avant ses quatorze ans révolus. En résumé, il y a eu déplacement du thème du voyage vers celui, assez voisin, de l'exil consécutif à un transfert du lieu de résidence par la force des choses.

La deuxième partie de *La Légende* porte le titre indicatif d'un thème : le rachat ou le pardon d'une erreur. Malgré l'utilisation du mot "péché" dont nous avons, plus haut, relevé la connotation chrétienne, Jean Malonga n'utilise pas le mot "faute" et préfère parler d'erreur, comme si celle-ci était plus facilement réparable que celle-là. Il est certain que la charge émotionnelle de l'une ne peut pas être comparée avec la portée plus banale de l'autre. Par ailleurs, l'expérience courante montre que l'on plaint habituellement moins celui qui a fait une erreur que celui qui a commis une faute, et qui est devenu, soit l'objet d'impulsions incontrôlées et violentes, soit victime d'une force extérieure parfois appelée la fatalité ; ces deux vocables (faute, fatalité) n'ayant pas, il faut le préciser, une racine commune. Présentée dans la première partie de *La Légende* comme une nymphomane, Hakoula paraît pleinement responsable de ses actes, de cette coquetterie qui l'amène à provoquer les hommages masculins, et même à les exacerber. Pour cette raison, Hakoula adaptée par exemple au théâtre, ne

saurait être un personnage tragique, lequel, par définition, est pris malgré lui dans un engrenage sans que l'on sache comment ni pourquoi. Dans la pièce de Racine intitulée *Phèdre*, nous voyons la vie criminelle d'une femme dont l'adultère et l'inceste seront lourds de conséquences sur son entourage. C'est pourtant à ce dramaturge français que nous sommes tenté d'emprunter sa façon de qualifier Phèdre pour l'appliquer à Hakoula : "Ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente." Il reste qu'en se consumant d'homme en homme, l'épouse de Bitouala a longtemps joué avec le feu. Etant donné que tant d'erreurs accumulées, loin de s'annuler, ne pouvaient que s'additionner, le lecteur ne peut qu'être surpris par l'indulgence de l'auteur. Lorsque Hakoula entretient une liaison coupable avec le meilleur ami de son mari, le conteur se borne à nous dire : "Ce que femme veut, les Mânes le tolèrent, en fermant les yeux" (p. 38) qui est directement inspiré du dicton français "Ce que femme veut, Dieu le veut". Une telle tolérance paraît difficilement envisageable dans le contexte de l'époque où se situe *La Légende*, au sein d'une société close, rigide, qui punissait probablement sans pitié de tels égarements. Or, Hakoula nous est présentée comme une femme "prise dans l'engrenage du vice", ne comptant "plus ses conquêtes", et inscrivant "dans le répertoire romanesque" de sa vie adultère l'effarant tableau de chasse de son tempérament réputé "insatiable" (p. 39). Le couronnement du tableau arrive avec le flagrant délit inopiné qui voit Bitouala surprendre sa femme dans les bras d'un esclave, Bizenga : "révolutionnaire en son genre, nous dit l'auteur, elle a brisé la barrière" des castes sociales. Pour magnifier cet acte incroyable de transgression, l'écrivain nous dit :

"la reine est descendue de son trône pour se jeter aux pieds de l'esclave." (*La Légende*, p. 40)

L'explication proposée par René Girard dans *La Violence et le sacré* peut fournir un sujet de méditation utile, même s'il n'y est question de la royauté qu'au masculin :

"Ce n'est donc pas un interdit particulier, ce n'est même pas l'interdit le plus imprescriptible de tous, ce sont tous les interdits possibles et imaginables que le roi est appelé à transgresser (...) Est-ce à dire que les infractions perdent leur caractère condamnable quand c'est le roi qui les accomplit ? C'est au contraire parce qu'elles conservent ce caractère qu'elles sont exigées ; elles communiquent au roi une impureté parti-

culièrement intense à laquelle le symbolisme de l'intronisation ne cesse de se référer". (p. 158).

La création n'étant pas un acte de démonstration, nous ne pouvons pas connaître les motivations secrètes de Jean Malonga. Tout au plus pouvons-nous dire aujourd'hui, en rationalisant, que l'écrivain a fait accéder son héroïne à la catégorie abstraite du mythe, du symbole, la mettant du coup hors de tout jugement de valeur. Dans ce cas, les différentes souillures de Hakoula relèveraient du droit royal à la transgression ; l'"intronisation" de la reine tiendrait dans cet enfant qu'elle porte déjà en elle sans le savoir et qui est issu de la semence de Bitouala. Il est intéressant de noter que dans la société africaine traditionnelle, il y a des êtres que l'on ne juge pas parce qu'ils échappent à la norme : ce sont les fous. Peut-être Jean Malonga a-t-il voulu, en faisant de ses lecteurs les complices de Hakoula, leur faire partager sa *mania* (nom que Platon donnait à la folie poétique). On sait comment la normalisation de ce type de comportement a produit, en littérature, *Eloge de la folie*, célèbre ouvrage de l'érudit hollandais Erasme, grand ami de Thomas More.

Un autre thème important que traite l'auteur concerne l'apprentissage social. L'enfant sans nom, qui n'a jamais vécu en société et n'a pas fréquenté quelqu'un d'autre à part sa mère jusqu'à l'âge de quatorze ans, va devenir en très peu de temps un homme d'expérience. Si Hakoula lui a inculqué la plupart des notions de base de la vie, Ma Mazono devient rapidement un chef rompu à l'administration des hommes et de la Cité, s'imposant comme un législateur de premier ordre dans ces domaines. En revanche, l'auteur ne dit pas qui a initié le héros à ces deux grands arts essentiellement masculins que sont la chasse et la guerre et qu'il semble porter depuis toujours - légende oblige !- dans le sang.

Enfin, il faut signaler le thème sous-jacent de la forêt qui, non seulement abrite les bannis ou les exclus, mais sert de point de départ à leur régénération.

III - LES ENJEUX DE L'ÉCRITURE

Comment caractériser l'itinéraire intellectuel de Jean Malonga ? L'on pourrait mettre en exergue une sorte de rite de passage de l'ancien monde de l'oralité, en voie d'effondrement,

au monde nouveau triomphant de l'écriture auquel les lettrés de l'époque doivent, bon gré mal gré, s'arrimer s'ils ne veulent pas être disqualifiés socialement. Dans un ouvrage collectif sur l'anthropologie de l'écriture, il est indiqué que la constitution de la Bible intervient après et à cause de la destruction du Temple et du pouvoir politique juif, quand Jérusalem tombe sous la coupe des Romains.

"Les écritures qui vont être rassemblées à ces (...) moments-là le sont pour un motif impérieux : le Temple détruit, c'est le repère et symbole de l'identité juive qui est menacé. La Bible en restaure un autre. Du visible au lisible."³

Dans la société coloniale où, pour reprendre le mot de Jomo Kenyatta dans son essai *Au pied du mont Kenya*, la plupart des "sanctuaires" ont été détruits par l'ordre nouveau, l'on va assister, *mutatis mutandis*, au premier effort durable de re-personnalisation du colonisé grâce aux deux appareils idéologiques les plus efficaces du système parasitaire dont le "bruit culturel" va devenir rapidement dominant dans le champ de la communication sociale, à savoir : l'école et l'église. Ce n'est pas du tout un paradoxe que d'affirmer le caractère libérateur de ces deux instruments d'expression utilisés ou retournés contre l'opresseur. L'histoire de la colonisation a montré comment le syllabaire et les évangiles ont ouvert la voie à l'émancipation des esprits, comment la lutte de libération politique fut précédée par un messianisme religieux d'essence prophétique. Il n'est donc pas étonnant que Jean Malonga, élève insoumis du petit séminaire après des études primaires à la mission catholique, puis auxiliaire de l'administration coloniale, se soit finalement emparé des "armes miraculeuses" de l'écriture en profitant de la règle du jeu de l'époque, règle fondée sur le statut de la langue française hérité du XIX^{ème} siècle. Que ce soit dans l'ancienne métropole ou dans ses colonies, l'on a vu opérer un système d'enseignement dont l'action, comme le rappelle Pierre Bourdieu,

"contribue sans doute directement à la dévaluation des modes d'expression populaires, rejetés à l'état de "jargon" et de "charabia"(...) et à l'imposition de la reconnaissance de la langue légitime."⁴

3. *Anthropologie de l'écriture*, p.170.

4. *Ce que parler veut dire*, p.38.

Jean Malonga est devenu un des premiers lettrés du pays dans ce contexte bien précis, historiquement daté où

"sans doute la relation dialectique entre l'Ecole et le marché du travail (...) joue le rôle le plus déterminant dans la dévaluation des dialectes et l'instauration de la nouvelle hiérarchie des usages linguistiques. Pour obtenir des détenteurs de compétences linguistiques dominées qu'ils collaborent à la destruction de leurs instruments d'expression (...) Il fallait que l'Ecole fût perçue comme le moyen d'accès principal, voire unique, à des postes administratifs"⁵.

Trois moments essentiels ont caractérisé, selon Frantz Fanon, l'évolution de l'intellectuel colonisé :

- 1) prouver qu'il a assimilé la culture de l'occupant,
- 2) se ressaisir en prenant conscience, par une "replongée" mentale, des valeurs positives du passé de son peuple,
- 3) devenir ou se transformer "en réveilleur de peuple".

Contrairement à la plupart de ses contemporains qui ont, d'une manière générale, mis de longues années pour passer d'une étape à une autre, Jean Malonga comme dans le principe de l'image animée, a condensé ces trois moments en un seul, afin de provoquer le mouvement. Ses œuvres les plus importantes contiennent en effet ces trois dimensions refondues en un seul et même métal aussi tranchant qu'avait pu l'être, trente ans plus tôt, *Batouala, véritable roman nègre* ; la révolte linguistique de Caliban qui, non content de maîtriser l'énonciation et la dénonciation, a littéralement subverti *La Légende* en l'émaillant de proverbes, de chants donnés en français dans le texte, avec transcription en bas de page de ce qui, dans l'espace carcéral scolaire, valait condamnation au port infamant du "symbole". Dans la première édition de *La Légende*, nous dénombrons en effet 21 notes en bas de page, une chronologie traduite littéralement de la langue locale : l'âge des personnages indiqué en lunes ou saisons sèches, l'écoulement du temps en ficelles nouées, les dictons locaux insérés directement dans le corps du texte, les onomatopées traduisant le son du tam-tam, montrent une volonté indéniable de préserver le patri-

5. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 33.

moine du terroir dans un double mouvement d'ouverture à une expression écrite étrangère et d'enracinement aux valeurs locales.

IV - SITUATION ET HÉRITAGE

A sa mort en 1985, Jean Malonga a eu probablement plus de lecteurs qu'en 1953 et 1954 lorsque ses deux ouvrages les plus connus furent édités. Ces dates sont d'ailleurs séparées, simple coïncidence, par l'espace d'une génération. Lors d'un voyage dans le Moscou d'après-guerre, l'écrivain Emmanuel d'Astier qui demandait à son confrère soviétique Ilhya Ehrenbourg de lui parler de ses lecteurs s'est entendu répondre : "Nous écrivons d'abord, les lecteurs viendront ensuite." Point de vue qu'est venu vérifier le développement considérable du public soviétique intéressé à la lecture. Pour plusieurs raisons, l'Afrique n'en est pas encore là, même si dans son propre pays, le Congo, l'auteur de *La Légende* nous a quittés à une époque où le taux de scolarisation avait déjà atteint son niveau le plus élevé. L'on sait cependant que la fréquentation de l'école ne conduit pas automatiquement à la fréquentation des bibliothèques. Il a été démontré que les grands écrivains du XIX^{ème} siècle, considérés aujourd'hui comme des écrivains populaires, ne furent lus, en leur temps, que par les classes sociales aisées. C'est ce que nous apprend Georges Jean qui indique même que

"parmi les Parisiens qui assistaient aux obsèques de Hugo, la majorité n'avait sans doute pas lu ses œuvres, mais beaucoup savaient qu'il était l'auteur de *Notre-Dame de Paris* et des *Misérables*⁶".

Il en a été sans doute ainsi pour Jean Malonga qui eut, de son vivant, la satisfaction de se sentir honoré par l'ensemble de la communauté nationale à l'occasion du jubilé organisé pour ses 75 ans.

En cette année 1990, qu'y a-t-il de changé dans l'essentiel du message de *La Légende* ? Rien. Que reste-t-il de la cité de N'Tsangou ? Tout, parce que l'idéal égalitaire proclamé par Ma Mazono n'est encore réalisé nulle part.

6. Georges Jean, *Le Roman*, Paris, Seuil, Coll. "Peuple et Culture", 1977, p. 23.

Excepté le thème de la forêt - refuge qui sert de ressourcement à des exclus sociaux - thème dont se sont inspirés N'Zalabacka dans *Le Tipoye doré*, Guy Menga dans *La Palabre stérile et Kotawali*, Jean-Pierre Makouta-M'Boukou dans *Les Exilés de la forêt vierge*, Sony Labou Tansi dans *L'Anté-peuple* et surtout dans *La Vie et demie*, sans oublier *Le Feu des origines* d'Emmanuel Boundzeki Dongala -, aucun autre écrivain n'a disputé jusqu'ici à Jean Malonga son règne sans partage en Utopie. Rien ne peut mieux situer sa silhouette que ces paroles de Jean Ziegler qui permettent de le classer parmi les écrivains qui, capables d'opérer une rupture radicale avec le passé "ont créé un imaginaire nouveau, élaboré une justice exigible, des contenus de conscience autres"⁷ toutes choses qui, dans le contexte européen, ont alimenté plusieurs siècles durant, "la lutte concrète, matérielle, de la libération des peuples." Comme ces illustres prédécesseurs, Jean Malonga pourrait à bon droit revendiquer ce titre magnifique que Jean Ziegler a emprunté à Jean Duvignaud. Nous proclamons Jean Malonga "ancêtre de l'avenir".

BIBLIOGRAPHIE

- Anthropologie de l'écriture*, ouvrage collectif, s.l.d., Robert Laffont, Centre de création industrielle / Centre Georges Pompidou, 1984.
- BOURDIEU (Pierre) : *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- CAMUS (Albert) : *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- FANON (Frantz) : *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, coll. "Cahiers libres", n° 27-28, 1961.
- GIRARD (René) : *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- MALONGA (Jean) : *La Légende de M'P'foumou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1954.
- MORE (Thomas) : *L'Utopie*, Paris, Editions Sociales, 1966, 1982.
- VINDOU (Emmanuel) : *Jean Malonga, doyen des écrivains congolais. Sa vie et son œuvre*, mémoire de maîtrise, janvier 1978, 214 p., bibliogr.
- ZIEGLER (Jean) : *Main basse sur l'Afrique. La recolonisation*, Paris, Seuil, 1978.

7. Jean Ziegler, *Main basse sur l'Afrique*, Paris, Seuil, 1980, p. 63.

**JEAN MALONGA OU LE ROMAN
DE L'ENRACINEMENT**
par Jean-Michel Devésa

C'est à bien des égards avec Jean Malonga que la littérature congolaise d'expression française est née. Il n'est sans doute pas exagéré de voir en lui son fondateur. La publication en 1953 de *Cœur d'Aryenne* et celle, en 1954, de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* consacrent en effet l'émergence d'une génération d'intellectuels qui, parallèlement à l'essor du sentiment national, aura à cœur de décrire les conditions d'existence et de travail, les joies et les peines, les espérances et les misères d'une population qui était loin, à cette époque, d'être totalement gagnée à l'idée de prendre en charge son destin.

Pour ces pionniers, cela passait bien sûr par une nécessaire prise de parole, c'est-à-dire par la démonstration des potentialités et des talents que l'opinion coloniale moyenne déniait aux "indigènes" maintenus sous sa tutelle. Mais il leur incombait en outre de réhabiliter aux yeux de leur propre communauté une civilisation en laquelle beaucoup d'Africains avaient cessé de croire. La colonisation avait eu pour conséquence - du moins tendanciellement - de substituer aux rapports lignagers le libre-échange de la force de travail, suscitant de ce fait la croissance rapide des centres urbains et l'exode rural. Ces citadins de fraîche date, coupés de leurs racines, fascinés par un mode de vie se présentant volontiers comme étant le seul susceptible d'apporter au plus grand nombre confort et bien-être, étaient devenus étrangers à leur culture et à leur vision du monde. On songe ici au mot de Louis Aragon, "en Etrange pays dans mon pays lui-même", auquel le romancier Henri Lopes s'est déjà référé. En un temps où il n'était pas encore tout à fait incongru de proclamer que l'Afrique n'avait pas

d'histoire, il était donc urgent, sur la base d'une patiente réappropriation du passé, de convaincre ces "migrants" tiraillés entre deux univers que les Africains avaient derrière eux une tradition suffisamment riche pour y puiser les ressources dont ils auraient bientôt besoin pour se gouverner. Il fallait en particulier commencer par s'adresser aux lettrés, à ces "évolués" que l'intégration menaçait vraisemblablement le plus. C'est là le sens des interventions de la revue *Liaison* qui, au fil de ses livraisons, recensa toute une série de croyances et de pratiques des peuples du Congo. Parmi ces articles à caractère scientifique et historique figurent ainsi plusieurs études de Jean Malonga sur l'ethnie Lari dont il était membre. Il est indiscutable que, durant toute cette période de gestation du mouvement national, l'ethnologie africaine a eu sa part, au Congo et sur le reste du continent, dans la prise de conscience par les Noirs de leurs possibilités. Aussi convient-il très certainement de ne pas appréhender l'œuvre de Malonga en dehors de ce double enjeu : combattre les préjugés les plus grossiers des fractions les plus rétrogrades du colonialisme mais aussi déjouer les tentatives d'assimilation que prônaient les secteurs "éclairés" de l'administration et de la classe politique françaises et auxquelles pouvait être sensible une frange non négligeable de l'opinion congolaise. On comprend mieux dès lors la scène de *Cœur d'Aryenne* où Jean Malonga fait symboliquement endosser à son héros, Mambéké, cette volonté de ressourcement en le dépouillant de ses vêtements européens pour la nudité, la lance et les flèches de ses ancêtres. Si bien que Jingiri Achiriga, dans son livre *La Révolte des romanciers noirs*, n'a pas tort de rapprocher le nationalisme de Jean Malonga du souci exprimé et théorisé par Cheikh Anta Diop : *Cœur d'Aryenne* et *Nations nègres et culture* sortirent des presses la même année.

Ce discours à double détente, l'une dirigée contre la domination européenne, l'autre visant à inciter le public africain à redécouvrir son patrimoine, n'a peut-être pas été saisi par une critique souvent davantage férue de classification et de typologie que de lecture plurielle des textes.

Cette épaisseur n'a sans doute pas toujours été perçue des commentateurs s'ingéniant à répertorier les productions littéraires selon des catégories qui, parce qu'elles ne sont jamais clairement définies, n'ont en fait d'autre pertinence que celle que leur attribuent l'usage et les certitudes de ceux qui les professent. Jean-Marie Schaeffer, dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, publié en 1989 dans la collection "Poétique", a, s'il en

était besoin, fort opportunément montré les limites de l'analyse générique, privilégiant les niveaux syntaxique et sémantique au détriment du cadre communicationnel et assimilant les modalités d'énonciation à des substances.

La production de Jean Malonga a quelque peu pâti de cette tendance de la critique à n'examiner les œuvres qu'en fonction d'une grille d'interprétation somme toute figée. La portée réelle de ses ouvrages en a parfois été occultée. Notamment pour ce qui concerne *La Légende de M'P'foumou Ma Mazono* à laquelle on ne reconnaît fréquemment qu'un mérite documentaire. Or, c'est manifestement réduire son importance que l'aborder sous cet angle unique.

Les hésitations de certains analystes à ranger *La Légende* du côté du roman ou de celui du conte témoignent d'une gêne, sinon d'une difficulté à considérer les textes pour ce qu'ils sont et non pas pour ce qu'ils devraient être au regard des normes véhiculées par l'institution littéraire et l'industrie du livre. De même, les remarques concernant la langue et le style de Jean Malonga si justifiées soient-elles du point de vue de la syntaxe et du lexique, pourraient bien elles aussi trahir cette même incapacité à situer un texte dans son environnement. Toutefois, en se contentant d'épingler ce qui était le plus apparent des maladresses et des lourdeurs de construction qui n'ont rien d'essentiel, ces chercheurs s'interdisaient de dégager la signification profonde de ce livre. Car *La Légende* fait partie de ces classiques sans lesquels la littérature congolaise ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui. Elle a en effet valeur inaugurale, attendu qu'elle met en œuvre quelques traits caractéristiques de la production narrative congolaise tant sur le plan du récit que sur celui du regard porté sur les sociétés pré-coloniales.

UN EXEMPLE DE LITTÉRATURE PARLÉE

Jacques Chevrier est l'un des seuls spécialistes à classer *La Légende*, à l'instar de *Soundjata ou l'épopée mandingue* et de *Crépuscule des temps anciens*, parmi les romans historiques. Cependant cette notion paraît singulièrement fragile d'autant que Chevrier lui-même en délimite le champ d'application en se fondant sur des critères plutôt thématiques que formels. C'est ainsi que pour expliquer l'engouement des lecteurs africains pour ces ouvrages, Chevrier en vient à noter ceci :

"Ce besoin d'identification à des figures prestigieuses d'une époque révolue explique sans doute le succès remporté par toute une littérature de récits épiques, de chroniques ou de contes et de légendes qui, en exaltant le culte du héros et en restituant la mémoire des temps anciens, se propose de fournir aux Africains d'aujourd'hui les témoignages authentiques d'une culture longtemps méprisée."¹

Force est de constater que le roman historique africain selon Jacques Chevrier procède plus de la réunion de différentes sortes de récits à coloration historique que d'une formule littéraire achevée et cohérente. C'est davantage par analogie avec le roman occidental qu'au terme d'une véritable analyse structurale que Chevrier associe sous une même rubrique des textes d'allure aussi dissemblables que ceux auxquels il fait allusion.

Pour la plupart des autres commentateurs, *La Légende* participe bien plus du conte et de l'oralité que du roman.

Récemment, Gervais Boungou-Poati a pris soin de rappeler dans une intervention parue dans *Notre librairie* que le roman est un genre inconnu dans l'aire culturelle bantou. *La Légende* se situe par conséquent pour lui aux frontières de la tradition orale et de la littérature écrite. La preuve en est que Jean Malonga a eu recours dans sa rédaction à des techniques d'expression et des procédés, en particulier l'insertion de chants dans la narration, employés par les conteurs au mbongui.²

Guy Menga quant à lui a tenu, dans le même numéro de *Notre librairie*, à saluer en Jean Malonga "le seul vrai auteur à avoir su traduire en français" les légendes de son pays. Célébrant "l'incontestable talent de conteur ou de griot de Jean Malonga" et soulignant sa parfaite connaissance de la culture africaine, Guy Menga observe que l'écrivain a trouvé sa matière non seulement dans les récits de son terroir mais aussi dans ceux d'autres ethnies, parfois étrangères à l'Afrique Centrale. Guy Menga établit ainsi un lien entre l'épisode du franchissement magique de la Madzia et une séquence que l'on retrouve dans l'épopée baoulé

1. Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Coll. "U prisme", Paris, Armand Colin, 1979, pp.138-139.

2. Gervais Boungou-Poati, "Apports de la tradition orale à la littérature congolaise d'expression française", *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, pp. 64-68.

de la reine Pokou³. Cette parenté n'avait d'ailleurs pas échappé en 1979 à Arlette et Roger Chemain qui, dans leur *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, avaient déjà confronté les conditions de ce passage miraculeux de la Madzia avec celles de la Comoé par Pokou dans *Le Pagne noir* de Bernard Dadié⁴. Mais pour Arlette et Roger Chemain, l'originalité de *La Légende* réside dans la tension qu'elle entretient entre son contenu et ses modalités d'énonciation. Jean Malonga aurait de la sorte transmis un message novateur et progressiste en investissant une forme littéraire traditionnelle, celle du conte à valeur explicative. L'appréciation sur laquelle Arlette et Roger Chemain concluent leur examen de l'œuvre de Malonga est en effet sans ambiguïté :

"Il est intéressant de voir comment le récit d'inspiration traditionnelle dans sa forme (le conte explicatif) et dans les faits rapportés (la transcription des coutumes) se charge d'une signification moderne"⁵.

Précédemment, Lilyan Kesteloot avait elle aussi suggéré que Jean Malonga se rattachait au courant traditionaliste de la littérature africaine. Dans sa thèse, *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Lilyan Kesteloot estimait que Jean Malonga recomposait à partir d'un thème populaire un récit très proche du conte⁶.

Toutes ces considérations critiques paraissent d'autant moins contestables que les propos de Jean Malonga, se définissant dans un entretien avec Caya Makhélé, comme un "exécuteur testamentaire de la tradition"⁷ semblent les légitimer entièrement.

Ce que toutes ces démarches ont de commun, c'est d'essayer de rapporter *La Légende* à un genre fixe, à un schéma narratif dûment identifié. On peut craindre toutefois que la méthode déployée en cette occasion, méthode importée et frappée

3. Guy Menga, "La légende de ya Malonga", *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, pp.76-78.

4. Arlette et Roger Chemain, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, p.40.

5. Arlette et Roger Chemain, *ibid.* p. 48.

6. Lilyan Kesteloot, *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1977, p.287.

7. Jean Malonga, "L'exécuteur testamentaire de la tradition" (entretien recueilli par Caya Makhélé), *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, pp.78-80.

au sceau d'un certain académisme, ne soit pas la plus apte à restituer l'allant d'un texte dont on méconnaît de cette façon les ressorts véritables. Car il s'agit là d'étalonner une œuvre et non pas de parvenir à l'intelligence de son écriture, ce qui suppose naturellement d'en élucider la dynamique. Cette vision statique des textes condamne la critique à gloser indéfiniment sur la spécificité de telle ou telle réalisation par rapport à des modèles et des canons bien aléatoires. D'où ces grandiloquents débats où l'on n'en finit pas de disserter sur l'existence ou l'impossibilité d'un roman et d'un théâtre africains à l'aune de ce que sont le roman et le théâtre européens... Débats d'autant plus dérisoires que dans le même temps le nombre de romans et de pièces de théâtre écrits par des Africains ne cessent de croître. Il serait par conséquent peut-être plus judicieux et plus fécond d'aborder simplement le problème en termes de production du texte.

Les quelques pistes que propose la présente étude voudraient modestement y contribuer.

La Légende est de bout en bout rédigée au présent de l'indicatif. On attendrait pour relater des faits d'un passé lointain et merveilleux, exhumant de l'oubli la geste d'un prestigieux chef réformateur de la tribu kongo une narration articulée sur l'emploi plus conventionnel du passé simple et de l'imparfait de l'indicatif. Cet usage inaccoutumé du présent n'est ni un accident ni un fait du hasard. Il n'est pas non plus la marque d'une maîtrise insuffisante des codes narratifs. Il résulte à coup sûr d'un choix esthétique délibéré. En témoigne la composition de *Cœur d'Aryenne* qui fut conçu en 1947-1948 et qui présente les mêmes caractéristiques.

Le présent ici ne répond pas au seul souci de rendre la chronique vivante et pittoresque ; sa fréquence inhabituelle, son retour entêtant sous la plume de l'écrivain indiquent une *attitude de locution*. On sait en effet à la suite des travaux d'Emile Benveniste et surtout de ceux de Harald Weinrich que le système verbal du français distingue deux types de temps selon qu'ils relèvent du récit ou du discours. Ces modes d'énonciation opposent à la vision d'un monde raconté celle d'un monde commenté. Si la première postule l'extériorité de l'instance narrative par rapport à l'univers diégétique, la seconde exhibe un commentaire accompagnant en continu la narration dans son procès. Le narrateur est alors partie prenante d'une diégèse qui, au lieu d'être idéalement fermée sur elle-même, s'ouvre de tous côtés au Verbe auquel elle doit sa représentation. Si bien que la relation s'effectue sous le

regard d'un narrateur qui se donne à voir non seulement en tant qu'instance omnisciente mais en qualité de protagoniste d'un acte discursif dévoilant dans la matérialité du texte les artifices autour desquels il s'accomplit.

De surcroît, le recours au présent, combiné au passé et au futur de l'indicatif, les deux autres temps du discours selon Weinrich, permet au narrateur de multiplier ses interventions sans forcément les rendre explicites. Ces glissements insensibles du récit au commentaire, associés à l'alternance dans la narration de séquences et conduits sur le mode de la scène ou du sommaire - au sens où la critique structuraliste des années soixante a défini ces notions - concourent à fondre dans *un même flot de paroles* événements et réflexions, actions et analyses, descriptions et considérations subjectives, propos attribués aux personnages et intrusions d'auteurs.

Enfin, cette ingérence dans le récit du narrateur interpelle le lecteur en l'impliquant malgré lui au sein du dispositif narratif. Cette voix qui se fait entendre en permanence au fil du texte s'adresse en effet nécessairement à un destinataire. La critique structuraliste parle de narrataire ; un linguiste donnerait peut-être la préférence au terme de récepteur. Le récit ménage d'ailleurs des plages où la présence de ce dernier se laisse déceler en creux : ce sont les appels de notes, les notes et interventions où l'écrivain se réfère directement à son public. Ainsi de la tournure à l'impératif, "Laissons donc les femmes à leur cuisine ..." (*La Légende*, p.17) et de la formulation suivante :

"Nous féliciterons le lecteur s'il a le bonheur de percer le mystère caché derrière cette longue et filandreuse tirade." (*La Légende*, p.19).

Quoique le titre du livre soit de nature à orienter le lecteur, aucun embrayeur consacré ne vient en ouverture à *La Légende* lui préciser à quel type de narration il sera confronté :

"La nature, parée de ses atours les plus féériques, semble sortir d'un bain au cours d'une soirée très douce." (*La Légende*, p. 9).

On songe bien évidemment à une peinture de la nature sous forme de sommaire, c'est-à-dire de séquence narrative ayant trait à une situation s'inscrivant dans la durée, à un événement s'étant

produit plusieurs fois. Guy Menga a parlé à propos de cet incipit de panoramique et de technicolor⁸.

Toutefois si l'ordre de la phrase avait été différent, débutant notamment par le syntagme "au cours d'une soirée douce", c'est à la scène, en l'occurrence à une séquence narrative ayant trait à un fait s'étant déroulé une seule fois, que l'auteur aurait confié la description du village de Bidounga. L'impossibilité de déterminer si ce syntagme se rapporte au bain ou concerne l'ensemble de l'énoncé, trahit indiscutablement le caractère parlé de la proposition.

Indépendamment d'une maladresse de style que Jean Malonga et la rédaction de *Présence Africaine* auraient négligé de corriger, le tableau de cette nature paradisiaque installe le lecteur dans le doute : rien n'est fait pour lui indiquer s'il est ou non entré déjà de plain-pied dans l'intrigue. Il doit pour le savoir rester suspendu au bon vouloir du narrateur/conteur.

La suite du paragraphe, saturée sans doute à l'excès, maintient la même incertitude :

"L'air, bercé par une brise parfumée, est plein d'échos langoureux auxquels réplique, accentué par le chant aigu de la cigale et de celui plus monotone du coucou, le grondement des eaux de la Loufoulakari, gonflée par une crue tumultueuse, à la suite d'une tornade récente." (*La Légende*, p. 9).

Seule la précision "à la suite d'une tornade récente" permet au lecteur de reconnaître qu'il s'agit d'une scène. L'adjectif "récente" sur lequel se termine la période constitue un repère ancrant la situation relatée par rapport à la narration. Celle-ci, au premier abord, semble contemporaine de l'histoire et des anecdotes dont elle va rendre compte. Un peu comme si le lecteur avait été brusquement propulsé dans le passé qui lui est conté.

En fait, c'est parce que la relation se double d'un commentaire qui lui est consubstantiel que les données chronologiques s'estompent pour un présent a-temporel, un présent qui n'est en réalité que le temps de l'élocution, que le temps de l'écriture. Ce n'est donc pas en référence au temps vécu qu'il faut analyser *La Légende*. La parole de l'écrivain débordant en tous sens l'univers

8. Guy Menga, art.cit., *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 77.

diégétique que ces pages prétendent ressusciter instaure une temporalité qui n'a d'autre réalité que littéraire.

Ce traitement singulier du temps pourrait cependant découler moins d'une savante réflexion théorique que d'une perception pluridimensionnelle du temps telle que Théophile Obenga l'a décrite chez les M'bochis⁹ et dont on peut croire qu'elle est commune à l'ensemble des populations d'Afrique Centrale.

Pour en revenir à *La Légende*, Malonga poursuit sur le même registre son évocation des environs de Kadi-Kadi. Par pans successifs, on pourrait dire aussi par plans successifs (d'abord le ciel, puis la végétation et les animaux de basse-cour, enfin les cases), l'univers diégétique émerge peu à peu d'un discours qui, emplissant tout l'espace, subordonne la représentation et la fiction au cadre communicationnel. D'autant que le narrateur s'affiche presque immédiatement pour, par exemple, agrémenter d'un proverbe l'apparition d'un verrat (*La Légende*, p.10). De même, Malonga mêle au portrait de M'Polo des remarques d'ordre général qui feront presque imperceptiblement glisser la narration du côté du discours :

"Malgré ses successifs et nombreux accouchements, M'Polo est demeurée belle, souple, svelte sans souffrir de ces plis enlaidissants du ventre, de cet aplatissement trapézoïdal des hanches et de cet effondrement en nappe de la poitrine qui font de la femme une hideuse séquelle de sa beauté, au risque de lui faire perdre les avantages de son sexe." (*La Légende*, p. 11).

Les déictiques, "*ces plis*", "*cet aplatissement*", "*cet effondrement*", amorcent un processus qui s'achève dans l'énoncé péremptoire d'une vérité donnée comme éternelle :

"La vieillesse est majestueuse chez l'homme et l'anoblit, tandis qu'elle détrône la femme, surtout quand elle est précoce et rendue plus sévère par les fatigues d'une maternité profuse. On dit alors, qu'avarie à ce point, la multipare n'a plus de sexe, la femme ayant abdiqué ses privilèges et jeté bas ses armes." (*La Légende*, p. 11.)

9. Théophile Obenga, *Les Bantù*, Paris, Présence Africaine, 1985, pp. 238-239.

Le "On dit alors" établit que la narration est parasitée par un commentaire qui ne vient pas se superposer à elle mais en fait lui imprime une forme nouvelle. Cette écriture se situe donc aux confins de tout récit, à ce point d'équilibre et de rupture où la narration phagocytée, sinon absorbée, par un discours tendant à modifier le statut du texte qu'il investit, semble s'évanouir dans l'affirmation d'une pensée et d'une opinion. Cependant, ce passage à l'essai demeure virtuel.

Il ressort de ces analyses fragmentaires que la narration pratiquée par Jean Malonga, si elle se démarque autant des conventions littéraires du monde européen, c'est essentiellement parce qu'elle relève d'une forme spécifique, mâtinée de génie africain et de savoir-faire et de normes empruntées à l'Occident.

Cette écriture repose naturellement sur un socle d'oralité. Elle n'est certes pas propre à Malonga, car elle innerve l'ensemble du roman congolais. C'est elle qui, modulée selon le tempérament et la trajectoire de chacun, conditionne l'économie générale de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, des *Méduses* de Tchicaya U Tam'si, du *Feu des origines* d'Emmanuel Dongala ou du *Chercheur d'Afriques* de Henri Lopes. Ils appartiennent tous à la même veine qui, depuis *Cœur d'Aryenne* et *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, irrigue la littérature congolaise d'expression française.

Cependant la reconnaissance de ces traits distinctifs ne doit pas conduire la critique à dénier à ces livres l'appellation de romans. D'une part parce que polymorphes et non fixés, les romans, pour citer Jacqueline Chénieux-Gendron, "prolifèrent et se reproduisent les uns à partir des autres avec une fécondité de bêtes des rues"¹⁰. D'autre part, parce que ce serait croire naïvement à l'existence d'un récit pur de toute énonciation : ce qui bien sûr est illusoire. Gérard Genette, dans "Frontières du récit", article publié en 1966 dans *Communications* 8, a montré l'inconsistance de cette hypothèse :

"Le discours peut "raconter" sans cesser d'être discours, le récit ne peut "discourir" sans sortir de lui-même. Mais il ne peut pas non plus s'en abstenir sans tomber dans la sécheresse et l'indigence : c'est pourquoi le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse. La moindre observation

10. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983, p. 9.

générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste "peut-être", la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire."¹¹

Pour ce qui est du roman congolais, il est tentant de penser que la tradition a partie liée avec la modernité. Il est étonnant de constater que ce roman, qui soumet la représentation et le récit à l'épreuve de l'oralité, requiert des procédés et des techniques que le roman européen le plus en pointe expérimente aussi dans des œuvres parfois difficiles, toujours passionnantes, cherchant à revivifier un genre en proie à la sclérose et au ressassement par l'irruption dans la narration d'une parole grosse du bruissement du monde et du murmure de l'inconscient. Ce qui les différencie, c'est que l'un s'appuie sur une tradition orale dans laquelle il est profondément enraciné et à partir de laquelle il s'édifie, tandis que l'autre est produit au terme de recherches individuelles heurtant souvent les codes de lecture dominants d'un public ressentant parfois ces tentatives comme des entorses au bon goût et à l'art de bien écrire. Le détour possible par la littérature française pour caractériser le roman congolais n'induit nullement d'en faire un appendice de celle-ci. En dépit des influences revendiquées (celle par exemple de Louis Aragon chez Henri Lopes), le roman congolais ne semble pas s'inscrire dans une quelconque relation de filiation. Il est sans doute, comme le reste de la littérature africaine, son propre père. Si bien que la parenté des moyens utilisés par les uns et les autres procède vraisemblablement d'une convergence plus que d'un héritage. Aussi convient-il si l'on veut reconstituer la généalogie du roman congolais de se pencher essentiellement sur l'œuvre de Jean Malonga. Car étudier chez lui la production du texte amène certainement, au-delà de l'hommage auquel a droit cet auteur, à mieux comprendre la littérature congolaise d'aujourd'hui. Ces premières réflexions, ces linéaments d'analyse ont en tous les cas cette ambition.

11. Gérard Genette, "Frontières du récit", *Communications* n° 8, *L'Analyse structurale du récit*, coll. "Points" n° 129, Paris, Seuil, 1981, p. 168.

UNE QUÊTE DE L'IDENTITÉ AFRICAINE

Le premier texte de Jean Malonga, *Cœur d'Aryenne*, eut lors de sa parution valeur de manifeste. Celui de la fière affirmation de la personnalité noire, de la revendication de l'indépendance et du rejet d'un Occident où toute grandeur avait disparu. On y trouve des accents proches de ceux exprimés en 1961 par Cheikh Hamidou Kane dans *L'Aventure ambiguë*. Le public de "petits blancs" et de colons hostiles à toute évolution politique, économique et sociale du continent accueillit fraîchement ce réquisitoire contre la présence française. On voulut discréditer Malonga en lui reprochant avec véhémence de méconnaître les réalités africaines. Ce qui ne manquait pas d'air attendu que ce procès était intenté à l'un des premiers parlementaires de l'Afrique Equatoriale Française. Les mêmes critiques avaient été avancées en 1921 à l'encontre de René Maran et de *Batouala*. En accréditant l'idée que Jean Malonga était aveuglé par des vues partisans et qu'il brossait dans son ouvrage un tableau mensonger du Congo, ces derniers croisés de l'ordre colonial espéraient ruiner sa crédibilité.

Avec la publication de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Jean Malonga répondait l'année suivante à ses détracteurs. Mais il poursuivait surtout la démonstration qu'il avait esquissée dans *Cœur d'Aryenne* et qu'il réservait à ses compatriotes.

Son propos visait à démontrer que les Africains avaient tout intérêt à se tourner vers leur passé pour bâtir l'avenir de leurs nations plutôt que d'adopter un mode de vie, des notions et des attitudes inaptes à satisfaire leur besoin de communion avec le monde et leur sens moral. Refusant l'universalisme proclamé des valeurs européennes, doutant de la validité des principes dont l'idéalité était démentie quotidiennement par une colonisation sans grand tourment métaphysique, Jean Malonga préconisait une quête de l'identité. Son approche était des plus radicales. Il existe en effet selon lui une différence *ontologique* entre Blancs et Noirs, entre la société européenne en panne de spiritualité et la communauté africaine forte de ses solidarités.

Jean Malonga ne semblait guère croire aux vertus du métissage culturel. Il suffit de se reporter à *Cœur d'Aryenne* pour s'en convaincre. L'amour de Solange pour Mambéké est plus présenté comme un rachat par la jeune femme des offenses et des exactions infligées aux frères de race de Mambéké que comme une réelle rencontre. Ce don de soi est une expiation et non un partage. Il

s'accompagne de la part de la jeune femme d'un rejet partiel de sa propre culture pour l'acceptation de celle de Mambéké. Implicitement, il y a dans l'union de Solange et de Mambéké comme une revanche de l'histoire : Solange est, en effet, comptable des crimes de son père. Aussi n'est-ce pas à Mambéké et aux siens à s'adapter au mode de vie de la société blanche. C'est aux Blancs conscients, comme Solange, de la dette morale de leur pays, à se plier aux mœurs africaines. Ainsi, reçue par la famille brazzavilloise de Mambéké, Solange s'installe pour déjeuner sur une natte afin de permettre à la femme d'Obambi de partager le repas en compagnie de son mari tout en respectant la coutume selon laquelle les femmes ne mangent pas à la table des hommes. De même, le fait que Solange désigne son amoureux du sobriquet de Mobalé-O-Tembé dont l'avaient affublé jadis les jeunes filles de Mossaka illustre les efforts de la jeune femme pour intégrer la vision du monde de son compagnon. Omboko, la sœur de Mambéké, finit d'ailleurs par considérer Solange comme une Likouba : ne déclare-t-elle pas à son frère que c'est "sa femme", Solange, qui est responsable de la parfaite installation de son logement de fonction de Mossaka.

Pour sincère qu'elle soit, cette volonté d'assimilation échoue devant la loi du sang, la différence de pigmentation et le poids séculaire des préjugés. La négritude des opprimés s'oppose définitivement à l'aryennité des oppresseurs. Il n'était pas innocent de la part de Jean Malonga de confondre ainsi tous les Blancs dans un même type racial connotant cruellement, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les atrocités et les monstruosité nazies.

La conclusion du livre est tout aussi abrupte. Solange disparaît en se suicidant. Elle n'a pas la force d'affronter la vérité de son destin. Le meurtre du père retentit comme le glas de la civilisation européenne menacée de l'intérieur par le remords et contestée de l'extérieur par la révolte des colonisés. Par contre, Mambéké, un instant séduit par le vertige de l'auto-destruction, parvient sous la pression de sa sœur à se reprendre et à repousser ce qui, dans la société africaine, n'est qu'une lâche tentation. En face d'un Occident condamné devant l'Histoire (incarné par Morax) et torturé par la mauvaise conscience (représenté par la frêle figure de Solange), Jean Malonga annonce avec éclat le triomphe du monde noir.

Avec le recul, cette intransigeance nationaliste, quelque peu vieillie actuellement, symétrique du plus suffisant racisme blanc,

paraît avoir été un moment le passage obligé de la reconquête de soi.

C'est le même souci de magnifier la culture africaine qui, appliqué cette fois-ci à l'Histoire, a présidé à la rédaction de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*.

Pour ce faire, Jean Malonga s'est emparé de plusieurs récits relatant le passé glorieux des Kongo et de leur chef M'Pfoumou Ma Mazono. Le choix du substantif "légende" préféré à celui de "conte" rend compte de sa position à l'égard d'une tradition populaire dont il entend se faire le fidèle interprète. Les faits racontés ont été sans doute amplifiés par la transmission orale. Aussi n'est-ce pas en historien que les abordera Malonga. Il ne s'agira pas pour lui de démêler le vrai de l'imaginaire, l'authentique du fabulé. L'épopée de M'Pfoumou Ma Mazono appartient à un patrimoine qu'il faut non seulement recueillir et préserver, mais aussi, perpétuer en le diffusant auprès des générations montantes.

Sur ce plan, *La Légende* est une réussite. Au plaisir d'une aventure chantant le mérite d'ancêtres justes et équitables s'ajoute pour le public congolais, notamment de la région du Pool, le bonheur de lire un ouvrage respectant à merveille l'âme du terroir. Les rivières, les villages, les chefs et les notables qu'évoque Malonga sont pour des oreilles lari ou kongo prodigieusement vivants. Les référents historiques de *La Légende* sont à l'évidence nombreux. Ce n'est pas à son imagination que Jean Malonga doit la plupart des localités citées dans son ouvrage, la réputation par exemple attachée à la région de Mouyondzi ou la fringance et la superbe des chefs lignagers. Quant au merveilleux dans lequel baigne *La Légende*, il s'alimente directement aux croyances et aux coutumes de la population. Si bien que Jean Malonga a réuni un précieux document sur les mœurs Lari d'avant la pénétration coloniale.

A une époque où les peuples africains en étaient à revendiquer leur indépendance, Malonga a voulu montrer que l'avenir du continent dépendait moins d'une modernité et d'un progrès calqués sur un modèle européen que sur *un enracinement dans la tradition*. A ceci près que Malonga ne prêche pas pour un strict retour aux normes ancestrales. Il n'a certes pas la candeur de parer le passé de toutes les vertus. Ainsi ne passe-t-il pas sous silence l'existence d'un esclavage de case. Mais il ne voit pas dans le renoncement aux valeurs traditionnelles la possibilité pour l'Afrique de résoudre ses problèmes. D'autant qu'il est persuadé que la culture africaine n'est pas conservatrice. Son combat en

faveur des femmes ou sa condamnation de l'esclavage ne s'effectuent nullement au nom de la modernité. Il n'implique pas l'abandon de la tradition. Car c'est au sein même de la tradition qu'il est possible, selon Jean Malonga, de trouver les germes du renouveau.

L'organisation en deux parties de *La Légende* correspond à cette conviction. Avec "La Rançon d'une alliance", Malonga décrit une société disparue. Avec "Le Rachat ou le pardon d'une erreur", il expose une utopie généreuse. Dans la réalité, Hakoula n'aurait pas pu être sauvée : la tradition exigeait qu'elle périsse. Sous les coups de Bitouala lavant dans le sang son honneur, ou de la main de son propre fils contraint de rétablir dans toute sa dignité le lignage paternel. Le cinéaste qui a adapté il y a quelques années "La Rançon d'une alliance" l'a bien senti : à l'écran, Hakoula n'échappe pas à la mort. Or Jean Malonga se désolidarise de ce que la tradition a de plus brutal, de moins humain. Cela étant, il ne se détourne pas d'elle. L'abolition de l'esclavage, la réinsertion de Hakoula au sein du clan et de la communauté villageoise seront l'œuvre de M'P'foumou Ma Mazono. C'est le fils soucieux de détenir la force conjugue des deux lignages dont il est issu qui reformera de l'intérieur la société dans ce qu'elle avait d'arbitraire. C'est là le sens de la tirade prononcée par le héros pour absoudre sa mère :

"S'il y a une culpabilité ici, malgré le manque de votre part de vertu - qui est une - ce n'est certes pas toi, ni ce Bizenga qui devez l'endosser, mais sûrement la coutume et son application vindicative. Tu m'as dit que je suis un Chef. Je crois en effet l'être, ou du moins crois le devenir. Ce nom de "Mia Mazono" que j'ai cru, par une ironie équivoque, être le mien, je le garde. Il deviendra la devise de ma vie : *le Passé sera maintenu, mais amendé dans tout ce qu'il a de cruel et de despote*. Je suis sûr que mon père m'approuvera." (*La Légende*, p.92)¹².

Voilà la leçon que Jean Malonga entendait défendre auprès de ses compatriotes des années cinquante. A bien des égards, c'est le même point de vue que Guy Menga a adopté en 1967-1968 dans *La Marmite de Koka-Mbala* pour se faire le héraut d'une jeunesse et des femmes que la gérontocratie masculine maintenait dans une insupportable dépendance.

12. C'est nous qui soulignons.

Plus de trente années après la publication de *La Légende*, le roman congolais continue de réfléchir sur l'identité africaine et le rapport au passé. Evidemment, la problématique a changé. Les sensibilités ont évolué. La société aussi. Mais les mêmes interrogations ayant trait à la personnalité du Noir et à l'évaluation de son héritage culturel viennent périodiquement ressurgir dans des livres où, sous couvert de fiction et parfois de divertissement, les écrivains congolais cherchent à définir le tempérament de leur peuple.

Le Feu des origines d'Emmanuel Dongala et, plus récemment encore, *Le Chercheur d'Afriques* de Henri Lopes apportent en ce domaine un éclairage particulier. Le premier suggère qu'il existe peut-être une manière africaine d'entrer dans la modernité et qu'elle suppose l'acceptation du passé tel qu'il était vraiment et non pas comme les Africains l'ont souvent rêvé. Toutefois, les dernières pages du roman incitent à penser que cette nouvelle manière d'être relève plus d'une démarche individuelle que collective. Le second laisse entendre avec beaucoup d'émotion que la négritude est moins une histoire de peau et de race qu'une affaire de culture. Il n'est pas certain que le Jean Malonga du *Cœur d'Aryenne* et de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* eût approuvé les thèses de Dongala et de Lopes. Mais il est indubitable que son mérite est d'avoir été le premier à soulever ces embarrassantes et pourtant essentielles questions.

L'IMAGINAIRE MYTHIQUE
DE JEAN MALONGA D'APRÈS LA LÉGENDE
DE M'PFOUMOU MA MAZONO
par Casimir Batantou

Avant de dire comment nous voyons la pérennité de grands *schèmes archétypes* féminins de la mythologie traditionnelle populaire kongo, il nous semble utile de procéder à quelques éclaircissements conceptuels et méthodologiques.

Le terme *schème* pour commencer par lui, renvoie facilement dans le registre durandien au "squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination"¹, au "paradigme" selon le mot d'Edgar Morin². Quand nous parlons de l'archétype, nous voulons indiquer "ce donateur de forme, mais avant tout créateur concret en nous et dans les œuvres que véhicule la culture"³. Tous ces éléments sont comme autant de pierres de touche, de jalons permettant de situer pratiquement notre méthode d'analyse : la mythocritique. Cette méthode consiste en

"— un relevé des thèmes voire des motifs redondants sinon obsédants,

— un examen des situations et des combinatoires de situations des personnages et des décors,

1. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1979, p. 61.

2. Edgar Morin, Journée de Séminaire sur le thème "Noologie, Idéologie, Mythologie" au Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Chambéry, Juin 1980.

3. Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, 1979, p. 156.

— un repérage des leçons différentes du mythe et des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'une époque ou d'un espace culturel bien déterminé."⁴

Pour l'instant, arrêtons-nous sur le statut structural des personnages du récit. On se bornera à quelques-uns de leurs traits les plus importants.

MI N'TSEMBO

- Grand dignitaire de l'ordre de M'POU
- Seigneur de Kadi-Kadi
- Père de M'Polo (épouse de Bidounga, mère de Hakoula)
- Oncle de Bitouala (futur époux de Hakoula)
- Maître de Bizenga, l'esclave

BIDOUNGA

- Grand chef du clan N'Tsoundi de Mandzakala
- Père de Hakoula (future épouse de Bitouala)
- Epoux de M'Polo

Si l'on regarde les choses de plus près, l'auteur a tendance à mythologiser les personnages. Le personnage-dignitaire *Mi N'Tsembo* et le personnage-chef du clan, *Bidounga*, sont les figures dominantes de la chefferie traditionnelle kongo. Nous avons dans le personnage-dignitaire *Mi N'Tsembo* l'image du chef couronné que nous appelons *Mfumu Mpu*. C'est ce que Georges Balandier a bien défini comme "l'élément central de l'ancienne organisation ba-kongo : il est au carrefour des forces propices au groupement comme des antagonismes virtuels menaçant la cohérence de ce dernier ; il est le symbole de la pérennité du clan ; il maintient la fécondité et veille à conserver la force du lignage en empêchant les fissions. Il figure l'unité du clan et contrôle le système des interactions existant entre le clan des ancêtres, le clan des vivants et la terre clanique"⁵. Le personnage-chef du clan, *Bidounga*, est l'image de *Mbuta kanda* : "conciliateur", "mainteneur de la coutume et éducateur des jeunes hommes du groupement, gardien des objets révéérés provenant des ancêtres et de la terre à partir de laquelle se produit l'essaimage"⁶. Ces deux personnages traduisent l'archétype du

4. *Op. cit.*, pp. 321 et ss., 506 et s.

5. Georges Balandier, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, P.U.F., 1955, p. 327.

6. *Ibid.*, p. 328.

chef, image du glaive (ciel, soleil) en Afrique noire et donc des schèmes ascensionnels et spectaculaires qui illustrent les structures synthétiques de l'imaginaire⁷. Seule indication : le mythe profond de descendance matrilineaire dans ce réseau de relations d'alliance et de l'échange matrimonial (le fils de la sœur Bitouala épouse la fille du frère Hakoula).

Nous allons à présent situer Hakoula. Un thème de réflexion est commun à tous les analystes, c'est celui de l'ambiguïté du titre du roman : Ma Mazono ne tient pas le principal rôle. Un personnage féminin donne au discours romanesque sa cohérence et son sens : Hakoula. Il incarne les schèmes de l'imagination de l'auteur :

"Hakoula, c'est ma cousine, c'est moi", dit Jean Malonga.

Faute de pouvoir l'aborder d'une manière exhaustive, restons-en à souligner que sur le plan des mythologies, qui est ici notre intérêt, Hakoula est proche de *la femme-chef*, de *la femme-amie*, de *la femme-mère*, de *la femme-ordinaire*, figures mythologiques kongo. Les analogies l'emportent sur les différences. Hakoula et toutes ces figures présentent des fonctions fondamentales communes, telles que celles de la souveraineté et du sacerdoce, ou celle de la fécondité.

Une autre analogie est à relever : le grossissement épique (la traversée miraculeuse de la Madzia sur un pont de pachydermes, le royaume dans la forêt) évoque des événements qui se seraient passés, une certaine réalité qui de ce point de vue se confond avec celle de l'ancienne vie kongo. C'est dire que la mythologie étrangère y est à peine représentée. Le mythe littéraire de Jean Malonga demeure proche des mythes anciens kongo. En fait, et pour être plus précis, il s'agit de la "*survivance du mythe de l'éternel féminin*".

Il nous faut étudier maintenant aussi profondément qu'il se peut la dialectique entre la structure des fonctions et les régimes profonds de l'image dans chaque moment du récit.

7. Cette structure synthétique de l'imaginaire est la clé de voûte de la description de l'univers mythologique. Elle "tente d'organiser dans le temps du discours l'intemporalité des symboles". Nous nous référons donc, sans engager ici une discussion critique, aux concepts et à la classification symbolique dégagés par G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 341 et s.

Pour la clarté de l'exposé, nous présenterons les fonctions principales de la figure mythique, voire tout ce qu'elles peuvent cacher pour nous d'idées intéressantes pour la démonstration générale ; en somme les prendre comme point de départ de notre réflexion critique.

La femme-chef (mfumu a bakento ou ndona nkento) est une figure mythique dont les fonctions principales sont

"de donner la paix, d'assurer le culte des ancêtres, d'apaiser les conflits, en traçant sur les tempes et sur le front des adversaires la ligne de Mpemba, argile blanche de la paix. Elle donne aussi la paix à l'occasion d'un parjure. Le crime est puni par Nzambi de divers châtements, spécialement de stérilité. L'individu coupable voit ses cultures détruites, sa basse-cour périr. A ces maux il n'y a qu'un seul remède : confesser la faute à la ndona nkento et recevoir la ligne blanche. Le mari de la ndona nkento ne peut s'adjoindre d'autres femmes ; il est très strictement tenu à la monogamie et à la fidélité conjugale. De même l'adultère de la ndona nkento entraînait jadis la mort des deux coupables, qui étaient brûlés vifs. Leurs cendres étaient jetées à la rivière. Le mariage n'est rompu que par la mort d'un des deux conjoints. Si le mari meurt, la femme ne peut convoler en secondes noces".⁸

Le trait le plus caractéristique c'est la fonction de la souveraineté et du sacerdoce, et son couplage avec la fonction de fécondité (schèmes de l'intimité). Nous observons une analogie mythique avec des séquences du texte. On examinera successivement les colonnes synchroniques et le fil narratif.⁹

<p>— la femme reste la compagne d'un seul homme — la luxure et l'adultère engendrent la stérilité</p> <p style="text-align: center;">A.1.a.</p>	<p>— une vieille alliance que la mort a dénouée — l'alliance de nos deux clans ne peut se rompre</p> <p style="text-align: center;">A.2.b.</p>	<p>— Hakoula est prêtresse du totem du clan — obéissent à l'ordre de la prêtresse</p> <p style="text-align: center;">A.3.c.</p>
--	---	--

8. Nous avons résumé dans ce paragraphe les idées de Van Wing (J.S.J.), *Etudes bakongo*, Desclée de Brouwer, 1959, pp. 111-112.

9. Comme nous utilisons de nombreux mythèmes, nous croyons intéressant de les identifier plus nettement par une classification à plusieurs sigles: Mythème A.1.a, A.2.b, B.1.1, etc...

La comparaison des colonnes transcrites avec la figure de mfumu a bakento fait ressortir que le personnage de Hakoula est aussi divinisé et mythique. La troisième colonne (A.3.c) justifie *a posteriori* l'exercice d'une fonction sacerdotale. Le personnage de Hakoula est une "prêtresse". La mfumu a bakento, elle, est une cheffesse religieuse. Le personnage de Hakoula instaure un climat de paix entre le clan N'Tsembo et le clan N'Tsoundi. Tel est précisément le sens du substantif "alliance" (A.2.b). Par là s'éclaire la fonction sacerdotale et souveraine de la mfumu a bakento (femme-chef).

Une autre fonction reste commune : la fonction de fécondité, l'amour matrimonial ou spirituel (A.1.a).

Pour notre propos, il convient d'y reconnaître un problème qui remonte fort loin dans l'imaginaire social kongo. Cette sexualité institutionnelle et régularisée (A.1.a) ne fait qu'exprimer des vertus divinatrices. Nous croyons qu'il s'agit d'une image archétype de la sexualité rebrassée avec un support mythique religieux. Ce qu'on y saisit, c'est l'influence du christianisme. Les attributions de ndona nkento sont de "nature religieuse", rappelle J. Van Wing¹⁰. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir chez les auteurs congolais des images similaires (mariage monogamique, spiritualisation de l'amour). G. Menga dans *La Palabre stérile*, J.-P. Makouta-Mboukou dans *Les Exilés de la forêt vierge*, sont aussi nuancés que Jean Malonga dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*. Il s'agit, pour ainsi dire, d'une réinterprétation de l'Immaculée conception. La première femme kongo, qui reçut le nom de Ndonga, fut la femme du premier roi chrétien João I (ou Nzinga a Nkuwu, baptisé le 3 mai 1491), qui fut appelée "Ndonga Eléonora"¹¹.

Deux traits mystiques du récit se placent dans le processus de divinisation du personnage de Hakoula : celui de la forêt et celui de la traversée des eaux miraculeuses de la Madzia. C'est une illustration des schèmes de la descente intime définis par "la valorisation positive de la femme, de la nature, du centre, de la fécondité"¹².

Arrêtons-nous sur les éléments narratifs de la traversée de la Madzia. Ici encore, nous devons lire les lignes de gauche à droite qui représentent l'aspect syntagmatique du récit.

10. *Op. cit.* p. 106.

11. *Ibid.*, p. 113.

12. G. Durand, *op. cit.*, p. 253.

La Madzia s'ouvrira d'elle-même	Hakoula agite devant l'eau la queue de buffle	l'eau de la rivière devient plus sombre que d'ordinaire	Hakoula saute sur le pont établi par le dos des pachydermes
La Madzia obéira à la voix de Hakoula	Hakoula parle aux flots	remous à la surface des eaux	Hakoula attire son père à elle
A.4.d.	A.5.e.	un troupeau de petits hippopotames le dos dépassant le niveau de l'eau A.6.f.	obéissent à Hakoula et passent la Madzia A.7.g.

Tout ceci n'est pas étranger à l'imaginaire mystique kongo. Les colonnes (A.5.e, A.6.f, A.7.g) révèlent le réalisme sensoriel. En témoignent cette participation des forces supranaturelles "remous", "sombre", cette amitié avec les animaux "hippopotames" (A.6.f, A.7.g), ce renversement de la valeur de l'eau "plus sombre que d'ordinaire" (A.6.f).

Une seconde constatation plus importante encore s'impose : c'est de "l'eau" que transparait l'atmosphère de mystère (A.6.f, A.7.g).

Le personnage de Hakoula se tient au niveau de l'héroïne divinisée (A.5.e). La queue de buffle (mu-syéyé) est une expression symbolique du pouvoir charismatique dans la société traditionnelle kongo. La femme-chef et le personnage de Hakoula illustrent à des degrés divers la fonction sacerdotale et celle de la souveraineté, la liaison entre les hommes et les forces protectrices naturelles. Ainsi se dessinent de plus en plus les schèmes ascensionnels.

Ce que nous voyons surgir dans chaque colonne, c'est un certain nombre de traits de la narration bien connue dans la mythologie des origines kongo : la traversée miraculeuse d'une rivière, l'association des forces supranaturelles à l'eau, les héros demi-dieux. En témoigne par exemple ce récit mythique :

"Les rivalités ont surtout surgi sur la rive droite de cette rivière ; à la suite des palabres, les séparations et les guerres ont commencé. Pour passer l'eau, le chef Mpangu y a étendu son grand manteau, et en tenant sa femme par la main, il a traversé la rivière. Ensuite il a fait passer sa troupe (...)¹³

La transcription sémantique de chaque colonne fait apparaître que le chef Mpangu et le personnage de Hakoula détiennent des pouvoirs mythiques et sacrés. Ils se solidarisent avec les forces supranaturelles et offrent les moyens (hamac, manteau) de traverser la rivière. Les esprits des eaux (Bouloungou, kisimbi) contrôlent et régissent les forces cosmiques.

Passons maintenant au thème de la forêt.

<ul style="list-style-type: none"> — la verdure luxuriante — des fleurs de champs éblouissantes — des lianes rampantes et piquantes <p style="text-align: center;">A.8.h.</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Hakoula n'a aucun souci — Hakoula n'a pas l'inquiétude d'être seule — Hakoula sent l'esprit de la grand-mère <p style="text-align: center;">A.9.i.</p>
--	--

C'est à ces images archétypes substantives "lianes", "fleurs", "verdure", et épithétiques "éblouissantes", "luxuriante", "rampantes", "piquantes" que se rattache la forêt (A.8.h.). Elle constitue l'essence mythique du personnage de Hakoula (A.9.i.). Quand G. Balandier la définit comme "la réserve où l'homme trouve, en fournissant le seul effort de l'acquisition, de nombreux éléments indispensables à son existence quotidienne"¹⁴, nous croyons que cela ne recouvre pas tout ce que les Kongo mettent derrière cet archétype. Nous voudrions ajouter un autre critère : celui de l'intimité. Tel est précisément le sens de cette absence d'agitation, et cette assurance du personnage de Hakoula (A.9.i.). Jean Malonga use de cette cosmisation. C'est dans cette forêt que prend naissance la société idéale et égalitaire. C'est dans cette forêt que le personnage de Hakoula chevauche l'irréalité et la réalité

13. J. Van Wing, *op. cit.* p. 48.

14. G. Balandier, *La Vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1965, p. 80.

(l'apparition de sa grand-mère Mazonga). Ce thème de la forêt comme espace d'intimité n'est pas nouveau. On le trouve partout : dans *La Palabre stérile* de G. Menga, dans *Les Exilés de la forêt vierge ou le grand complot* de J.-P. Makouta-Mboukou, dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi.

La femme-chef (mfumu a bakento) est une beauté archétypique (morale et physique). Elle est une figure mythique de l'amour. Elle incarne la normalisation sociale du comportement sexuel. Le personnage de Hakoula se dérobera à ce comportement ritualisé de femme-chef. Les pulsions sexuelles dans ses excès se substituent à la conception de la *sexualité devoir conjugal* de la femme-chef. Aussi le personnage de Hakoula est-il considéré chez Jean Malonga comme femme ordinaire.

LA FEMME ORDINAIRE est "une mineure irresponsable, gardée sous tutelle par son clan"¹⁵. Plus nuancée et sans doute plus perspicace est la critique de G. Balandier :

"ceux qui ont autorité sur elle se trouvent hors de son lieu de résidence - cette distance crée la marge de liberté dont elle use, tout en maintenant une protection suffisamment efficace"¹⁶

"Le mari est nkwa mambu, responsable de ses actes, comme il est responsable des actes de ses femmes esclaves et de leurs enfants ; pour un petit délit, le mari punit lui-même sa femme, soit par des coups, mais alors il s'expose à des palabres avec les bibuti (sœurs), soit en négligeant, son tour venu, de lui rendre visite, soit en lui coupant la viande et le sel, ou en s'abstenant de lui donner en temps opportun de nouveaux pagnes. La femme de son côté punit les torts de son mari, en lui refusant l'entrée de sa hutte, en l'injuriant copieusement, en négligeant de lui préparer sa nourriture ou en le volant"¹⁷.

L'idée implicite de ces indications est que la femme ordinaire figure la souillure morale. Elle porte sur des manquements aux règles coutumières : le vol, la désobéissance. Une chute, du fait que le mari en est l'objet (nkwa mambu), l'attitude coléreuse du mari (coups, refus d'assistance...) indiquent que la femme ordi-

15. J. Van Wing, *Etudes bakongo*, pp. 194 et ss.

16. G. Balandier, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, p. 338.

17. J. Van Wing, *op. cit.* pp. 147, 148.

naire introduit le temps mortel. Nous y discernons des correspondances analogiques. Chez Jean Malonga, le personnage de Hakoula est aussi irresponsable que la femme ordinaire.

Le personnage de Bitouala (le mari) est une "victime" de l'amour adultère du personnage de Hakoula. Le personnage de Hakoula n'assume pas la sexualité institutionnelle et régularisée. C'est le principe de l'immoral, de l'anormal et de la mort : à la fois emblème de la souillure, de l'infidélité conjugale mais aussi objet de jouissance pour les personnages-amis (N'Dzingoula, Biza, Bitsangou) et le personnage-esclave (Bizenga) du mari. C'est ainsi qu'il faut interpréter sans doute la transcription sémantique du tableau qui suit :

<ul style="list-style-type: none"> — Hakoula compare son mari et les amis de celui-ci — Hakoula a oublié le devoir et le respect conjugaux — Hakoula la nouvelle Messaline, s'abandonne 	<ul style="list-style-type: none"> — le mari bafoué fait feu sur l'esclave — le mari refuse tout nouveau mariage
<p>B.1.a.</p>	<p>B.2.b.</p>

C'est tout le problème de "la faute sexuelle", du mal lié à la sexualité qui est ici posé. La femme ordinaire survit dans l'imaginaire de l'auteur. Le personnage de Hakoula est une femme ordinaire. A la fois elle vit ses passions (B.1.a), et l'acte sexuel la guide (elle a "oublié"), mais aussi elle porte malheur (B.2.b). La faute de Hakoula est d'avoir commis l'adultère (B.1.a). Si elle n'avait pas été dévoratrice de mâles, irresponsable, le personnage de Bitouala ne se serait pas laissé entraîner par ce besoin irrésistible de tuer (B.2.b). Parmi beaucoup d'auteurs qui mettent implicitement en cause ce thème de la déchéance liée à l'adultère, Guy Menga dans *La Palabre stérile* retiendra notre attention. La déchéance du personnage héroïque Vouata (du matswanisme à la déportation au Tchad) vient du personnage-femme Loutaya. Il représente le mal. Seule indication : adultère, perversité, arrogance, coquetterie. On imagine aisément que l'organisation de la famille la plus respectée est celle de la femme-chef.

L'image de la faute sexuelle est indélébile (B.1.a, B.2.b). Nous pouvons voir, sous cet angle, tout le sens profond du symbolisme de l'adultère dans la société kongo. "L'adultère est un sumu (péché) ku (envers) Nzambi, qui provoque la maladie, késa, et c'est une injustice à l'égard du mari de la femme, de la famille de cette dernière et des femmes du coupable"¹⁸.

Dans la première colonne (B.1.a), le comportement du personnage de Hakoula s'imprègne de la substance mythique de la femme ordinaire. C'est la force vitale de la femme ordinaire que Jean Malonga intègre au personnage de Hakoula. Comme la femme ordinaire, le personnage de Hakoula est une mineure irresponsable.

Il est aussi un personnage sur lequel s'appuie ce thème de la faute sexuelle dans la logique des actions : le personnage-esclave (mwana gata ou muntu nzimbu) (B.2.b).

Le schème de la faute devient donc évident par rapport au symbolisme de l'adultère, au statut symbolique de l'esclave et à la position sociale du personnage de Hakoula ; en elle se dessinait déjà la figure de femme-chef. Ce qui revient à dire que l'honneur conjugal est primordial. Il suffirait pour s'en convaincre, d'étudier attentivement, entre autres, le film *La Rançon d'une alliance* de S. Kamba, tiré du même roman¹⁹. Contrairement à l'imaginaire de l'auteur, le créateur du film fait mourir le personnage de Hakoula et atténue par là le problème de la féminité au niveau de l'engagement de l'auteur.

Il ne peut y avoir de doute quant au statut de Hakoula, femme ordinaire, et quant au schème de la chute.

Quel sens donnerons-nous à cette réactualisation de la femme coupable de la dépravation sexuelle ? Il n'y a qu'une réponse : la discrimination fonctionnelle entre les deux sexes (liberté sexuelle pour l'homme) confirmée par la mythologie sexuelle du christianisme. *C'est par le sexe féminin que le mal s'est introduit dans le monde*. La tradition chrétienne ne fait que redoubler un mythe préexistant²⁰. C'est pourquoi il est significatif que Hakoula soit taxée sexuellement de féminité immorale, de femme ordinaire dans le discours romanesque.

18. J. Van Wing, *op. cit.*, p. 147.

19. S. Kamba, *La Rançon d'une alliance*, premier long métrage congolais en couleur, réalisé en 1973.

20. Une excellente mise au point dans G. Balandier, *op. cit.*, p. 166.

A la charge ordinaire et coupable de ce personnage de Hakoula, s'ajoute donc une charge transcendante. Tel semble bien être le sens de la seconde partie du roman : "Le rachat ou le pardon d'une erreur". Le monologue, le remords, la culpabilité, la prise de conscience morale sont des thèmes à travers lesquels J. Malonga aborde la question de la réhabilitation du personnage de Hakoula.

La fécondité maternelle est le symbole ascensionnel pour Jean Malonga.

LA FEMME-MERE (ngudi) est

"identifiée à la terre et la terre est symbolisée dans la femme collective des vivants et des morts, c'est-à-dire dans le wene vital. La terre remet du grain, du fruit au groupe et, en échange, les esprits chthoniens reçoivent la paix"²¹.

Deux fonctions nous paraissent cependant mériter d'être soulignées, même si elles peuvent paraître, à bien des égards, contradictoires. La première : la fonction de la fécondité. La seconde est la fonction de la souveraineté et du sacerdoce.

Le personnage de Hakoula incarne la figure la plus accomplie de la mère. Jean Malonga en souligne la grandeur. L'explication se trouve par analogie avec le fait que le personnage de Hakoula représente de par sa fonction maternelle la plénitude de l'existence, le mystère de la vie. La venue dans le monde de l'enfant apparaît sous les traits d'un événement heureux. Nous ne voulons comme exemple que le tableau suivant :

<ul style="list-style-type: none"> — l'enfant est venu — l'enfant, un attribut qui la rapproche de Dieu — l'enfant, une rémission d'une faute involontaire <p style="text-align: center;">D.1.a.</p>	<ul style="list-style-type: none"> — les mânes l'ont absoute — les mânes ont permis qu'elle ait créé <p style="text-align: center;">D.2.b.</p>
--	---

21. A.C. Gonçalves, *La Symbolisation politique. Le prophétisme Kongo au XVIIIe siècle*, London, Welt Forum Munchen, 1980, p. 19.

Une chose est claire : le parallélisme structurel entre les colonnes et les formes symboliques de la mère (ngudi). A la figure de la ngudi (la mère), gage de la paix, correspond ici le personnage de Hakoula absout par les "mânes" (D.2.b). L'absolution des "mânes" a mandat de frayer le chemin à la paix entre le clan de Hakoula et celui de Bitouala et de Mi N'Tsembo.

La mère (ngudi) est un rêve, une projection mythique de Jean Malonga. Le personnage de Hakoula est bien de même double nature que la ngudi (la mère) identifiée à la terre. Le personnage de Hakoula est réhabilité par la fonction maternelle. L'aveuglement a été le schème de la chute (la faute sexuelle). En témoigne par exemple l'emploi de l'épithète "involontaire" (D.1.a). "L'enfant" jette les bases de la réparation, du pardon, innocente l'infidélité conjugale (l'adultère). La mythification sur l'enfant vient donc du fait qu'il incarne la figure mythique kongo, "personnage puissant et généreux (...) paré de la magnificence qui revêt le pouvoir suprême"²². C'est dans ce sens que s'esquisse la sublimation métaphysique de la sexualité, la femme, et partant l'amour. L'imaginaire culturel kongo lui en modèlè les contours.

LA FEMME-AMIE (nkundi) :

"mérite cet honneur parce qu'elle brille (kilema) par ses qualités. Elle est au courant de toutes les palabres de son mari, dont elle reçoit les confidences et dont elle est la conseillère. Il n'entreprendra rien sans la consulter. C'est près d'elle qu'il se tient de préférence et aime à passer ses journées. Il lui montre en tout ses préférences ; pour elle, les morceaux de choix dans la distribution de la viande ; pour elle le plus beau défriché de forêt ; à sa mort, même les funérailles sont plus somptueuses et le veuvage durera plus longtemps"²³.

Un thème particulier se dégage de tout ce que nous venons de dire : la beauté morale et physique. Le discours de Jean Malonga sur l'idéalisation de l'amour s'imprègne des germes mythiques de la femme-amie (la nkundi). La divinisation est analogue. Le mythe de la femme, chez l'auteur, ne contredit nullement le profil de la femme-amie (la nkundi). Son symbole de l'intimité joue le rôle quasi sacré de la femme-amie. La femme-amie est sans aucun

22. G. Balandier, *La Vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècles*, p. 15.

23. J. Van Wing, *Etudes Bakongo*, p. 192.

doute une beauté archétypique. Le tableau suivant rappelle les analogies :

<p>— la femme est Charme, Caresse, Ornement, Fleur, Consolation, Douceur et Paix — la femme est le Jardin de la vie</p> <p style="text-align: center;">E.1.a.</p>	<p>— Reste l'Ame et la Sagesse de la vie — Reste la Sœur puînée de M'Poungou</p> <p style="text-align: center;">E.2.b.</p>
--	---

On peut reconnaître dans ces propositions transcrites que le personnage de la femme chez Jean Malonga ne trouve son accomplissement que dans la beauté morale. La nkundi et le personnage de la femme figurent le principe de l'amour. Ils révèlent une âme idéale et sont sujet de culte. Tel est le versant sur lequel se développent cette beauté extatique et candide "*Douceur et Paix*", "*Fleur*", ce rôle de joliesse "*consolation*" et cette image divine "*jardin*" (E.1.a).

Malgré les correspondances analogiques, l'auteur restreint la femme à l'imagerie religieuse. Cette façon de ramener la sexualité, la femme aux images divines, à l'incarnation de la nature "*fleur*", nous devons la considérer comme relevant de l'éthique chrétienne. On pourrait parler d'une résistance de la mythologie sexuelle du christianisme (exaltation du culte de l'amour, dévotion absolue pour la femme). On reconnaît ici l'attrait pour ce qui est chrétien : l'amour. Et ceci est le sens profond de sa subjectification féminine. Le problème de la féminité est irrésolu. L'auteur, dans sa volonté d'affranchir la femme, ne renonce pas à classer systématiquement les sexes à la façon chrétienne (E.2.b). A ces points, l'on peut parler des schèmes de l'intimité et de la profondeur.

Quelles conclusions se dégagent de cet espace narratif et de la structure d'imagination et de représentation ?

Le personnage de Hakoula est bien l'imaginaire vécu, la figure de l'*Anima*. A la fois femme-chef et femme ordinaire, femme-amie et femme-mère, l'*Anima* est tout. Les analogies que nous avons soulignées illustrent qu'elle élit domicile dans nos désirs, nos rêves et nos mythes. Par *La Légende de M'Poumou Ma Mazono*, la société kongo révèle l'éternel féminin de la psyché du Congolais.

**ASPECTS DE LA TRAGÉDIE FILIALE
DANS LA LÉGENDE
DE M'PFOUMOU MA MAZONO
DE JEAN MALONGA**
par Antoine Yila

S'il est des auteurs négro-africains d'avant les indépendances qui ne se soient pas attachés à la littérature ethnographique ou complus dans quelque engouement exotique, Jean Malonga est bien de ceux-là. Dans *Cœur d'Aryenne* (1953), il touche du doigt et pose très tôt le problème de la modernité. Dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* (1954), il réitère l'exploit en postulant, comme l'affirme Jean-Baptiste Tati Loutard, "une société d'où sera bannie l'exploitation de l'homme par l'homme"¹. Son écriture se nourrit autant d'Homère, de la Bible, des auteurs classiques français, qu'elle anticipe sur la diversité esthétique et thématique des années soixante et d'au-delà. C'est ce que semble dire Jacques Fame-N'Dongo qui écrit : "les œuvres narratives en particulier et littéraires en général (poésie et théâtre notamment) produites par des Nègres depuis 1960 frappent par leur variété, leur constance et leur pertinence"². Jean Malonga est de ce fait un précurseur. L'on sait que le propre de tout précurseur est d'inscrire le futur au présent par une connaissance objective de ce qui fonde ce présent. C'est alors que, dans une œuvre littéraire, les structures familiales et parentales, la tradition, par exemple, se découvrent au lecteur,

1. Jean-Baptiste Tati Loutard, *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Yaoundé, éd. CLE, 1977, p. 18.

2. Jacques Fame-N'Dongo, *Le Roman négro-africain d'expression française comme miroir de l'Afrique des indépendances*, Introduction, thèse de 3ème cycle, Lille, 1978.

soit dans leur dimension statique, soit dans leur dimension novatrice et dynamique.

Pour nous, la tradition et ses corrélats - la famille, le clan, le village - obéissent à ces deux variantes dans l'œuvre de Jean Malonga. Autour de ces ensembles et sous-ensembles s'articule un processus dialectique que nous appelons le *langage de la filiation*. Qu'est-ce à dire? C'est que la femme subit un discours, mieux, un déterminisme juridico-affectif qui fait d'elle une *martyre de la tradition* ; c'est-à-dire que le droit coutumier ou ancestral choisit à sa place un homme qu'elle ne connaît ni n'aime véritablement : blessure du moi. Cette situation lésionnelle est provoquée par la *loi des pères*. La femme la subit d'autant plus passivement qu'elle est *anonyme*, occultée. Mère, elle ne se définit que par ses fonctions de génitrice. Mariée, elle est sacrifiée sur l'autel de la consanguinité et de la pérennité ancestrales. Mais c'est en vain que par des subtilités juridiques, on lui extorque son approbation, lorsque l'on organise ses noces. La femme nouvellement mariée nie l'*Ordre des pères*, désacralise le mariage en se commettant avec un personnage de basse extraction, un esclave. Rebelle, elle scelle par son adultère, *la double mort des ancêtres* : ils meurent du désaveu qu'elle inflige à leurs lois et de ce qu'elle déshonore leur mémoire. Révolutionnaire malgré elle, elle est un révélateur de *l'imposture des pères* qu'elle oppose les uns aux autres, démontrant par là-même, le caractère inachevé de leur sagesse. Et c'est dans la fuite et le refuge qu'elle atteint au sublime, c'est-à-dire à sa vraie identité de femme libre, et structure, à son tour, de manière, l'on pourrait dire parthénogénétique, une nouvelle lignée, une nouvelle race d'hommes, une nouvelle Cité. Race et Cité à la tête desquelles se trouvera un personnage messianique évoquant confusément Jésus et Salomon.

Par l'adultère et la fuite, Hakoula devient une *rédemptrice*. En celle-ci, le mythe du placenta trouve toute sa résonance. Car Hakoula est la *Mère*, une déité. Elle est également miroir, fondement de cette parenté, de cette grande famille qui voit le jour dans la clairière. De même est-elle cette épouse qui, bien qu'adultère, brûle encore de cet amour qui la rattache à l'homme qu'elle a trahi, n'exclut pas de le retrouver et de se réconcilier avec lui. Son infortune, son extrême solitude toute de patience et de persévérance conjugales, la rapprochent d'un personnage mythique que la postérité a consacré épouse idéale ou *Epouse* : Pénélope. Certes, la grotte où vit Hakoula ne peut symboliser l'île d'Ithaque ni M'Pfumou Ma Mazono évoquer Télémaque. Mais c'est d'avoir

été opiniâtre dans sa thésaurisation que l'infortunée princesse nous apparaît comme la mère et l'épouse par excellence. Son malheur est d'être née princesse désirable et femme désirante. C'est cette conjonction de signifiants et de signifiés qui donne force à toute sa tragédie. Laquelle ne peut être comprise, sur le plan méthodologique, que par une herméneutique à la fois plurielle et spécifique qui s'énonce d'une part, comme un ensemble d'approches philosophique, linguistique, sémiotique, mythanalytique et, d'autre part, comme la rencontre heureuse ou malheureuse du texte littéraire et de la psychanalyse (science de l'inconscient) : la textanalyse. Jean Bellemin-Noël qui en est l'initiateur, la précise :

"Puisque la littérature porte dans ses flancs du non-conscient et puisque la psychanalyse apporte une théorie de ce qui échappe au conscient, on serait tenté de les rapprocher jusqu'à les confondre. (...) l'ensemble des œuvres littéraires offre un point de vue sur la réalité de l'homme, sur le milieu où il existe autant que la manière dont il saisit à la fois ce milieu et les rapports qu'il entretient avec lui"³.

Dans un texte plus récent, l'auteur nous éclaire davantage sur sa méthode :

"Il est vrai, écrit-il, que ce vocable de "textanalyse" a quelque chose de l'ogre, il a comme avalé la première moitié de son composant majeur ; toutefois, on perçoit clairement qu'il comporte trois parties essentielles : /text(e)/, /psych(é)/, /analyse/, et je n'ai fait que suivre l'usage de la langue, qui dit "analyse" en phagocytant elle-même la "psyché", réduite à l'état de préfixe accessoire pour le meilleur ou pour le pire. Quiconque a le sens du français entend cet inaudible infixe et restitue l'équivalent périphrastique "psychanalyse du texte littéraire", car pour une fois la combinaison du latin et du grec tombe à pic en opérant la synthèse de composants préalablement composés aux fins d'allusion : *texte/(littéraire)/ + (psych/analyse, quoi de plus simple ?*"⁴.

Cette question apparemment ironique signifierait se dérober d'avance à toute objection, si chacun n'était conscient que tout

3. Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., Coll "Que sais-je ?", 1978, p.7

4. Jean Bellemin-Noël, *Intertignes. Essais de textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, 1988, pp. 18-19.

texte littéraire est, comme l'inconscient, un langage qui nous interpelle dans notre relation avec les situations qu'il développe, l'auteur qui les a conçues et le monde : la textanalyse est un dévoilement, un langage du langage. Mais, voyons maintenant comment cette herméneutique ainsi que la première opèrent sur le texte de Jean Malonga.

I. LE LANGAGE DE LA FILIATION : LA LOI DES PÈRES ET LES MARTYRES DE LA TRADITION

Parler de filiation, c'est sous-entendre les liens qui rattachent les enfants à leurs parents (père et mère). Mais c'est considérer également ceux qui unissent diverses familles, divers clans ou lignages à un même ancêtre mythique. La société que décrit Jean Malonga témoigne de cet ensemble relationnel où le pouvoir appartient à l'ancêtre ou au patriarche. Lequel est assisté, comme dans la Grèce antique, d'un aréopage avec lequel il légifère dans la Cité. L'aréopage est un groupe d'initiés, une société fermée, mais plus particulièrement à la femme. C'est autour d'elle que s'articule ce langage de la filiation, ce système d'inclusion-exclusion entre la gérontocratie et la jeunesse, et de projection-introjection entre les parents et leurs enfants. Mais le mérite de l'œuvre de Jean Malonga est de nous avoir éclairé sur la phallocratie princière et la misère ontologique de la femme : celle-ci doit adoucir le veuvage du patriarche et revigorer sa lignée. La femme est ainsi un être immense en tant qu'elle entretient le flux vital, mais si petit, parce que l'histoire peut se faire sans elle. Sa condition s'apparente à celle de Diane d'Ephèse, déesse de la fécondité aux mille seins mais nue ; c'est-à-dire, sans pouvoir véritable. Transparaissent dans cette entité mythique, M'Polo et Hakoula, deux martyres de la tradition, l'une anonyme, l'autre sacrifiée.

La femme anonyme

Lorsque le vieux Mi N'Tsembo arrive à Mandzakala pour préparer le mariage de sa petite-fille Hakoula avec son neveu Bitouala, M'Polo, sa fille qu'elle maria à Bidounga le seigneur des lieux, est toute de discrétion et d'urbanité : "Fine diplomate, M'Polo ne vient que la dernière pour se jeter dans les bras ouverts de son père." (p. 16). Ces effusions attestent son existence, car elle est fille de chef. Mais tout aussitôt, elle

s'efface, elle "rappelle enfin ses filles près d'elle, pour laisser aux hommes le temps de se dire ce que les femmes ne peuvent que deviner, parce qu'on les tient jalousement à l'écart de tous les problèmes sociaux, même quand il s'agit de leur sort, de leur avenir, de leur vie." (p.17). C'est ici le lieu de voir que, quel que soit son rang, la femme n'a pas droit à la solennité, n'a pas droit de cité dans cette société précoloniale exclusivement faite pour les hommes.

L'exclusion de la femme relève de la faute primordiale, au moment où tout était "pour le mieux dans le meilleur des mondes possible" (Voltaire, *Candide*). Le personnage de l'Ancêtre, dans *Crépuscule des temps anciens* de l'écrivain voltaïque (burkinabé) Nazi Boni, précise cette faute qui est la cause des maux dont souffre l'homme :

"Il fallut la négligence d'une femme, il fallut ô malheur qu'une femme transgressât les recommandations de *Dombéni* pour que, furieux, le ciel s'envolât haut, très haut, très très haut, encore plus haut, emportât et ses richesses et ce qui alimentait le genre humain. (...). Ah ! ces femmes, toujours ces femmes ! ces êtres de malheur ! Nous les aurions égorgées toutes si elles n'étaient nos mères et les mères de nos enfants !"⁵.

Ce mythe de la chute originelle présent dans la tradition africaine, rejoint celui de la Genèse dans l'Ancien Testament.

La femme est objet d'opprobre et de méfiance parce qu'elle a désobéi à *Dombéni* ou à Dieu, une entité supérieure fantasmée avec des attributs mâles. En vérité, la non-observance des préceptes divins par la femme, n'est qu'une transgression du pouvoir de l'homme, son semblable. Mais c'est d'avoir perçu à travers la femme, l'écho de sa propre défaillance, la précarité de sa propre autorité de mâle que l'homme lui fait subir une faute imaginaire : domaine du transfert de culpabilité. Un transfert de culpabilité derrière lequel l'homme se dérobe depuis des millénaires pour clamer son innocence et sa pureté. N'a-t-on pas entendu : "(...). Je trouve plus amère que la mort la femme, car elle est un piège, son cœur un filet, et ses bras des chaînes." ("*Ecclésiaste*", *La Bible de Jérusalem*, ch. 7, v. 26, p. 1150)?

5. Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.23.

C'est pourquoi l'homme entretient devant elle le mystère de la sagesse ancestrale.

Les anciens considèrent la femme comme un être immature. Ils ne voient en elle qu'un espace de génitalité et d'alimentation. Effectivement, "(...) surveiller la marmite où finit de cuire le silure, la boulette de courge, apprêter (...) le repas à servir (...) aux étrangers" (p. 17), attestent objectivement la place qu'avec la génitalité, elle occupe dans l'univers masculin. Et si, mère et belle-mère, elle ose s'émanciper de sa pudeur forcée en regardant l'Autre, son gendre, la censure implacable lui rappelle sa condition d'être impur, anonyme. Ainsi en est-il de M'Polo "qui s'est dissimulée derrière le rang des femmes pour ne pas être aperçue de Bitouala. (...). La coutume interdit formellement à la belle-mère et au gendre de se voir, se parler et se toucher sous peine de sanctions terribles. Celles-ci peuvent aller jusqu'à la rupture de l'alliance." (p. 25). Comment en serait-il autrement? "Comment la femme, qui n'est pas l'égale de l'homme, pourrait-elle avoir les mêmes droits ! La femme n'a pas la permission de parler, même pas d'elle-même : qu'elle se taise : "*Taceat mulier de muliere* !"⁶. M'Polo n'échappe pas à ce que Nietzsche considère comme une engeance rien moins qu'incapable de discerner le bien du mal, la vertu du vice. La conception nietzschéenne de la femme, c'est la mort de tout être inférieur, afin que vive le Sujet, l'Homme ; mais pas n'importe quel homme. Il s'agit de celui qui a su et sait résister à la séduction de cette créature perfide, perverse : la confiner définitivement dans "l'immense masse du troupeau". L'on sait que la société à laquelle appartient Nietzsche est fondamentalement patriarcale : l'homme, primat de l'existence. La différenciation semble éloquente : "les hommes, affirme encore Nietzsche, sont les seigneurs, et les femmes des êtres à jamais subordonnés auxquels il est seulement concédé qu'elles peuvent "atteindre à la perfection dans une situation subalterne"⁷.

Patriarcale sur le plan du pouvoir politique (en effet, kongolari, elle est matrilineaire), la société dont fait partie M'Polo, la relègue implicitement au même rang inférieur, la muselle, l'aveugle subconsciemment pour inhiber en elle tout élan érotique. Car,

6. Roger Laporte, "La volonté de puissance. Le nazisme et Nietzsche", *Les Philosophes de Platon à Sartre*, ouvrage collectif, Paris, Hachette, 1985, p. 394.

7. Roger Laporte, *ibid.*, p. 394.

"M'Polo est demeurée belle, souple, svelte sans souffrir de ces plis enlaidissants du ventre, de cet aplatissement trapézoïdal des hanches et de cet effondrement en nappe de la poitrine qui font de la femme une hideuse séquelle de sa beauté, au risque de lui faire perdre les avantages de son sexe." (p. 11).

Justement, c'est très souvent par la beauté qu'Eros convie à sa propre jubilation : deux êtres d'une esthétique agréable se voient, se regardent et s'attirent : risques d'exclusion dans une société où l'on prohibe l'anarchie du désir. C'est sans doute pourquoi M'Polo se dérobc au regard de son futur gendre, Bitouala, un "jeune homme d'environ dix-sept saisons sèches (...) de très haute taille" (p. 20), au "charme indiscutable" (p.20), au "port de tête fier et noble" (p.20). Et tout se passe comme si elle redoutait effectivement de suborner son gendre. Tant elle paraît esthétiquement proche de cette "(...) Vénus des latins qui présidait aux jeux de l'amour, (...) portait une ceinture où se trouvaient enfermés les grâces, les attraits, le sourire engageant, le doux parler, le sourire persuasif et l'éloquence des yeux."⁸. "Vaisseaux du démon"⁹, tout condamne la femme à être muselée quand elle devrait s'exprimer, occultée quand elle devrait s'affirmer. Fille, elle est sacrifiée au bon vouloir des pères.

La fille sacrifiée

Dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, la mère et la fille semblent prédéterminées à subir la loi des pères. Précisément, tandis que père et mère tiennent un conciliabule sur son mariage imminent, Hakoula ignore tout de son propre sort. Ce mariage ne saurait souffrir de délai ainsi que le montre M'Polo, qui dissipe les préventions de son mari, Bidounga, sur la "fraîcheur virginale" de leurs trois filles :

" Ne t'inquiète donc pas, ya Bidounga. (...). Pour la raison d'âge que tu invoques, je ne vois pas en quoi cela peut gêner les pourparlers. Ignores-tu que c'est l'éducation et le rang social qui font la femme et non l'âge? Ne suis-je pas

8. Jacques Bril, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1981, p.143.

9. Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, Paris, Ed. France Loisirs, 1981, p.259.

venue chez toi à l'âge de dix saisons sèches? Ne t'ai-je pas donné toute satisfaction ?" (p.13).

Une telle apologie confinerait à la déraison si nous n'étions dans un monde encore archaïque. Mais la tradition ancestrale requérait absolument que l'union des deux conjoints désignés se fît. En effet, la "jeune femme avait plus de loisir, sa curiosité juvénile aidant, d'estimer, d'aimer et de respecter le compagnon de sa vie." (p.13). Respect ou assujettissement de la femme à l'homme, c'est la postulation de M'Polo. D'autant plus qu'elle est, en tant que princesse et reine, garante de cette instrumentalisation d'elle-même. Le saurait-elle qu'elle ne se révolterait pas. Car en fait, revendiquer une quelconque liberté par rapport à l'homme, récuser le choix matrimonial de l'Ancêtre, c'est s'arracher au monde pour le néant. C'est ce que semble avoir compris Hakoula qui ne voit rien à redire aux "dix-sept saisons sèches" de son "fiancé" et qui obtempère à la demande de Mi N'Tsembo, son grand-père :

"Mon père a parlé ; Bitouala est de ton sang, j'en suis également" (p.24).

Cette parenté apparaît narrativement comme un point de ralliement, une instance par laquelle ses membres s'honorent d'avoir le même sang, le même ascendant. Celui-ci

"est d'autant plus puissant qu'il est ancien, donc plus proche de Dieu : de là découle le principe de séniorité qui gouverne l'ensemble de la société, aussi bien enfantine qu'adulte. Le statut de la personne n'est pas régi uniquement par des considérations d'âge ou de primogéniture, mais leur est toujours étroitement lié ; le corps social s'organise et se hiérarchise en fonction de ces critères, qui signifient en même temps puissance vitale, prestige et savoir. Le père, le patriarche, le chef sont des hommes qui font vivre ceux qui dépendent d'eux, des condensateurs et des dispensateurs de forces ; ils ne sont rien par eux-mêmes, mais représentent et transmettent. Leur autorité est d'autant plus prenante et totale, car ses fondements se situent par-delà le plan social et moral, au niveau même de l'être et de la force vitale."¹⁰

10. Pierre Erny, *L'Enfant et son milieu en Afrique noire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1978, p.55.

Apparenté à Dieu, l'Ancêtre se voit doté d'un pouvoir numineux ou surnaturel. Il n'est donc pas médiation inerte, impuissante entre le monde des vivants et celui des morts mais une personnalité toute-puissante qui sait interpréter les décrets et délibérations des seconds en direction des premiers ; une force réelle qui peut en résorber les méfaits ou en catalyser les bienfaits. Jean Malonga nous montre brillamment que Mi N'Tsembo et Bidounga et, plus loin, Bitouala, M'Pfoutou Ma Mazono (p.134-141), sont de cette essence transcendantale. En substance, c'est aussi la crainte de cette omnipotence qui aurait conduit Hakoula à obtempérer.

Pour Jean Malonga, il est naturel, *a priori*, que la différence d'âge ("dix saisons sèches" par rapport à "dix-sept saisons sèches") ne soit pas un obstacle à cette union prématurée, puisqu'il ne se borne qu'à rapporter des faits de société. Mais "derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une belle œuvre, d'une grande œuvre, se dissimule toujours ce drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses sphinx."¹¹ En d'autres termes, il partage moins le bonheur de Hakoula qu'il n'en prépare la fin, comme nous allons le voir. Néanmoins, le "mariage précoce" apparaît comme un moyen efficace de préserver l'équilibre moral de la jeune femme, de conforter l'ordre moral de la Cité, de sanctionner et d'exorciser l'impur. L'on ignore cependant que l'on entame le *moi désirant* de celle que l'on marie prématurément ; l'on inhibe pour ainsi dire sa libido. C'est justement dans cette inhibition, cet étouffement du désir réel que réside la transgression même de l'Ordre incarné par les ancêtres. Lesquels meurent, il nous semble, deux fois.

II. LE LANGAGE DE LA FILIATION : la double mort des ancêtres

La négation de l'Ordre des pères : la femme rebelle

Hakoula a été mariée au nom de la consanguinité et de la pérennité ancestrales. L'on a ignoré l'expression profonde de son être. De fait, comme tout humain, elle est un animal désirant. Au village de Mi N'Tsembo où elle séjourne depuis quelque temps,

11. François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Le livre de poche, 1972, p.209.

elle n'a de cesse qu'elle n'ait séduit plus d'un admirateur. Agée "maintenant de quinze saisons sèches" (p.36), belle et "D'une curiosité sensuelle extrême, Hakoula cherche à faire une base de comparaison entre son mari et les amis de celui-ci. Physiquement, Bitouala est aussi bien fait, aussi beau que ces derniers, mais il y a malheureusement, cet attrait de l'Inconnu qui harcelle la pensée de la femme en éveil et lui donne parfois des vertiges." (p.38). Telles sont les prémisses d'une situation douloureuse que la tradition a conjurée en vain. Il s'agit de l'exigence de ce désir, de cette quête de l'Autre inhibée. Celui qui a été choisi, le beau prince, ne compte plus que très peu : il est encombrement, répétition, ennui. Ce que Hakoula postule, c'est que se lève le voile ténébreux dont on l'a recouverte, c'est-à-dire quelques-uns des préceptes qui fondent l'éthique ancestrale : fidélité et soumission au mari.

Pour elle, la fidélité est étouffement de la féminité et régression ; l'infidélité, épanouissement et progrès. L'infidélité est la réalisation de cette libido naguère inhibée. Sa fulgurance signifie boulimie, assomption spéculaire ou narcissisme et, donc, aveuglement dans le choix des partenaires : "Mi N'Tsembo s'est acquis un jeune esclave pour remplacer son neveu Bitouala auprès de lui. (...) Hakoula ne peut résister à l'envie de se faire un adorateur de plus en la personne du petit esclave à qui elle donne facilement ses faveurs." (p.40-41) : ravalement. Le ravalement n'existe pas, puisque le désir écrie vengeance : c'est d'avoir été mariée trop tôt et à un inconnu que Hakoula sonne le glas de l'ordre moral des Anciens. Se commettre avec un esclave, personnage déshumanisé, personnage-néant, n'est-ce pas, aussi curieux que cela puisse paraître, revendiquer et contester en même temps l'abominable équation : femme = esclave ? N'est-ce pas également revendiquer une vraie identité de femme libre dans une société libre pour tous ? L'acte à la fois profanateur et révolutionnaire de Hakoula est la conséquence logique d'une immense frustration. Et la frustration est ressentiment. C'est cette deuxième pulsion qui conduit à ébranler des systèmes apparemment immuables ou à en hâter la fin. Hakoula a voulu s'émanciper d'un système qui tendait à l'empêcher d'accéder au mystère d'un corps méprisé, honni, celui d'un esclave, Bizenga, à démythifier en quelque sorte sa généalogie et à censurer la censure, c'est-à-dire la tradition ancestrale, cette instance surmoïque qui clamerait sa double culpabilité sexuelle et morale. Guy Rosolato nous éclaire lorsqu'il dit :

"la culpabilité, dès lors, est en rapport avec la rigueur des injonctions surmoïques : le manquement consiste à les enfreindre, ce qui équivaut à défaire les liens avec les idéaux collectifs et à rompre la continuité généalogique que la société fonde en eux. La libre sexualité engendre aussi la culpabilité dans la mesure où elle va à l'encontre des règles d'alliance qui assurent une transmission prévue, ou simplement une descendance."¹²

Certes, mais dans sa fuite, Hakoula, la coupable qui fait penser à cette jeune femme mariée dont Guy Rosolato analyse la position conflictuelle dans la famille occidentale, patrilinéaire, continue de dénier à l'Ancêtre Mi N'Tsembo et à son aréopage tout pouvoir de la soumettre à la question et de la mettre à mort. Sa fuite, cette autre forme de "transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable."¹³. C'est dans le cadre sécurisant d'une clairière que la fugitive confirme la dichotomie qui existe entre son monde en devenir et celui, passéiste, de ses ascendants dont elle a mis à nu l'imposture, la sagesse inachevée, la cruauté immanente, tous paradigmes articulés par ce que l'on pourrait appeler le discours de la guerre.

L'imposture des pères ou la sagesse inachevée : le discours de la guerre

Le scandale de Hakoula est venu, on l'a vu, de son extrême sensualité et de sa contestation subconsciente de l'autorité patriarcale. Justement, cette béance qu'elle a creusée, pour ainsi dire, dans le système juridique, politique et moral des anciens de N'Tsembo, le "Clan" de son grand-père, a exacerbé en eux ressentiment, injure et anathème. Une situation cornélienne se crée qui exige que l'offense se lave dans le sang. L'attestent un "coup de fusil en l'air" (signe belligène) et les imprécations d'un émissaire de Mi N'Tsembo :

12. Guy Rosolato, "Généalogie et culpabilité", *Dialogue*, n° 90, 4è trim., 1985, p.19.

13. Michel Foucault, *Préface à la transgression*, cité dans *L'Interdit et la transgression*, ouvrage collectif, Paris, Dunod, 1983, p.95.

"Bidounga, Maître de Mandzakala, père maudit d'une fille impure, ce que tu viens d'entendre est la voix du grand et puissant Mi N'Tsembo, le souverain de Kadi-Kadi et des environs. Si dans deux jours, tu n'as pas rendu la perfide Hakoula, ta cité brûlera, toi et les tiens serrez châtiés comme des chiens sans honneur. Tes deux chenapans de voleurs partis en mission à N'Tsembo sont gardés en otage par mon maître. Tu diras tout cela à ta mère qui dort dans les entrailles du chacal qui l'a dévorée." (p. 47).

Nul doute que tout entière mue par sa libido ou par Eros (pulsion de vie), Hakoula n'ait donné libre cours à l'expression de Thanatos (pulsion de mort), incité ceux qu'elle a trahis à la vengeance. Car le langage qui se profère ici est celui de la guerre. La technique imprécatoire de Mi N'Tsembo qui s'exprime par l'intermédiaire de son émissaire, s'apparente effectivement à une technique guerrière. Le monarque bafoué pousse Bidounga à une confrontation où il se voit déculpabilisé.

En vérité, la "guerre a une vertu déculpabilisante quant à l'agressivité du sujet. A la fois, elle permet à ce dernier de donner libre cours à ses instincts agressifs, la propagande officielle le persuadant que c'est l'Autre, l'ennemi qui est agressif, l'importance de l'activité individuelle est fonction du taux de frustration auquel a été soumis cet individu tant pendant son enfance qu'à l'âge adulte."¹⁴

L'on ne saurait préjuger des frustrations subies par Mi N'Tsembo dans son enfance. Mais ce qui retient notre attention, c'est l'articulation même du discours de la guerre. Ce discours consiste en la négation totale de l'Autre, en l'abolition du temps humain et en la postulation du néant. Le langage métaphorique confirme cet anéantissement de l'Autre que l'on veut immédiat : empire de la déraison qui fait écho à la déraison :

"Tout Mandzakala somme le chien à barbe blanche, ce bandit, ce voleur de filles qui se fait appeler Mi N'Tsembo, à venir se la faire arracher. Ses fusils, chargés de sel et de terre fuiront devant le tonnerre de notre poudre. Est-ce qu'il y a encore des hommes dans N'Tsembo ? Si oui, qu'ils sortent de leur repaire d'assassins, et viennent à la rencontre des gars de N'Tsoudi qui n'en feront qu'une bouchée à jeter aux porcs en

14. Gérard Mendel, *Pour décoloniser l'enfant*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979, p. 174.

même temps que les os de la mère de leur maître, le plus lâche des hommes." (p. 48).

Comment retrouver signe de sagesse dans l'imprécation ?

Comme dans le passage précédent, rien d'humain ne transparaît dans le second. Le langage se nourrit de métaphores à la fois scortatoires et mortifères qui reculent davantage les limites de la raison. Corrélativement, le locuteur véhément se rapproche de la bête qu'il érige en censeur funeste et salvateur. La négation de l'instance maternelle signifie négation de l'ascendance et de la descendance de l'agresseur. Le discours de la guerre méconnaît la sacralité de tous les référents qui sont les fondements mêmes de l'homme qui le profère : il se nie en niant. L'insignifiance de ces référents (père, mère, ancêtre) est la fin de tout ce qui s'énonçait comme vertus cardinales dans la société ancestrale : le dialogue, le règlement des conflits sous le "m'bongui" ou l'arbre à palabre ; la paix par la concertation et surtout le respect de toute vie qui ne se subordonne pas aux besoins alimentaires de l'humain. Le discours de la guerre est concaténation : deux hommes, Bidounga et Bitouala, deux cités, Mandzakala et N'Tsembo, finissent par s'affronter. Bidounga l'emporte sur son gendre (p. 53). Il y a, ici, l'esquisse d'un combat mythique tel qu'il s'énonce dans *l'Iliade* d'Homère (cf. la *Guerre de Troie*). Tout porte à croire que l'imaginaire de Jean Malonga s'en est nourri. Proche de l'épopée homérique, sa narration romanesque montre *grosso modo* que ses personnages sont soumis à la dialectique d'Eros et de Thanatos et qu'à l'opposé des anciens, les jeunes générations, incarnées par l'héroïne de son œuvre plurigénérique, requièrent que le monde s'effondre afin de renaître : *épiphanie* d'une Cité et d'une Loi : celles de Hakoula, la *rédemptrice* et ses fils, M'Pfoutou Ma Mazono et les anciens esclaves.

III. LE LANGAGE DE LA FILIATION : LA RÉDEMPTRICE

En échappant à la poursuite de ceux qu'elle a offensés, Hakoula a pu sauver son fils, M'Pfoutou Ma Mazono. Et en acceptant d'accueillir les quarante-neuf compagnons que l'adolescent introduit dans leur refuge, elle assume l'existence d'une humanité qui lui était lointaine par la naissance ou le rang.

Image de la Mère

C'est dans la réponse à la question du fils que se lit la munificence maternelle de Hakoula :

"- Eh bien ! maman, tu n'as rien à dire à mes amis, tes nouveaux enfants ? Il faut pourtant que tu nous offres à manger et que tu nous dises si tu as assez de place pour nous loger tous. Tu ne vas pas nous renvoyer en nous refusant l'hospitalité, n'est-ce pas ? Parce que nous ne bougerions pas, car nous nous sommes jurés de ne plus partir d'ici et de ne plus te quitter. Est-ce que notre société te fait peur, femme des champs ? (...).

- Non, mon cher enfant, votre société ne m'effraie pas du tout. J'en suis au contraire très réconfortée, articule avec peine la femme éplorée. Dis à tes frères qu'ils sont chez eux ici. Il y a de la place pour tout le monde. J'ajoute que tes volontés étant des ordres pour moi - je ne suis qu'une pauvre femme - il serait de mauvais goût de ma part de ne pas accepter tes amis. Voulez-vous venir vous reposer un moment chez moi, en attendant que je vous prépare à manger ? Mon seul regret est de ne pouvoir vous servir de vin de palme ; mais à la place, je vais vous faire goûter de ma liqueur" (p. 104-105).

A l'évidence, une connivence lie l'enfant et la mère. L'un ne saurait être sans l'autre ; l'un se projette en l'autre. Ce sont des instances réflexives, spéculaires véritablement unies par des relations objectales. Celles-ci

"s'établissent sous forme d'une interaction constante entre deux partenaires très inégaux, la mère et l'enfant ; que chacun d'eux provoque les réponses de l'autre ; que cette relation interpersonnelle crée un champ de forces en mouvement constant. On pourrait peut-être dire que les relations objectales qui satisfont et la mère et l'enfant sont des relations où un jeu de forces travaille de façon à les compléter l'une l'autre, de sorte que d'une part elles offrent une satisfaction aux deux partenaires, et que d'autre part le fait même que l'un d'eux obtienne une satisfaction en provoque une chez l'autre également."¹⁵

15. René Spitz, *De la naissance à la parole*, Paris, P.U.F., 1976, p.155.

Ces relations gémellaires s'établissent également entre la "Déesse de la clairière" (p.104) et ses quarante-neuf "enfants". Transcendant manifestement la condescendance et les injonctions du fils biologique ainsi que l'intrusion des fils fantasmatiques, elles confèrent à Hakoula, "cette souveraine rayonnante de jeunesse et de beauté, devant qui galope le troupeau de gazelles et de chèvres" (p.105), des qualités de divinité sécurisante, maternelle et unificatrice. Elle est, sans conteste, un élément de fusion, la "Mère aux Seins Nombreux"¹⁶ qui en apporte un à chacun de ses hôtes inattendus. L'espace vital (la grotte) dans lequel elle les introduit afin qu'ils se restaurent, se confond avec elle pour réactualiser le mythe de la "Grande-Mère." En vérité, Hakoula évoque la Déesse Lune, créatrice et détentrice de toute vie terrestre. L'étant, elle est garante de la restructuration des familles éclatées représentées par chacun de ses quarante-neuf fils-frères. De même doit-elle restructurer, *ipso facto*, sa propre famille, celle qu'elle a perdue et dont elle est profondément nostalgique.

Cette restructuration procède d'une double stratégie : la parole conciliante et la serviabilité. Effectivement, taire en elle l'ascendance aristocratique, le verbe haut de la princesse qui ne supporte qu'on lui ordonne ; laisser prévaloir l'instinct maternel, constituant pour Hakoula tant de gages d'élection et de rayonnement : elle est la Mère "dont le répertoire en chants est incépuisable" (p.106) et qui, de ce fait, berce, revigore et recouvre chacun de son immense affection. C'est alors en vain que l'on percevrait en elle servilité et soumission. Car l'héroïne semble faite de cette essence qui transcende les faiblesses humaines, l'orgueil et le mépris, pour fondre dans et naître à l'Autre. D'autant plus qu'elle a expié tous ses errements dans sa thébaïde. Quoi qu'il en soit, la Mère n'existe qu'en tant que l'Epouse subsiste en la jeune femme qui a jeté l'opprobre sur son foyer conjugal.

Image de l'Epouse

Hakoula demeure attachée au souvenir de l'Epoux perdu : "Envahie par une fierté maternelle, la jeune femme se console de savoir qu'il existe un lien tangible entre son Bitouala et elle" (p.73). Cette image est, il nous semble, aussi obsédante que la

16. Esther Harding, *Les Mystères de la femme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976, p.116.

faute commise. L'autoculpabilisation génère le désir de retrouver l'objet d'amour trahi. Cette quête inconsciente trouve écho dans le mari fantasmé comme réalité, être matériel et déjà là :

"- Ah ! que je suis heureuse de porter un peu de lui en moi. Ce que je souhaite maintenant, c'est que son enfant soit un garçon et lui ressemble ; il me le rappellera davantage dans mon exil" (p.73).

Appréhender en soi l'existence d'une vie chère, c'est accepter de vivre afin de retrouver l'homme qui l'a conçue. La relation biologique qui s'établit entre la mère et le fœtus signifie que la femme idéalise et immortalise subconsciemment le mari délaissé. C'est le cri d'une épouse et d'une mère aimante. C'est le cri de l'amour ; en effet, de cet amour qui

"(...) est une radiation cosmique. Pour celui qui habite dans l'amour, qui contemple dans l'amour, les hommes s'affranchissent de tout ce qui les mêle à la confusion universelle ; bons et méchants, sages et fous, beaux et laids, tous l'un après l'autre deviennent réels à ses yeux, deviennent des Tu, c'est-à-dire des êtres affranchis, détachés, uniques, il les voit chacun face à face. C'est chaque fois le miracle d'une présence exclusive ; alors il peut aider, guérir, élever, délivrer. Dans l'amour un *Je* prend la responsabilité d'un *Tu* ; en cela consiste l'égalité entre ceux qui aiment, égalité qui ne saurait résider dans un sentiment quel qu'il soit, égalité qui va du plus petit au plus grand, du plus heureux et du mieux assuré, de celui dont la vie est enclose dans celle d'un être unique et aimé, (...) "¹⁷.

Ainsi l'amour crie parce qu'il continue de vivre en concordance avec l'Autre. Jamais Bitouala n'aura tant vécu qu'incarné par ce petit d'homme que son épouse fugitive porte en germe dans ses entrailles. De même, jamais la flamme de la femme esseulée n'aura été si ardente. C'est pourquoi, lors de la consécration de M'Pfoutou Ma Mazono comme Chef de la nouvelle Cité, les "époux séparés depuis dix-huit saisons sèches" (p.127), finissent par se retrouver et s'accorder de nouveau avec force, malgré quelques appréhensions et atermoiements.

17. Martin Buber, *Je et Tu*, "Le dialogue, les mots-principes", Paris, Aubier- Montaigne, 1970, pp.34-35.

Il apparaît clairement que les "dix-huit saisons sèches" qui marquent la séparation de Hakoula et de Bitouala, font penser, sur le plan de l'imaginaire, aux "vingt années" pendant lesquelles Pénélope et Ulysse ne se sont plus vus. Dans l'ellipse à laquelle l'auteur a procédé à la page 127 ("Le tableau est poignant. Mais, par discrétion, nous allons les laisser revivre ensemble leur désespoir, leur calvaire..."), l'on imagine volontiers les deux conjoints à jamais réconciliés se disant, tels Ulysse et Pénélope :

"- O ma femme, (...), dont les yeux se remplissent de larmes joyeuses. J'admirais ta beauté naguère. C'était cela surtout qui charmait mon âme. Mais de te trouver, toi qui appartiens à ce sexe plein d'éclans aveugles, si maîtresse de toi, si défiante, si capable de raisonner, ah ! je suis fier de t'avoir donné mon cœur ! Parfois des époux vivent l'un auprès de l'autre toute leur vie sans vraiment se connaître, sans avoir pénétré réciproquement leur pensée secrète. Amie si douce à mon âme, compagne parfaite de celle-ci dans ses prudences comme dans ses ingéniosités, je n'ai pas trop chèrement payé les vingt années d'effort et de souffrance qui m'ont permis de t'estimer ce que tu vaux.

- Ah ! ce sont bien tous les traits de mon Ulysse, c'est bien sa voix, murmure Pénélope défaillante. Mais dis-moi un mot, donne-moi un détail que tu sois seul à connaître, je t'en supplie !

- Eh bien, dit doucement Ulysse, fais préparer notre couche, cette couche que j'ai taillée moi-même dans le bois robuste de l'olivier et que mes mains ont incrustée d'or, d'argent et d'ivoire. Bien-aimée, nul ne peut la connaître que moi. Viens-y dormir en paix, sur mon cœur.

Et tandis qu'Ulysse serre dans ses bras sa femme anéantie de bonheur, le Soir, sous le regard des Dieux souriants, verse sur la terre le poids léger de ses pavots".¹⁸

et l'"enfant (Télémaque-Bizenga ; Bizenga-Télémaque) est heureux de voir ses parents réunis" (p.127).

Sans doute le lecteur verra-t-il en nous quelqu'imposteur qui fait assumer aux personnages d'une fiction romanesque, des situations auxquelles leur auteur ne les avait pas prédisposés. Car en fait, Ulysse, Pénélope, Télémaque ; Bitouala, Hakoula, M'P'foumou Ma Mazono sont aux antipodes les uns des autres.

18. G. Chandon, *Contes et récits tirés de l'Iliade et de l'Odyssée*, Paris, Fernand Nathan, 1984, pp. 253-254.

Certes, mais l'histoire de l'humanité est ainsi faite que les mythes sont souvent la propriété de pays et de peuples que tout différencie. Si la légende homérique n'existe pas dans nos traditions, elle a pourtant manifestement influencé Jean Malonga qui l'a certainement lue et faite sienne. La littérature n'est-elle pas un bien de l'humanité ? Il semble par conséquent légitime de revendiquer la parenté des deux couples ternaires que nous venions d'établir.

Ainsi la gestuelle d'Ulysse amoureux, s'apparente-t-elle à celle de Bitouala procédant au même rituel. Pénélope, c'est Hakoula saisie par Bitouala dans sa magnificence. Ici, la relation spéculaire devient si puissante que les deux amoureux ne constituent plus qu'un seul et même être. Cœur et corps s'interpellent pour une apothéose dans laquelle sont farouchement exclus le regard et l'intrusion de l'Autre. Dans l'amour qui se fête intimement, l'Autre, considéré comme un tiers, n'est plus qu'une subjectivité agressive, susceptible de transgresser ce que depuis des millénaires toute société considère comme une instance jubilatoire indivise, sinon n'appartenant qu'à deux personnes : l'intimité. Tant il est vrai que l'amour de deux partenaires signifie égoïsme sécurisant. En vérité, mû par cet élan de reconnaissance mutuelle, Ulysse-Bitouala énonce dans son discours la fusion ontologique, cosmique du *Je-Tu* sans laquelle une société ne saurait exister. En effet, le "mot fondamental Je-Tu ne peut être dit que par la totalité de l'être. Ce n'est pas moi qui peux opérer cette fusion de tout mon être, mais elle ne peut se faire sans moi. Je m'accomplis au contact du *Tu*, je deviens *Je* en disant *Tu*. Toute vie véritable est rencontre"¹⁹, concorde, intelligence dont dépend la permanence des sociétés : notre mémoire est encore fraîche de celle de M'Pfoumou Ma Mazono.

* *
*

En définitive, parler de tragédie filiale dans l'œuvre de Jean Malonga, revient à montrer comment par le biais de l'écriture, l'écrivain congolais revendique une certaine modernité. Les situations complexes et conflictuelles qu'il nous donne à lire, témoignent d'un peuple et d'un monde en devenir. L'homme est revendiqué non pas comme primal de l'existence, supérieur à la femme mais comme son compagnon et son frère. Néanmoins,

19. Martin Buber, *op. cit.*, p. 30.

c'est des amours adultérines de l'héroïne, de la guerre intestine qu'elle a provoquée et du deuil que procède la félicité dont on jouit dans la clairière et à N'Tsangou, la Nouvelle Cité. Cette *Nouvelle Jérusalem* est la ville de la rédemption et du pardon. Hakoula, l'épouse rédimée dans l'errance et l'exil, son mari réconcilié avec lui-même, leur fils M'P'foumou Ma Mazono devenu monarque et pair de ses pères ainsi que les anciens esclaves, ses compagnons d'infortune, sont à N'Tsangou, l'expression d'une pluralité de mythes : ceux de la Mère, de l'Épouse, du Mari, du Fils, du Frère, du Père des pères. Dans cette constellation, l'on entrevoit aisément Hakoula, Bitouala, M'P'foumou Ma Mazono apparentés respectivement et, à quelques variantes près, à la Déesse Lune, Pénélope, Ulysse, Télémaque et Salomon. Car N'Tsangou ("la Nouvelle", "la Célébrité" ou le "Rayonnement") où affluent de nombreux visiteurs médusés, n'a jamais autant fait penser à une autre ville qu'à Jérusalem sous le règne du fils de David. Implicitement, la fraternité universelle et le mythe fondateur apparaissent, chez Jean Malonga, comme les conditions majeures de l'émergence d'une nation. Mais celle-ci semble hypothéquée, comme nous le découvrons dans les dernières pages de l'ouvrage, par la conjuration de certains chefs, ancêtres farouchement attachés à leurs privilèges et pour qui le temps ne saurait être irréversible et l'avenir porteur de sens. La force du passé et l'appel du futur sont deux moments antithétiques d'une tragédie filiale apparemment perpétuelle : une herméneutique à la fois plurielle et spécifique permet d'en saisir l'articulation. Quoi qu'il en soit, Jean Malonga annonçait ce qu'après lui, des générations d'écrivains négro-africains exigent avec force : l'homme et la femme doivent être leur propre avenir ; mais précisément, l'homme doit être l'avenir de la femme et vice-versa.

CULTURE CONGOLAISE ET IDENTITÉ CHEZ JEAN MALONGA par Abel Kouvouama

Qu'il me soit permis, à l'occasion de ces Journées d'Etudes consacrées à l'éminente figure littéraire qu'est Jean Malonga, de commettre d'entrée de jeu cette double imprudence.

La première, c'est celle qui consiste à employer le pronom je pour évoquer de façon innocente, intimiste voire naïve comme dans un récit de vie, le personnage de Jean Malonga. Et cela, à travers quelques singularités historiques personnelles, dépoussiérées et présentifiées pour la circonstance.

La seconde imprudence, c'est de recourir à deux témoignages dans mon parcours philosophique et anthropologique pour rendre raison de ces temps forts qui m'ont permis d'entretenir un commerce intellectuel avec les écrits de Jean Malonga.

Ce détour me paraît important pour la compréhension de mes propos que légitime le présent intitulé : *Culture congolaise et identité chez Jean Malonga*.

LA SUBJECTIVITE DU REGARD

La première singularité historique qui me vient à l'esprit renvoie à ma tendre enfance vers la fin des années 50. Alors que mon père animait comme président le seul cercle culturel de la ville de Bossangoa, à 100 km au Nord de Bangui (dans l'Oubangui-Chari devenue République Centrafricaine), je lisais avec sa permission et sans que je les comprenne parfaitement, des passages amusants de la revue *Liaison*. Comme correspondant de la revue *Liaison*, mon père non seulement rendait compte des

activités du cercle culturel de Bossangoa, mais participait également en tant qu'évolué à l'éveil de la conscience d'appartenance identitaire des Africains de l'Afrique Equatoriale Française (A.E.F.). Il répondait à l'appel lancé par Jean Malonga dans le numéro 8 de février 1951 qui les invitait tous à "grouper l'élite du pays, créer des cercles culturels où la jeunesse se réunirait pour étudier, discuter, parler folklore".

Ainsi qu'il le précisera plus tard dans le n° 37 de la revue *Liaison* de juillet 1953, l'objectif visé par la revue était "d'unir par la pensée et par le travail en commun tous les enfants dispersés dans la vaste Afrique Equatoriale Française".

Ce jugement de Jean Malonga était la réaffirmation des idées émises trois ans plus tôt par l'éditorialiste de la revue, Lomami-Tchibamba, lorsque dans le premier numéro de *Liaison* en juillet 1950, il exprimait la joie que "les évolués" éprouvaient de "présenter aujourd'hui ce bulletin à tous les Aéfiens, tant africains qu'européens, ainsi qu'à tous ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent de quelque façon que ce soit aux problèmes sociaux". Par l'organisation des cercles culturels, écrivait-il, "nous sommes conviés au travail de l'épanouissement et de la valorisation de notre personnalité. Et pour unir les efforts des élites de l'A.E.F., il leur fallait un trait d'union. Ce trait d'union vient d'être créé. C'est le périodique *Liaison*". Plus tard, le parlementaire Barthélémy Boganda (dont l'amitié politique avec mon père était sans faille) apporta son appui aux initiatives courageuses des animateurs de la revue *Liaison*, qui se trouvaient "en liberté intellectuelle surveillée", selon le mot de Sylvain Bemba. Par ailleurs, d'autres périodiques comme la *Revue Municipale de Brazzaville* dirigée par Patrice Lhoni, connurent des succès éphémères.

A ce regard juvénile sur la production littéraire et journalistique de Jean Malonga, s'est ajouté un autre regard fécondant des années 70 lorsque j'étais élève au Lycée Savorgnan de Brazza au Congo. La passion pour les lettres et la philosophie m'ont amené, au fil des mois, à suivre des conférences prononcées ici et là sur la littérature congolaise et à assister à de nombreuses représentations théâtrales de Guy Menga (*La Marmite de Koka-Mbala*, *L'Oracle*), de Patrice Lhoni (*Matricule 22*), de Sylvain Bemba ou Martial Malinda (*L'Enfer c'est Orfeo*) et d'Antoine Letembet-Ambily (*L'Europe inculpée*).

Je me souviens encore de ma participation, alors que je me trouvais en classe de première, au concours théâtral radiophonique

interafricain ; j'éprouvais de l'admiration pour ces grandes figures littéraires congolaises, et la seule idée qui hantait mon esprit était de les imiter.

Lorsqu'en 1978 je poursuivais mes études de philosophie et d'anthropologie à Paris, d'autres situations singulières m'ont mis une fois de plus sur le chemin de la littérature congolaise. En effet, les revers de mon intense activité militante au sein de la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) et de l'Association des Etudiants Congolais (A.E.C) m'ont conduit parce que sans ressources, à chercher du travail du côté de la Maison des Sciences de l'Homme et de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Ainsi, tout en travaillant alternativement à la cafétéria, au parking et à l'accueil de ces deux institutions jumelles, je participais également, comme chercheur hors-statut, aux activités d'une équipe de chercheurs du Centre d'Etudes Africaines sur le théâtre contemporain en Afrique Noire¹. Et c'est avec le concours de deux membres de cette équipe, Michèle Dachet et Françoise Ligier, que j'ai fait partie du pré-jury du 10ème concours théâtral radiophonique interafricain. Sous la prestigieuse appellation de "Conseiller artistique" auprès de Radio France Internationale, je m'installai dans cette tâche ardue mais passionnante de lecteur de nombreuses pièces écrites par de jeunes essayistes africains pour en dégager la valeur thématique. La récurrence des mêmes thèmes laissait apparaître l'engagement des auteurs : procès du colonialisme et du néo-colonialisme, dénonciation du pouvoir traditionnel dans ses aspects négatifs avec condamnation de la sorcellerie, critique systématique de l'arrivisme, de l'ethnocentrisme, appel à la conscience nationalitaire ; tel est le profil général de ces écrits qui, de façon paradoxale, répètent l'initiative intellectuelle des animateurs de la revue *Liaison*. L'étude thématique que j'ai faite des quarante pièces de théâtre écrites pour le 9ème Concours théâtral radiophonique par des Congolais n'a pu être publiée faute de moyens et a été abandonnée à la "critique rongeuse des souris", pour reprendre la métaphore marxienne.

A ce premier témoignage va s'ajouter un second qui remonte à 1983, c'est-à-dire au lendemain de mon retour au Congo, avec l'aboutissement du projet de l'éminent historien Elikia M'Bokolo, alors directeur du Centre d'Etudes Africaines à Paris, sur

1. Collectif, *Etudes africaines en Europe, bilan et inventaire* Tome 2, Paris, ACCT/Karthala, 1981, 592 p.

l'histoire culturelle, politique, sociale et économique du Congo dans le cadre de l'émission "Mémoire d'un continent". En effet, participant avec lui, sur le terrain de l'enquête, à la prise de contact avec diverses personnalités, je l'ai conduit au 98 de la rue Bacongo à Poto-Poto chez Jean Malonga. Là, assis dans un fauteuil dans sa modeste demeure, il nous a reçus tout de suite en présence de l'une de ses filles. La rencontre qui ne devait durer que cinq minutes se prolongea finalement au-delà de vingt minutes. Elikia M'Bokolo et moi étions dès ce premier contact, frappés par la sympathie et la forte mémoire de ce prestigieux personnage qui nous envoya vers d'autres écrivains de sa génération. L'émission produite au cours de cette période est à mon avis la dernière interview accordée par Jean Malonga : il nous avait en confiance fait part de la maladie qui le rongait doucement.

Cette rencontre historique avec Jean Malonga ramena à la surface toutes mes émotions et ma passion intellectuelle d'enfance sur celui qui a défendu et valorisé avec tant d'autres figures, la culture et l'identité africaines, particulièrement la culture et l'identité congolaises, comme nous allons le voir à présent à travers quelques-unes de ses œuvres. Et la logique intellectuelle critique qui s'y dessine m'autorise à dire que les écrits de Jean Malonga peuvent se ranger dans deux grands domaines thématiques : un premier domaine est celui qui instruit le quotidien en procès et que l'on retrouve surtout dans ses articles de la revue *Liaison*, et le second domaine convoque les faits sociaux en session ; il s'y télescope l'histoire anté-coloniale et l'histoire coloniale du Congo.

LA QUÊTE DE L'IDENTITÉ

Il me semble possible de parler dans les écrits de Jean Malonga à la fois "d'érosion et de permanence" de l'identité culturelle, selon la belle formule de la sociologue grecque Marie Eliou². L'érosion de cette identité culturelle résulte de la domination coloniale qui a déstructuré la société congolaise et a surimposé une culture et une langue dominantes exogènes sur des cultures endogènes, mettant ainsi en situation d'acculturation forcée la

2. Marie Eliou, "Erosion et permanence de l'identité culturelle", *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol.LXVI, Paris, PUF, 1979, pp. 79-90.

population congolaise. Pourtant, il y a également la permanence de cette identité culturelle, ne serait-ce qu'à travers ce sentiment et cette conscience d'appartenance des individus à une langue commune, à des valeurs et à une culture historiquement vécues.

Cette culture s'appréhende dans l'espace physique, socio-économique et historique congolais à travers les productions littéraires et artistiques, l'aménagement et la transformation de la nature, les pratiques religieuses, les productions orales et écrites, les formes de jeux individuels et collectifs³.

Cette culture qui est mode de vie ou manière d'être des individus ou d'un peuple a été l'instrument de prise de conscience, de revendication et de réhabilitation du dominé dans les écrits de Jean Malonga, dont la richesse thématique témoigne d'une quête constante de l'identité individuelle et collective des Africains.

Pour comprendre comment Jean Malonga fait le procès du vécu au quotidien, je citerai d'abord son premier article de février 1951 dans le n° 8 de la revue *Liaison*, sous l'intitulé suivant : "*Liaison* fait son chemin. Ce qu'en pensent nos boursiers métropolitains". En effet, la visite qu'il reçoit en décembre 1950 à Paris, de cinq étudiantes boursières est un prétexte pour faire la critique de la société congolaise très inégalitaire où la femme n'est nullement valorisée.

Le second article paraît deux ans plus tard dans le n° 37 de la même revue, et porte le titre : "Grâce à *Liaison*, le vrai visage et l'âme de notre pays se font connaître". Ici l'historique qu'il fait du travail d'éveil de conscience par *Liaison* est une occasion pour lui de régler les comptes aux pourfendeurs de la revue et d'inviter les élites africaines à la valorisation de leurs cultures respectives contenues dans les contes, les mythes, les légendes, etc...

C'est dans le troisième article intitulé "Face à l'occidentalisation" dans le n° 48 de la revue *Liaison* (1955) que Jean Malonga dresse le bilan de la pratique sociale des élites africaines face à leurs propres cultures et face à la culture occidentale. En effet, à la question qu'il se pose de savoir si "l'Afrique s'est très vite reniée elle-même en sortant du sein de sa communauté instituée?" Jean Malonga répond par l'affirmative, car, dit-il, "l'individu s'est, en effet, cru libéré, émancipé, le jour où il a trouvé ailleurs qu'au sein de sa tribu la possibilité de se suffire à lui-même en louant ses services, en vendant sa liberté à un

3. O. Balogun, H. Aguessy, P. Diagne, *Introduction à la culture africaine*, Paris, 10/18, UNESCO, 1977.

maître." La notion de capacité, d'effort personnel, poursuit-il, "a remplacé dans son esprit celle de l'entraide et du travail collectif. La règle dans la vie de chacun de nous aujourd'hui, se traduit par ce slogan : "chacun pour soi, Dieu pour tous". De tels propos écrits il y a trente-cinq ans frappent par leur étonnante actualité.

De même qu'il fait le procès de l'élite africaine acculturée, de même il dénonce la prétendue "mission civilisatrice" du colonialisme, car "civiliser, écrit encore Jean Malonga, ne veut pas dire tuer l'âme d'un peuple, d'une race humaine pour lui imposer une autre"⁴.

Pourtant, c'est ce constat amer qu'il fait du Noir séduit par le goût de la recherche permanente du nouveau et de l'éphémère, en un mot, de la modernité européenne. Il écrit notamment :

"Nous devons remarquer que notre monde est avide de mirage. L'attrait de l'inconnu et du nouveau (...) du facile, du tout fait, du clinquant, a bouleversé le génie africain (...) Avec les facilités que lui offrait le nouveau genre de vie, le Noir s'est adonné à l'importé : il a oublié et le chemin de sa forge, et ses outils au détriment de son génie propre"⁵.

D'autres textes comme "Entre l'enclume et le marteau" décrivent avec parcimonie le vécu de deux Congolais confrontés à la "tradition" et à la "modernité". A cette première approche thématique qui saisit le quotidien sur le vif, peut être associée une autre approche qui, comme je l'ai fait observer plus haut, met aux prises deux cultures différentes à travers l'histoire anté-coloniale et l'histoire coloniale.

Dans *Cœur d'Aryenne* publié en 1953 à Présence Africaine, Jean Malonga instruit le procès du colonialisme. Dans les trois chapitres qui structurent le livre, à savoir : le sauvetage, la déclaration et la fin du monde, l'auteur en vient à dénoncer l'oppression coloniale par le biais des amours "blasphématoires" et contrariées du jeune Congolais Mambéké avec Solange, fille de colon, et dont les parents Marie-Rose et Roch Morax sont par ailleurs les patrons du père de Mambéké.

4. Jean Malonga, "Le syndrome africain", texte inédit, cité par Emmanuel Vindou dans *Jean Malonga, doyen des écrivains congolais*, Mémoire de Maîtrise, Université Marien Ngouabi, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Brazzaville, 1978, p. 55.

5. Jean Malonga, cité par Emmanuel Vindou : *ibid.* p. 56.

Sauvée d'une noyade et des dents du caïman par Mambéké, la jeune Solange s'est éprise de ce dernier au grand désespoir de ses parents. Ni l'exil de Solange à Léopoldville, ni les menaces permanentes de Morax à l'endroit de Mambéké n'ont pu éteindre la flamme de l'amour, de la justice, bref, de l'humanité qui habite ces deux cœurs innocents vivant dans un monde de violence, d'injustice et de préjugés racistes. En fin de compte, Mambéké et Solange soutenus par Marie-Rose Morax, la mère de Solange, annoncent dans le texte à la fois la clôture d'un univers compartimenté et l'ouverture sur un nouvel univers, celui de l'espérance, et sur une société non raciale.

Quant aux thèmes de la culture traditionnelle et de l'esclavage, ils sont abordés simultanément dans son second livre, *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, publié en 1954 chez le même éditeur. A travers les deux chapitres de l'ouvrage, intitulés "La rançon d'une alliance" et "Le rachat ou le pardon d'une erreur", Jean Malonga dévoile au grand jour sa parfaite connaissance de la culture "du terroir". Le lieu choisi est la région de Mandzakala non loin des chutes de la Loufoulakari ; là-bas, trois chefs de clan, Bidounga (Sundi), Mi N'Tsembo (du clan N'Tsembo) et celui du clan Mbembe sont en lutte pour le pouvoir dans la région au mépris des alliances matrimoniales qui les unissent. Les mœurs légères de Hakoula, fille de Bidounga du clan N'Tsoundi et épouse de Mi'Tsembo, vont précipiter la mort de ce dernier et la condamner à une existence animale parmi les animaux. Ma Mazono, enfant de Hakoula et de Bitouala (neveu de Mi N'Tsembo devenu chef de clan après la mort de celui-ci) va, avec les esclaves Boumpoutou et Bileko puis avec de nombreux autres personnages, bâtir un grand village, "le village de la liberté". Investi d'une autorité sacrée qui lui confère le titre de chef, M'Pfoutou Ma Mazono va étendre son influence sur toute la région.

Ainsi, dans une dialectique subtile, Jean Malonga annonce le triomphe de la liberté et de l'émancipation sociale. Bien d'autres textes, encore inédits de Jean Malonga, peuvent dans leur traitement être rangés dans l'un ou dans l'autre des deux grands domaines thématiques que j'ai tenté de dégager dans la seconde partie de ma réflexion.

En définitive, que peut-on retenir des écrits de Jean Malonga dont la foisonnante production littéraire ne saurait faire l'économie d'une réflexion et d'un jugement sur le personnage lui-même? Derrière le journaliste-chroniqueur, l'homme de lettres et l'homme

politique se profilent, me semble-t-il, trois personnages en un seul, trois aspects d'une même figure, celle d'un homme qui, fier de sa culture africaine du Congo, est à la conquête permanente de sa liberté, et s'emploie sans ménagement, à affirmer son identité à laquelle il a tenu comme à la prunelle de ses yeux.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- ABOU (Selim) : *L'identité culturelle Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Anthropos, 1981.
- BALANDIER (G.) : *Sociologie actuelle de l'Afrique noire, dynamique sociale en Afrique Centrale*, Paris, PUF, 1955.
- DIOP (Cheikh Anta) : *Nations nègres et culture*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- Antériorité des civilisations nègres. Mythe ou vérité historique*, Paris, Présence Africaine, 1967.
- CESAIRE (A.) : *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- ELIOU (M.) : *La formation de la conscience nationale en République populaire du Congo*, Paris, Anthropos, 1977.
- "Erosion et permanence de l'identité culturelle", in *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. LXVI, Paris, PUF, 1979.
- FANON (Frantz) : *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.
- KOUVOUAMA (Abel) : *Messianisme et révolution au Congo*, thèse de Doctorat de 3^e cycle en Anthropologie sociale et culturelle, Paris V, 1979.
- "L'Etat face aux identités culturelles", communication au 2^e colloque de l'Association Française des Anthropologues (Paris), document dactylographié, Brazzaville, 1986, 12 p.
- "Idéologie, sorcellerie et pouvoir : un essai d'analyse anthropologique des pièces de théâtre congolaises", document inédit, Paris, 1981, 32 p.
- "Notes brèves sur l'identité", document dactylographié, Brazzaville, 1986, 6 p.
- KESTELOOT (L.) : *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, ULB, 1963.
- MALONGA (Jean) : "Liaison fait son chemin. Ce qu'en pensent nos boursiers métropolitains", in *Liaison*, n° 8, février, 1951.
- "Grâce à *Liaison*, le vrai visage et l'âme de notre pays se font connaître", in *Liaison*, n° 37, juillet, 1953.
- "Face à l'occidentalisation", in *Liaison* n° 48, 1955.

Cœur d'Aryenne, Paris, Présence Africaine, 1953.

La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono, Paris, Présence Africaine, 1954.

N'DIAYE (J.-P.) : *Elites africaines et culture occidentale : assimilation ou résistance*, Paris, Présence Africaine, 1969.

TATI LOUTARD (J.-B.) : *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Tome 1, Yaoundé, Clé, 1976.

LE CŒUR ET L'ESPRIT : A PROPOS DE QUELQUES PAGES DE JEAN MALONGA par David Mavouangui

Dans son *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Jean-Pierre Makouta-Mboukou fait la réflexion suivante à propos de la *Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* : "Cette geste nous apprend aussi que si elle est le roman de la guerre, du sang et des larmes, elle est aussi et surtout celui de l'amour et du pardon"¹. Propos apparemment amphibologique mais révélateur de la méditation et de l'intuition centrale que Jean Malonga met en œuvre dans cet ouvrage relevant essentiellement de la sagesse traditionnelle africaine². Toutefois, le drame humain à travers la tyrannie des instincts et des passions amoureuses, l'expérience morale et guerrière, les privilèges et les apories de la vie communautaire, le dialogue des clans, ont ici comme nom et comme hypostase, le *cœur et l'esprit* : commerce insoutenable et inimaginable sans doute ; cependant indissolublement liés, le cœur et l'esprit, réalités empirique et supramondaine, habilement conduites par le génie et l'imagination de Jean Malonga, confèrent à la *Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* le statut d'un roman philosophique.

En effet, si l'unité problématique du cœur et de l'esprit s'éprouve et se dévoile dans l'imaginaire symbolique qui sous-

1. J.-P. Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, N.E.A., 1980, p. 289.

2. Voir Lilyan Kesteloot, *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Editions de l'Université de Bruxelles, 7^e édition 1977, p. 306 et ss.

tend et commande l'œuvre en son essence, il faut noter qu'habituellement "le cœur a son ordre, l'esprit a le sien"³.

Cette allusion à Pascal montre bien que la volonté de réconcilier les contraires, le goût du paradoxe et des singularités, ne peuvent échapper à la démesure, parce qu'ils s'enracinent dans des représentations mythiques inopérantes, souvent, éloignées des contingences de la condition terrestre et des fins de la nature.

Jean Malonga tente à travers le faisceau d'une dialectique aux combinaisons multiformes - particulièrement l'évolution des mœurs et la psychologie des personnages - de ramener à une synthèse ultime, le divers sensible du cœur et la lumière de l'esprit. Les quelques pages que nous allons commenter seront consacrées essentiellement à l'éducation de cette aporie existentielle - l'unité du cœur et de l'esprit - qui ne cesse de hanter et de traquer les personnages de la *Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*.

I- HAKOULA OU LA DEMESURE DE L'ÊTRE

Hakoula, fille de Bidounga le Grand chef et Grand Prêtre du Clan N'Tsoundi de Mandzakala, est "merveilleusement réussie", plus que "ses deux petites sœurs Noundou et N'Kengue", dit Jean Malonga. Belle et élégante, Hakoula va être donnée en mariage à Bitouala, neveu de Mi N'Tsembo, Grand dignitaire de l'ordre de M'Pou et Seigneur de Kadi-Kadi ; ce dernier - il faut le souligner - est le père de M'Polo, la première femme du chef Bidounga et mère de Hakoula.

Déjà unis une première fois, les deux clans veulent "ressouder plus intimement une vieille alliance que le spectre de la mort a un moment dénouée"⁴ en privant Mi N'Tsembo de sa femme Mazonga décédée "il y a trois saisons sèches" ; d'ailleurs cela va se confirmer inéluctablement au cours des "pourparlers" au "Mbongui". En effet, répondant à Bidounga, Mi N'Tsembo déclare : "chez moi, les cruches sont pleines de toiles d'araignées,

3. Citation de Pascal reprise par Ferdinand Alquie de manière décisive et péremptoire, en son dernier ouvrage, *La Conscience affective*. (Vrin, 1979).

4. Jean Malonga, *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 17.

les marmites servent de nids aux cancrelats. J'estime qu'il est temps de nettoyer les unes et les autres"⁵.

Ainsi naît une liaison et commence l'histoire d'une odyssée sentimentale qui ressemble véritablement à un mariage d'ambitions, d'intérêts, susceptible de rapprocher les clans, de renforcer la suprématie, de raffermir le pouvoir et de satisfaire aux désirs les plus hétéronomes :

"Oh ! mystérieux Amour, inexplicable Aimant qui fait balloter en épave la sensible nature, terrible Inconnu qui dompte les plus rebelles, Amour indéfinissable à l'entendement physique, pourquoi tiens-tu enfermés sous ton manteau bleu-rose deux cœurs qui se sentent irrésistiblement attirés l'un vers l'autre ? Pourquoi fais-tu agiter de frayeur, comme un roseau, ce fier épervier prêt à voler vers son pôle positif ? Pourquoi émousses-tu à plaisir les dards enflammés de la sorcière insatiable de la Kouangou prêts à perforer les flancs dociles de cet esclave pris aux charmes de la dompteuse universelle ? Pourquoi sèmes-tu malicieusement cette vague d'appréhension dans deux âmes qui baignent dans un même Cosmos ?⁶.

Tels des automates, la conscience exilée et prisonnière des rites du terroir, Hakoula et Bitouala avancent vers leur avenir fatidique. "Bitouala est de ton sang, j'en suis également"⁷, dira Hakoula à son grand-père Mi N'Tsembo pour marquer, voire manifester la confiance totale et aveugle en la parole et en la volonté des Mânes ; cette confiance qui se confond avec (et *devient*) les lois naturelles du cœur, émane de son clan, c'est celle de son rang et, à tout point de vue, celle de la fidélité à son éducation traditionnelle.

Seulement à cette trompeuse euphorie de la rencontre des cœurs et du sang, aux innombrables mouvements impétueux de l'âme, au ravissement de "la conscience de son unité avec un autre"⁸, il faut ajouter la fabuleuse et mystérieuse traversée de la

5. *Ibid.*, p. 19

6. Jean Malonga, *op. cit.*, pp. 22-23.

7. *Ibid.*, p. 24

8. "Amour, cela veut dire d'une manière générale d'après Hegel, la conscience de mon unité avec un autre, si bien que je ne suis pas isolé pour moi, mais que je n'acquies ma conscience de soi qu'en renonçant à mon être pour soi et en me connaissant comme unité de moi avec l'autre et de l'autre avec moi" *Philosophie du Droit* (§ 158, addition).

Madzia par la famille N'Tsoundi : c'est l'occasion en effet de "l'entrée au Cénacle", l'occasion d'une initiation à la connaissance du Savoir, de l'Inconditionné, de l'Indicible et de l'Innommable ; l'occasion d'un déroulement, d'une mise en scène rythmée par des versets liturgiques, "transcendants", sollicitant les forces de la nature, du cœur et de l'esprit pour l'avènement et la destination ultimes de Hakoula, "preuve indiscutable de la suprématie de la famille N'Tsoundi". Cependant, "si l'âge ingrat est inquiétant chez l'adolescent, dit Jean Malonga, il est sûrement plus terrible chez la pubère qui donne libre cours à l'irruption de sa sève en fusion, au réveil de tous les sens fouettés par le désir, et dont la négligence de ceux qui ont le devoir de les endiguer stimule, par son inertie, l'épanchement"⁹. En effet la spiritualité de l'âme, la lumière de la raison, absoluités ontologiques incontournables pour un entendement non exercé, ont besoin d'une direction, surtout chez la jeune Hakoula. Les dons indéfinissables et exceptionnels, les pouvoirs incommensurables qu'elle acquiert à la faveur d'une initiation fortuite, vont succomber à la séduction, à l'inclination, aux volontés animales et "au pouvoir le plus grand de la sensibilité"¹⁰.

II- L'ESPRIT DE MAZONGA

Comment discipliner les penchants ? Comment réformer l'entendement humain lorsque l'éducation du cœur et de l'esprit se fonde sur une morale empirique (témoignage de la démesure de l'être) ?

Hakoula - nous l'avons relevé - en proie aux tentations féroces, commandées par les tendances les plus agressives, donne libre cours aux suggestions incontrôlées de l'intuition, abandonne sa conscience aux émotions passagères et aux valeurs contingentes. Au-delà donc des assauts téméraires de la sensibilité humaine, au-delà de l'incurie coupable de Hakoula, fonctionneront désormais une mémoire chaotique, une pensée fragile ignorante des lois de la raison humaine.

Seulement, ce qu'il faut noter dans cette dérégulation de la conscience humaine, c'est le surgissement et le dévoilement de

9. *La Légende de Mpfoumou Ma Mazono*, p.40.

10. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 96.

l'esprit de Mazonga, sous forme de rêve ineffable, d'imaginaire insondable, de représentation lumineuse qui suscite l'espoir, le sentiment moral, l'engagement de l'être et la participation à l'œuvre de connaissance.

Au bout du compte, la démesure de l'être à la suite de l'éclatement du cœur et de l'esprit chez Hakoula, appelle une double interrogation : la dimension empirique et la dimension intelligible ; la dimension empirique est comparable à celle de la "léthargie de la caverne" (pour parler comme Platon) ; c'est celle qui enchaîne Hakoula aux caprices des sensations : par exemple ses aventures amoureuses avec Biza, Bitsangou, Fouanissa, Bizenga et autres. La dimension intelligible est celle de la transcendance du réel, c'est-à-dire son adhésion au songe de Mazonga et son élévation de "l'immédiateté sensible" à la lumière véritable de l'absolu.

Hakoula se saisit non plus comme objet du terroir, mais comme "existant libre". Elle découvre cette vertu intérieure qu'on appelle la liberté, inaugure une *praxis* de la libération, mettant en œuvre les valeurs humaines : la connaissance des êtres et des choses, l'éducation de la nature, enfin la fondation d'une société de progrès, d'une cité universelle dépouillée de l'animalité et des entraves de la barbarie humaine.

Le roman de Jean Malonga à travers la psychologie de ses héros - notamment le *cœur et l'esprit* - est une invitation à une méditation sur l'intolérance, les luttes guerrières, la haine des clans qui ne pourront jamais enfanter le rétablissement de l'être, la restauration de la sagesse et la liberté raisonnable.

**VISAGES DE FEMMES
DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
DE JEAN MALONGA**
par Marie-Léontine Tsibinda

L'œuvre romanesque de Jean Malonga nous introduit dans un monde divisé. Autant la femme dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* vit dans un univers paisible, autant celle de *Cœur d'Aryenne* se bat dans un environnement humain et écologique déchaîné.

Notre propos est de broser les différents visages de femmes présents dans l'œuvre de Jean Malonga et de voir quelle place l'écrivain leur accorde dans son imaginaire.

LA FEMME ET L'ENFANCE

Dans *La Légende*, Hakoula, personnage principal du roman, fille de M'Polo et de Bidounga vit dans une famille d'origine noble. Son enfance se passe bien malgré l'absence de ses frères placés chez un oncle. Sa mère M'Polo, fille de chef elle-même, épouse aux qualités louables, l'initie à la vie de femme. En effet

"... M'Polo ne ménageait donc pas les conseils à ses trois filles qu'elle voulait placer toutes jeunes pour en faire de dignes épouses à son image" (p. 14),

car la mère veut

"étaier les talents de ses enfants - ses élèves - au grand jour. Il faut qu'elles fassent une grande impression sur le

jugement de son père et de toute sa suite seigneuriale." (p. 14).

L'enfance de Hakoula se passe ainsi à apprendre son métier de femme : les travaux champêtres, la cuisine, les règles de bienséance sans aucun doute. Cet apprentissage se fait en compagnie de ses sœurs.

Mais que se passe-t-il dans *Cœur d'Aryenne* ? Solange Morax, notre héroïne, fille unique des Morax, mène-t-elle une existence heureuse ? D'emblée la réponse vient, brutale : non. La première rencontre que nous faisons avec Solange est porteuse d'effroi. Solange se jette dans les eaux d'un Congo en crue. La noyade n'est pas hélas le seul danger qui la menace. Un caïman nage dans les eaux tumultueuses du fleuve en direction de Solange, certain de ne pas manquer sa proie :

"Maintenant visible et net, un énorme caïman, la gueule largement ouverte se montre à quelques distances du pont noir pourchassé par les piroguiers. Le saurien qui lui aussi a vu le point flottant, proie facile et si bénévolement offerte, se précipite vers l'épave pour la happer" (p. 163).

Mais Solange ne sera pas dévorée par la bête. Grâce au courage du petit Mambéké, elle sera sauvée des eaux et du caïman :

"En un plongeon audacieux et désespéré, il vient d'arracher la proie de la mâchoire du saurien...Le courageux gamin fend la lourde onde et passe sous l'immense ventre du caïman... étonné de la miraculeuse disparition de sa proie" (p. 163).

Seules madame Morax et Solange songent à récompenser Mambéké. Monsieur Morax, quant à lui, ne juge pas digne de remercier comme il se doit le petit nègre qui a risqué sa vie pour sa fille.

Si Hakoula est entourée de ses sœurs, Solange cherche désespérément de la compagnie. Quand elle trouve comme compagnons Mambéké et les autres enfants du village, sa joie n'est pas totale. Elle doit se cacher de ses parents pour vivre ces rencontres. Généreuse, Solange aide Mambéké à s'instruire jusqu'au jour où elle constate, amère, que les adultes, son père et le missionnaire Hux, lui ont peint un monde faux, plein de

division. Si l'enfance de Solange se termine tristement, celle de Hakoula par contre est une sorte d'apothéose. Hakoula se marie à un fils de noble ; Solange est envoyée dans un couvent à Léopoldville.

"Hakoula, sang de mon Clan, répond Mi N'Tsembo qui s'adresse directement à sa petite-fille, ton père dit : "le sang revient au sang, l'eau à l'eau et la chair à la chair". Tu es de mon sang, de ma chair et de mon eau. Voici ton frère de sang, ton compagnon de vie, ton maître et seigneur. L'acceptes-tu comme époux ?

- Mon père a parlé ; Bitouala est de ton sang, j'en suis également, acquiesce la fiancée" (p. 24).

Ainsi se referment les portes de l'enfance pour Hakoula tandis que s'ouvrent celles de la vie, la grande vie. Solange par contre

'a été internée chez les sœurs franciscaines. Elle est partie de Mossaka sans avoir revu son ami, sans avoir eu le temps et l'occasion de dire un mot de gratitude à son sauveur" (p. 178).

LES FEMMES ET LEUR VRAIE VIE

a) Esquisse d'héroïnes médianes : mères et sœurs

La mère de Hakoula

Elle se nomme M'Polo, c'est la première femme du chef Bidounga. Elle vient d'une famille noble : celle de Mi N'Tsembo :

"M'Polo est la favorite du chef Bidounga. Fille aînée de Mi N'Tsembo, grand dignitaire de l'Ordre de M'Pou et Seigneur de Kadi-Kadi, elle a été mariée très jeune à Bidounga, pour des raisons politiques. Deux garçons, maintenant chez l'oncle, et trois filles sont nés de cette union" (p. 11).

Elle est la première femme qui entre en scène dans *La Légende*. Elle revient des champs, le soir, accompagnée de ses trois filles. Maîtresse de maison incomparable, M'Polo est l'exemple même d'une femme aimée et appréciée de son époux :

"Fidèle, travailleuse, épouse soumise et prévenante, M'Polo a gardé les faveurs de son mari, quoique celui-ci possédât un harem bien fourni en beautés jeunes et variées" (p. 12).

M'Polo aux qualités louables vit le plus grand moment qu'une mère attend toujours : le mariage de ses enfants. En effet M'Polo va marier l'une de ces filles ; elle est assistée pour cela par son mari Bidounga. Le couple désire un mariage réussi, digne de son rang. Très perspicace, M'Polo devine l'inquiétude de son mari : la jeunesse de leurs filles ne les prédispose pas encore au mariage. M'Polo le rassure ; elle connaît bien son père qui est à l'origine de la demande en mariage pour l'un de ses neveux et les qualités de ses filles malgré leur jeunesse. M'Polo est persuadée que tout se passera dans de bonnes conditions. Ce mariage précoce ne l'effraie nullement, bien au contraire. Ne s'était-elle pas mariée très jeune, elle aussi ?

Quand arrive le grand jour, celui de la réception de la belle-famille, sa famille, car l'alliance est interclanique, M'Polo se surpasse : aidée de ses filles, elle cuisine les mets les plus sophistiqués. M'Polo étale au grand jour sa richesse et sa beauté. Malgré ses nombreuses maternités, elle est restée très belle. Ses filles aussi sont belles mais Hakoula qui sera l'élue de l'autre clan bien qu'encore enfant annonce une superbe beauté. Coquette comme toute femme,

"Hakoula sait qu'elle est merveilleusement réussie, aussi ne rate-t-elle aucune occasion pour se mettre en vedette, pour se faire aduler. Elle n'a que onze saisons sèches, mais la mâtime manie déjà en virtuose ses armes naturelles et irrésistibles au cœur masculin" (p. 16).

La beauté fatale de Hakoula entraînera des suites fâcheuses entre les deux clans et c'est à ce moment que nous découvrirons pour la première fois une M'Polo à la mine ébranlée, malheureuse, inconsolable. Accusée d'adultère, Hakoula quitte le village de son mari et demeure introuvable. Des remords assaillent M'Polo :

"M'Polo ne se pardonne pas son imprudence d'avoir abandonné à elle-même sa fille si jeune. Elle reconnaît maintenant que, laissée à elle seule, belle et recherchée

comme elle l'était, Hakoula n'ait pu résister aux tentations, loin de l'oeil maternel." (p. 63).

Ce regret est la seule note triste qui brûle le cœur de M'Polo, son cœur de mère. Mais la brûlure passera. M'Polo retrouvera sa fille plus belle, plus heureuse que jamais.

La mère de Bitouala

D'elle nous n'avons que le visage d'une femme vaincue : son fils Bitouala, inconsolable depuis la disparition de sa femme, n'a pas le cœur à prendre une autre femme. La "maman" sans nom, désespère de ne pas avoir de petits-enfants avant sa mort. Minée par le chagrin, elle n'a qu'une seule obsession, qu'une question : "Est-il digne d'un chef de rester sans enfant ?" (p.62). Elle est offensée par la conduite de Hakoula qui a bafoué la dignité de son fils.

La mère de M'Polo

Quand nous assistons au mariage de Hakoula et de Bitouala, le chef Mi N'Tsembo venant demander la main d'une des filles de M'Polo en l'occurrence Hakoula, dit ceci :

"Vous avez encore la chance de voir votre femme, ma fille bien-aimée, tandis que j'ai perdu sa mère. Je l'ai beaucoup pleurée. Mes yeux ont tari, car je suis déjà vieux. N'est-il pas nécessaire, obligatoire même, qu'un autre la pleure à ma place, évidemment de concert avec votre voix et votre sang ? (...) Mon neveu, encore bien jeune (...) ne peut suffire maintenant, à lui seul, à remplacer Mazonga ma douce et regrettée épouse" (p. 18-19).

L'âme sœur à donner au neveu de Mi N'Tsembo n'est autre que Hakoula, la petite-fille de Mazonga. Elle comble donc le vide laissé par la mort de sa grand-mère en acceptant la main de Bitouala. Mazonga dont l'esprit protecteur veille sur sa famille aide Hakoula dans sa fuite éperdue. En effet, dans la forêt où elle s'est réfugiée, après avoir fui le village, Hakoula est visitée par l'esprit de sa grand-mère Mazonga. Cette dernière lui annonce sa prochaine maternité et précise bien que l'enfant est de Bitouala. Dans la forêt, Hakoula donnera naissance à un garçon.

La mère de Mambéké

Elle est jeune et belle et subit les assauts d'un colon sans scrupules trompant ainsi son mari malgré elle. Infidèle sans le vouloir, la mère de Mambéké, instrument de désir, est humiliée dans son corps et son cœur de femme, de mère et d'épouse. Le colon la délaisse au profit d'une enfant de treize ans : sa propre fille.

La sœur de Mambéké

Lorsqu'elle porte son premier bébé, Omboko n'a que treize ans. Omboko, comme beaucoup de jeunes filles du village de Mossaka, subira l'acte sexuel puisque le blanc de Mossaka aidé du chef de Mossaka, dépucèle toutes les petites filles du village. Cependant grâce à elle, Mambéké sera sauvé du suicide dans les eaux tumultueuses du fleuve.

La mère de Solange

Marie-Rose Morax existe grâce à la présence de sa fille Solange. Sans Solange elle serait seule, comme elle est abandonnée par son mari qui joue les Don Juan dans la ville de Mossaka. Parfaite maîtresse de maison, excellente collaboratrice à la factorerie, Marie-Rose Morax mène une vie de recluse. Aucune joie hormis la présence de sa fille n'éclaire sa vie. La seule personne de sa race à qui elle peut se confier est le missionnaire Hux. Mais ce dernier est-il sincère avec elle ? Sous les tropiques, Marie-Rose Morax meurt petit à petit, loin de sa fille envoyée dans un couvent. Ce vide est douloureux à supporter. Douloureuse aussi à supporter la conduite indigne du mari. Elle a perdu sa beauté et sa quiétude. A trente-neuf ans, Marie-Rose Morax n'est qu'une loque humaine qui traîne sa vie comme un boulet. "Elle n'est que l'ombre d'elle-même" écrit Jean Malonga. Le monde s'écroule finalement quand elle découvre l'armée des bâtards née des abus sexuels de son mari. Meurtrie, bafouée dans sa chair, dans son cœur, vaincue par un destin cruel, Marie-Rose Morax ne sait comment réagir à cette situation. Etre fragile, elle tombe malade. A l'hôpital de Brazzaville où elle est évacuée, elle reprend ses esprits après un coma de plusieurs jours. Les derniers mots qu'elle adresse à sa fille sont des mots de courage, des mots d'amour. Malgré sa honte, malgré tout le mal que son mari lui a fait, elle

n'ose pas avouer à sa fille le crime de son père. Elle s'éteint presque invisible.

b) Esquisse d'Héroïnes-Phares

Solange Morax

C'est une enfant qui quitte ses parents après avoir découvert que l'univers des grandes personnes n'est pas un univers heureux. Elle y a vu la division du monde en deux camps, celui des Noirs et celui des Blancs. Mais son cœur d'enfant a gardé vivant le souvenir de Mambéké. Aussi quand elle revient de Léopoldville et qu'elle accompagne sa mère à sa dernière demeure, Solange qui a reconnu Mambéké parmi les personnes venues rendre un dernier hommage à madame Morax sent comme une joie illuminer son cœur. Elle se sent réconfortée. Une force mystérieuse la pousse irrésistiblement vers Mambéké. Déjà la femme amoureuse sourd en elle, et la mort de sa mère lui paraît plus supportable grâce à Mambéké sur qui elle fonde tous ses espoirs. La mort les rapproche. Mais la société à l'esprit fermé ne considère pas leurs relations comme étant des relations d'homme à homme, de cœur à cœur. Solange assiste impuissante à l'assaut des forces policières qui châtient la famille de Mambéké pour l'avoir accueillie chez elle. L'amour qu'a Solange pour Mambéké peut tout ; Solange aménage alors une demeure où Mambéké et elle peuvent vivre leur amour sans qu'ils ne soient obligés d'en rendre compte à la société. Cette demeure n'est autre que la forêt, "La maison des Bois". Dans cette maison, ils oublient le monde extérieur, se découvrent neufs dans l'art d'aimer. Mais les choses changent. Mambéké s'en va en France. Solange rentre à Mossaka seconder son père. La voilà presque maîtresse de la factorerie ; elle prend la direction de cette unité de production. Courageuse et pleine de compassion, elle recueille les enfants de son père nés de ses aventures extra-conjugales. Elle fait face aux tracasseries de la vie, sachant que Mambéké reviendra un jour. Elle se lie d'amitié avec Omboko, la sœur de Mambéké, deux cœurs de femmes dans l'attente du bonheur. Omboko sait tout des sentiments qui unissent Solange et Mambéké. Elle a eu aussi un enfant avec Morax et qui grandit sous l'aile protectrice de Solange. Quand Mambéké revient de France, agrandi par ses connaissances et son savoir, nos deux amoureux trouvent le temps de s'aimer malgré la présence du père de Solange qui ne soupçonne rien de leurs

relations. Morax est devenu une bête humaine au service de la drogue et de la boisson même si son ardeur sexuelle a diminué.

Dans la forêt dense, touffue, qui maintenant semble voler toute sa force à Morax le père, Solange devient une femme heureuse : elle s'épanouit et éclate comme un fruit mûr. Elle donne un fils à Mambéké. Mais à ce bonheur s'ajoute sa crainte d'être découverte par le père qui n'acceptera jamais cet enfant dans sa maison. En effet, Solange accouche pendant que son père est à la chasse. Celui-ci revient sous un ciel battant de pluie, surprend Solange qui s'enfuit avec l'enfant. Malheureusement le drame éclate et Morax est tué. Solange désespérée se jette dans le fleuve où elle meurt noyée. Fille des eaux, elle retourne à l'eau, laissant son enfant et un Mambéké inconsolable.

Hakoula

Beauté fatale par qui le scandale arrive, Hakoula a tous les atouts pour diriger un foyer de chef. Mais après avoir goûté les délices de l'amour dans les bras de Bitouala son mari, Hakoula, guidée par ses sens en éveil, ouvre son corps à tous les jeunes mâles de son royaume. La vie est si belle de cette manière qu'elle ne se soucie même pas de la réputation de son foyer. Ivre de sexe, voilà ce que devient l'épouse de Bitouala. Elle bafoue son mari jusqu'à le tromper avec un esclave. C'est la dernière aventure extra-conjugale de Hakoula : surprise par son mari, l'esclavement tué par ce dernier, Hakoula s'enfuit terrorisée, mesurant enfin l'ampleur de sa faute. Sa fuite éperdue la conduit dans la forêt où elle est accueillie par l'esprit protecteur de sa grand-mère Mazonga, cette femme morte qu'elle, Hakoula, a remplacée.

Cette présence dans la forêt la protège et lui révèle ce que Hakoula n'a pas soupçonné : elle va devenir mère, une mère que la clémence des dieux et des ancêtres n'a pas rejetée. L'enfant qu'elle porte en son sein appartient bel et bien à Bitouala. Une nouvelle vie s'offre à Hakoula dans la forêt. Elle s'installe reine de chaque carré de la nature que Jean Malonga décrit avec une magnificence de maestro. Dans la forêt, Hakoula a une grotte comme maison ; elle l'aménage, se fait des habits avec des punga, des plantes ; des racines lui donnent la substance vitale ; dans les rivières poissonneuses, elle pêche. Son enfant qui naît est un garçon. Lavée de ses péchés grâce à cette naissance, Hakoula est pour ainsi dire sauvée du déshonneur. Le temps implacable s'en va. L'enfant ne lui donne aucun souci : il est beau et fort.

Hakoula vit dans une sorte de jardin d'Eden où ne manque qu'une présence : celle de son mari.

Le temps s'en va, l'enfant grandit et bientôt devient le maître absolu de la forêt : il connaît chaque recoin de la forêt qui est en fait son univers. Il chasse, pêche, cueille, tresse pour le bonheur de sa mère jusqu'au jour où il rencontre des hommes qui font basculer sa vie.

Ces hommes, esclaves de leur condition, ayant fui la dictature d'autres hommes, s'attachent à l'enfant de Hakoula, à qui ils vouent respect, admiration et obéissance. Hakoula est fière du fils de Bitouala. Avec la découverte des hommes, l'enfant veut savoir qui il est réellement. Il s'instaure alors un dialogue entre la mère et l'enfant qui se nomme M'Pfoutou Ma Mazono. Il apprend tout de la vie de sa mère, la comprend et lui pardonne.

M'Pfoutou Ma Mazono finit par bâtir un royaume où ne vivent que des hommes libres. Ce royaume où règne le fils de Hakoula prospère. Il fait parler de lui, et l'inévitable arrive. Bitouala a eu vent de l'existence de ce royaume. Il décide d'aller rendre visite à ce nouveau chef. La rencontre est indescriptible. Hakoula, en retrouvant son mari et sa famille, retrouve aussi la paix profonde de l'âme.

* *
*

Jean Malonga mérite bien son titre de précurseur dans la littérature congolaise. Précurseur, il l'est en tant qu'auteur qui ouvre une ère nouvelle à la femme dans la création littéraire congolaise. La femme à qui il donne tous les pouvoirs est une femme qui les mérite : Hakoula en allant rejoindre son mari n'a-t-elle pas les pouvoirs d'une grande prêtresse lors de la traversée de la Madzia ?

"Elle ne pouvait, avant d'être initiée et investie du pouvoir spirituel, siéger avec son père sur la peau bénie du Clan, l'accès en est rigoureusement interdit aux femmes. Aussi, faveur exceptionnelle, doit-on remettre à la jeune fille le bout d'une guirlande en feuilles de bananier tressées pour lui permettre l'entrée au cénacle. Une fois dans le cercle magique, Hakoula reçoit l'accolade paternelle : c'est l'initiation définitive. Elle est maintenant prêtresse du Totem du Clan". (p. 33).

N'est-ce pas là un signe de confiance ? Un signe qui dit qu'une femme peut faire des miracles ?

Solange Morax, en bravant son père n'a-t-elle pas le pouvoir de choisir l'homme qu'elle aime même si elle n'avoue pas ses amours à son père ? Ces femmes ne baissent pas la tête en signe de désespoir. Si Hakoula l'avait fait, seule dans la forêt, elle aurait vécu un enfer et aurait cherché à regagner le village de son père pour expier sa faute de femme adultère. Mais elle s'est installée dans la forêt, a habilement mis tous les avantages de son côté en vivant harmonieusement avec la nature qui l'a protégée depuis sa fuite jusqu'à la réconciliation totale. Elle a vécu sa vie de mère, heureuse, sa vie de femme en acceptant ses fautes et cela l'ennoblit dans la mesure où elle comprend enfin l'ampleur de sa faute.

L'expérience aidant, elle devient une femme digne de respect. Sa jeunesse a mûri, sa beauté qui s'est épanouie au grand jour la rend plus maîtresse d'elle-même, plus comblée comme toujours par la vie. Hakoula, nous dit Jean Malonga, est "dans l'éclat de ses trente saisons sèches". (p.32).

Le combat de Solange Morax s'oriente dans deux voies : il y a le problème de la race et celui des éléments déchaînés contre elle. Excepté "La Maison des Bois" à Brazzaville, la forêt lui est hostile, l'eau qui s'ouvre pour laisser passer Hakoula et sa suite devient son tombeau. Elle donne un fils à Mambéké. Sa joie de jeune mère est éphémère, elle ne le verra jamais grandir. Otage d'un destin cruel, elle meurt un jour de pluie sans avoir revu Mambéké. La seule note d'espoir dans *Cœur d'Aryenne* demeure sans doute la petite Omboko qui vient avec les deux enfants, celui de Solange et le sien, consoler son frère frappé par la disparition de Solange.

A ce stade, Mambéké et Bitouala se retrouvent sans Solange et Hakoula ; la vie est un tunnel sans issue. Si Hakoula est un rayon de soleil qui illumine toutes les pages de *La Légende*, Solange est un météore qui ne dure que l'espace d'un instant.

Ces esquisses de femmes, que nous venons de brosser à grands traits, nous rendent plus sensibles encore aux mots de Louis Aragon : "La femme est l'avenir de l'homme".

JEAN MALONGA ET LE MYTHE D'UNE AFRIQUE PRECOLONIALE SANS CLASSES

par Richard-Gérard Gambou

Selon Tom Mboya : "Les différences fondamentales déterminant les distinctions de classe en Europe, n'existent pas en Afrique¹. "... "Je doute même fort, écrit Julius Nyerere, que l'on puisse trouver l'équivalent "classe" dans une langue typiquement africaine, car la langue exprime les idées de ceux qui la parlent et l'idée de classe ou "caste" n'existait pas dans la société africaine"². Léopold-Sédar Senghor le confirme : "...dans notre société négro-berbère, il n'y a pas de classes en guerre..."³.

Les différentes conceptions philosophiques, politiques et idéologiques de la plupart des théoriciens africains nient l'existence des classes et de la lutte des classes dans la société africaine précoloniale et coloniale ; elles soutiennent ainsi un mythe qui remonte à l'époque de l'impérialisme, dernier stade du capitalisme⁴.

Le philosophe allemand G.W.F. Hegel (1770-1831) a été le premier à développer ce mythe en déclarant : "Elle (l'Afrique)... ne fait pas partie du monde historique, elle ne montre ni mouvement, ni développement... ce que nous comprenons en somme sous le nom d'Afrique, c'est un monde anhistorique non-déve-

1. T. Mboya, *L'Indépendance et après...*, Paris, Présence Africaine, 1967, p.101.

2. J. Nyerere, *Socialisme, démocratie et unité africaine*, Paris, Présence Africaine, 1970, p.27.

3. L.S. Senghor, *Nation et voie africaine du socialisme*, Paris, Présence Africaine, 1961, p.116.

4. V.I. Lénine, *L'Impérialisme, stade suprême du Capitalisme*, Paris, Editions Sociales, 1971, pp. 105-122.

loppé, entièrement prisonnier de l'esprit naturel et dont la place se trouve encore au seuil de l'histoire universelle"⁵.

Les théoriciens africains ont été victimes de cette façon de penser qui ne rend pas compte du véritable processus de développement de l'Afrique comme le fait remarquer d'ailleurs Théophile Obenga : "Hegel n'a pas hésité à considérer l'Afrique noire comme ne faisant pas "partie historique" du monde aux marges de Clio. Ce verdict péremptoire du philosophe allemand a ankylosé pendant longtemps les intelligences. C'est-à-dire, Hegel a dogmatisé les opinions répandues et les a accréditées auprès de toute l'Europe de son temps"⁶.

L'écrivain congolais Jean Malonga a eu le mérite de briser le mythe d'une Afrique précoloniale sans classes et sans lutte des classes. Deux critiques littéraires contemporains l'ont reconnu. "La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono, écrit Jean-Pierre Makouta-Mboukou, est une note particulière versée au dossier de la Négritude... La littérature de la Négritude a toujours été, grâce à la conception narcissique senghorienne, accusée de se nourrir de mythes. Fort heureusement, la théorie de Jean Malonga se nourrit de la réalité vécue..."⁷.

Pour Jean-Baptiste Tati Loutard : "La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono (1954), c'est le récit merveilleux d'une véritable lutte des classes entre les esclaves et les maîtres. Malgré le sang de chef qui coule dans ses veines, Ma Mazono fondera la cité nouvelle d'où sera bannie l'exploitation de l'homme par l'homme"⁸.

Si Jean Malonga récuse le mythe d'une Afrique précoloniale sans classes et sans lutte de classes, ce mythe par contre possède un fondement empirique.

5. G.W.F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, Paris, Union Générale d'Editeurs, 1979, p.269.

6. T. Obenga, *La Dissertation historique en Afrique*, Dakar, NEA, Paris, Présence Africaine, 1980, p.29.

7. J.-P. Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain (Problèmes culturels et littéraires)*, Dakar, NEA, 1980, pp. 327-340.

8. J.-B. Tati-Loutard, *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Yaoundé, CLE, 1977, p.18.

Le mythe d'une Afrique précoloniale sans classes et sans lutte de classes

"Les mythes, écrit le philosophe soviétique Theohar Kessidi, répondent à une manière spécifique de sentir, de concevoir les problèmes de la réalité à des époques révolues... Le mythe affirme ou propose ce que l'on veut comme si c'était réel, il montre comme possible l'impossible. Comblant la lacune du réel que l'on voudrait tel et le présentant comme possible, le mythe éveille l'énergie de la collectivité... le mythe confond le fantastique (ce que l'on rêve, que l'on imagine, qui tient du prodige) avec le réel, l'existant..."⁹. Pendant la lutte pour les indépendances africaines, les leaders et théoriciens africains, afin de maintenir l'unité et la cohésion au sein de leur peuple, avaient eu recours au mythe d'une Afrique précoloniale sans classes et sans lutte de classes. Face à l'impérialisme, l'unité du peuple s'avérait une "arme miraculeuse", toute division du peuple renvoyait aux calendes grecques l'indépendance des anciennes colonies. Les théoriciens africains s'évertuaient à expliquer à leur peuple, qu'il existait une communauté de destin, d'intérêts et d'objectifs à atteindre entre les différentes parties du peuple : "un seul peuple, un seul idéal, un seul combat", ou bien "L'Afrique doit s'unir"¹⁰ étaient des slogans qui exprimaient la préoccupation de ces théoriciens et hommes politiques. En outre, la faible différenciation sociale due au nivellement des sociétés africaines par le colonialisme, le non-développement des forces productives maintenu à dessein par le système capitaliste étranger, les survivances des sociétés de type communautaire (dans la société de type communautaire par exemple, la terre et les moyens de production étaient considérés comme biens publics) et l'esprit de solidarité primitive entre les clans et les membres des grandes familles africaines conduisirent à l'élaboration des théories politiques et économiques telles que la Négritude (version de Léopold-Sédar Senghor), le Socialisme africain et l'Ujamaa (Julius Nyerere), le Communalisme et le Panafricanisme (Kwame Nkrumah). Toutes ces théories dans l'ensemble, soutenaient le mythe d'une Afrique précoloniale unie, sans classes et sans lutte des classes. Elles idéalisaient les sociétés

9. T. Kessidi, *Les Origines de la dialectique matérialiste*, (Héraclite), Moscou, Ed. du Progrès, 1973, pp.71-75.

10. K. Nkrumah, *L'Afrique doit s'unir*, Paris, Payot, 1964.

africaines traditionnelles, les peignaient comme des sociétés harmonieuses, égalitaires.

"Le fondement et l'objectif du socialisme africain, c'est la famille étendue, le vrai socialiste ne regarde pas une catégorie de gens comme ses frères et une autre comme ses ennemis naturels, il ne s'allie pas avec "les frères" pour exterminer les "non-frères". Il considère plutôt tous les hommes comme ses frères, comme les membres de sa famille étendue à l'infini... Il s'oppose également au socialisme doctrinaire qui base la construction de sa société parfaite sur une philosophie qui affirme que le conflit entre l'homme et l'homme est inévitable"¹¹.

Mais le charme sera rompu, la société africaine idyllique balayée, le mythe d'une Afrique précoloniale sans classes et sans lutte de classes brisé, et réfutées du coup toutes les théories politiques, économiques qui s'y fondaient dès la parution en 1954 du célèbre roman *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* de l'écrivain congolais Jean Malonga dont l'histoire emprunte sa substance à la vie réelle de l'Afrique précoloniale.

Jean Malonga et la fin d'un mythe

Jean Malonga s'évertue à restituer dans son roman la société traditionnelle africaine dans sa réalité, telle qu'elle fonctionnait avec non seulement ses us et coutumes, mais aussi avec toute la stratification sociale, son architecture clanique et seigneuriale. Cette entreprise de Jean Malonga peut être considérée comme scientifique si l'on entend par science, l'exactitude, la précision jusque dans le détail, la découverte de l'essentiel, bref la conceptualisation du réel.

Fin connaisseur de la société traditionnelle africaine, Jean Malonga déploie ses talents d'artiste clairvoyant, lucide ; il se présente ainsi comme sociologue, psychologue, voire philosophe, lorsqu'il décrit, je voudrais dire, lorsqu'il peint les états d'âme de ses héros, démonte le mécanisme social de domination des maîtres sur les esclaves, et lorsqu'il conceptualise les données réelles de la société.

11. J. Nyerere, *Socialisme, démocratie et unité africaine, op.cit.*, p.27.

Pour illustrer cela par des exemples significatifs, il faut se mettre à l'esprit les situations pathétiques et dramatiques qu'il fait vivre aux héros. Le flagrant délit d'adultère par exemple plonge Bitouala dans une crise de démence : il abat l'esclave Bizenga, l'amant de sa femme, comme un chien, puis s'écroule lui-même, perd connaissance et ne retrouve ses sens que vers le milieu du jour dans les bras de sa mère "qui le dorlote comme un gamin au lait - ce qui humilie beaucoup notre homme qui sait qu'un vrai homme demeure stoïque en toute circonstance"¹². La première rencontre de Bitouala avec Ma Mazono, son fils et son épouse Hakoula, après une longue séparation, permet à Jean Malonga de peindre un tableau très fascinant, très pathétique du point de vue psychologique :

"Il est maintenant blotti contre la poitrine de Bitouala qui sanglote les bras fermés sur son fils. Serrés à s'étouffer l'un contre l'autre, les père et fils oublient en ce moment où ils se trouvent, ne se rappellent plus leurs positions, ni leurs missions respectives. Pour eux, la minute est unique, ils se sont rencontrés, c'est tout ce qui compte pour le moment... Que se passe-t-il dans ces deux âmes nobles, dans ces deux cœurs assoiffés d'amour familial ? Nous ne risquerons même pas de le décrire, car nous l'ignorons nous-mêmes. Comment analyser la réaction de deux sentiments qui bouillonnent avec cette ardeur, pour tenter de combler le vide tragique qui les a séparés sans qu'ils aient eu le temps de s'aimer ? Nous préférons laisser ce soin aux psychologues pour qui l'âme humaine n'a plus de secret"¹³.

C'est encore plus significatif lorsque Jean Malonga dénonce les us et coutumes rétrogrades, les inégalités sociales, l'exploitation de l'homme par l'homme, la condition dégradante de la femme imposée par la tradition, tout le système de domination, de soumission et d'avilissement de l'homme dans la société traditionnelle : nous sommes loin des tableaux idylliques des théoriciens africains. Jean Malonga nous fait découvrir la triste réalité de cette Afrique traditionnelle précoloniale. Il ne manque pas de maîtrise dans l'analyse des concepts tels que chefs, maîtres, esclaves, idéologie :

12. J. Malonga, *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.44.

13. *Ibid.*, p.125.

"Il y a dans l'Univers un besoin commun à tous les êtres. Il s'appelle *SATISFACTION*. Qu'elle soit individuelle ou collective, cela importe peu, mais il faut que l'être individuel ou l'être collectif ait cette plénitude du bonheur. Aimer ou se faire aimer est au fond une recherche de la satisfaction de son Moi, moi qui se cabre devant le principe du partage. Les peuples se battent ou se recherchent pour retirer de leurs commerces le bonheur. Les systèmes les plus altruistes comportent une dose notable d'égoïsme, ne serait-ce que celle de la renommée, de l'immortalité de l'auteur dans son œuvre, l'incarnation de sa satisfaction. Le désintéressement intégral, l'abnégation rigoureuse, sans but, ce sont des mots, et pas autre chose. L'homme, cet égoïste par définition, pour dominer et briller, a besoin d'un Principe, d'une Idéologie, d'un Dieu - tous, êtres abstraits - de qui il réclame la puissance ou le savoir nécessaire au Bonheur, à la satisfaction qu'il ambitionne. Les dieux ont besoin des mondes inférieurs pour révéler la Toute-puissance, le Sublime qui est leur Nature mais qui ne peut certainement pas leur donner la plénitude de la satisfaction, qu'en ayant les pieds posés sur ces mondes physiques et subalternes. Le soleil a besoin de ses satellites pour sa stabilité et la perception de son incandescence - le summum de sa satisfaction à lui. Le N'Ganga a besoin, lui aussi, d'un monarque pour contenter sa soif de plénitude en lui révélant et en lui inculquant la science qu'il détient des dieux. Les grands ont besoin, à leur tour, des peuples pour affermir et révéler leur suprématie spirituelle."¹⁴

Cette citation de Jean Malonga, longue à dessein, prouve la capacité de conceptualisation de l'auteur de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* ; il a mobilisé toute son énergie et toutes ses ressources intellectuelles pour mettre fin à un mythe tenace, celui d'une Afrique traditionnelle sans classes et sans lutte de classes. Jean Malonga a réussi. L'Afrique précoloniale est dominée par une lutte des classes sans merci entre les seigneurs, les chefs de clan, maîtres tout-puissants et les esclaves ravalés au rang de bêtes, de choses :

"Un esclave est un individu acquis au moyen de la fortune par un autre. L'esclave est un bien humain pour celui qui se l'est procuré. Il fait partie de sa propriété, il est sa chose au même titre qu'une chèvre, un chien, un instrument

14. *Op. cit.*, pp. 111-112.

quelconque. L'acquéreur est le maître de sa vie, il peut en disposer comme il l'entend. Il peut le céder, le vendre, le supprimer de toutes les manières qui lui semblent bonnes. L'esclave n'a pas de droit à la parole, n'a pas la liberté du choix, même dans ses désirs, ses penchants les plus intimes. Socialement, l'esclave est un cadavre vivant qui ne doit penser, vouloir, aimer selon ses penchants. Physiquement, il est une machine de travail du maître qui attend tout de sa sueur, de son labeur."¹⁵.

Quand le jeune chef Ma Mazono décide de réaliser un programme de libération des esclaves pour bâtir une nouvelle société où serait bannie l'exploitation de l'homme par l'homme, où l'esclave serait l'égal du maître et retrouverait son titre d'homme ; où seule l'intelligence individuelle devrait permettre l'ascension sociale, il rencontre la résistance farouche des seigneurs claniques. Ils sont plus de six cents esclaves à fonder la nouvelle cité ; un royaume de fraternité est né où le mot esclave et tous ses dérivés disparaissent du vocabulaire. Les anciens maîtres qui ont reconnu leurs esclaves parmi les amis de Ma Mazono considèrent N'Tsangou, la nouvelle cité, comme un centre de révoltés contre l'ordre établi. Ils se réunissent en un congrès extraordinaire et décident d'envoyer des commissaires reprendre leurs esclaves ou du moins sommer les libérés de se remettre au cou les chaînes brisées par Ma Mazono. Devant le refus catégorique du chef Ma Mazono, les seigneurs des clans déclarent la guerre à la nouvelle communauté. Alliant la ruse à la trahison, ils viennent à bout de N'Tsangou et de son chef Ma Mazono. La pénétration coloniale anéantit le foyer d'où sont sorties les idées révolutionnaires. Avec l'écrasement du premier résistant à la pénétration occidentale, Boueta-Mbongo, beau-père de Ma Mazono, exécuté par Fourncau, la révolution prend fin, étouffée dans l'œuf. L'idéal révolutionnaire n'est plus qu'un souvenir.

* *
*

Le mythe d'une Afrique précoloniale sans classes et sans lutte de classes a volé en éclats. Le grand mérite revient à Jean Malonga, auteur du célèbre roman *La Légende de M'Pfoumou Ma*

15. *Op. cit.*, pp. 87-88.

Mazono. Ce qui lui a valu pour longtemps la conspiration du silence dans certains milieux intellectuels africains. C'est avec raison que Jean-Pierre Makouta-Mboukou écrit :

*"La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono est une note particulière versée au dossier de la Négritude. Nous sortons de cette Négritude contemplative qui se nourrit d'un passé éternellement beau, et qui se meurt d'une paresse morbide lorsqu'on lui parle de son présent, de son avenir."*¹⁶.

16 J.-P. Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, N.E.A., 1980, p. 327.

II

LES ENJEUX DE L'ÉCRITURE

**LA LÉGENDE DE M'PFOUMOU MA MAZONO,
UN ÉCO-ROMAN ?**
par Jean-Blaise Bilombo

**INTRODUCTION : Pour un roman de l'interrelation
Homme/Nature**

"La nature, parée de ses atours les plus féeriques, semble sortir d'un bain au cours d'une soirée très douce".

Ainsi commence *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* ; ainsi commence le contrat de Jean Malonga avec la nature. Contrat dont l'exécuteur primordial est Hakoula, fille de M'Polo et de Bidounga, petite-fille de Mi N'Tsembo et par la suite son fils Mia Mazono.

Ces précisions, loin d'être gratuites, vont rentrer dans l'essai de construction du concept d'*éco-roman* dont je vais essayer de montrer quelques niveaux d'identité, non exclusifs cependant, un peu comme par manière de repère, où les logiques de parenté, logiques claniques, tiennent une place épineuse.

C'est que l'*éco-roman*, qui n'est ni un "roman écologique" ni l'"écologie romancée" mais bien autre chose, est peut-être en rapport avec la lecture de l'interaction Homme/Nature, la tentative de saisie des connexions (comment ce rapport fonctionne, sa dynamique, ses contradictions, son évolution, etc.) et leur projection sur une totalité écosystémique. Là se profile déjà, l'idée de système¹ qui est fondamentale dans cette lecture, subjective par ailleurs.

1. Joël de Rosnay, *Le Macroscopie*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. "Point".

Mais l'*éco-roman*, c'est d'abord *La Légende* qui n'est pas que prétexte mais aussi tentative authentique de donner à vivre et à lire une expérience humaine totale, expérience *bio-sociale*, pourrait-on dire.

APPROCHE ENVIRONNEMENTALE DE LA LÉGENDE

D'emblée, je peux prendre sur moi la liberté de dire que *La Légende* est un "roman de relevé de terrain". J'imagine par exemple, une équipe de recherche, chargée d'enquêter sur les lieux d'actions de *La Légende*, à savoir : *Mandzakala, Kadi-Kadi*, les bords de la *Madzia*, la "clairière divine", *N'Tsangou* au bord de la *Mbote*, comment devra-t-elle être composée ?

Une réponse s'impose : cette équipe devra être *pluridisciplinaire* et travailler sur le *mode interdisciplinaire*. C'est qu'en effet, plus qu'un objet écologique, *La Légende* s'apparente bien plus à un *objet environnemental*. Tout est bien sûr dans la démarche.

PLURIDISCIPLINE ET INTERDISCIPLINE

Selon Duguet², la *pluridiscipline* est la juxtaposition de disciplines plus ou moins voisines, et l'*interdiscipline* se définit comme une interaction entre deux ou plusieurs disciplines, interaction pouvant aller de la simple communication des idées jusqu'à l'intégration mutuelle des concepts directeurs, de l'épistémologie, de la terminologie, de la méthodologie, des procédures, des données et de l'organisation de la recherche. Si l'on peut très légitimement percevoir la nécessité de la présence d'anthropologues, d'historiens et de linguistes dans cette équipe de recherche, on peut aussi justement croire important d'y adjoindre des botanistes, des architectes, des environnementalistes et pourquoi pas des pharmaciens, des psychologues, des écrivains, etc. ?

Ce roman polyphonique et multi-lectures donne à penser que Jean Malonga aurait romancé une enquête de terrain bien que, dans ce livre, la force des sentiments et des quête, la teneur des

2. P. Duguet, "Une approche à la formation des futurs gestionnaires de l'environnement", OCDE : "L'enseignement de l'environnement au niveau universitaire : réflexion et données", Paris, 1973.

discours de la guerre et des alliances, l'art de mêler le dialogue des clans et la symphonie des éléments, soient autant de choses qui en font un roman à part entière.

LA LÉGENDE ET LE PARADIGME ENVIRONNEMENTAL

L'écologie est un terme créé en 1766 par le biologiste allemand Ernest Haeckel à partir des mots grec OIXOS et LOGOS, ce qui voudrait dire "science de l'habitat" ou bien l'étude du milieu. Ce terme peut être interrogé pour une approche de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*.

Cependant, le concept d'environnement paraît mieux indiqué, l'environnement compris comme "système dynamique défini par les interactions physiques, biologiques et culturelles, perçues ou non entre l'homme, les autres êtres vivants et tous les éléments du milieu, qu'ils soient naturels, transformés et/ou créés par l'homme".³

C'est vrai que comprendre avec Jean Malonga le monde comme totalité, avoir à traverser sous la cohérence - *la co-errance* ? - romanesque une somme fabuleuse de faits, d'informations, de rituels, de rêves, d'épopées guerrières, d'espèces végétales et fauniques, bref une mosaïque de lieux qui interagissent, comprendre cela, pour le moins, exige une approche globale.

C'est cela la singularité de *La Légende*, singularité qui la transforme en un objet environnemental et me pousse à me risquer à parler de *La Légende* comme d'un éco-roman.

LA LÉGENDE DE M'PFOUMOU MA MAZONO, UN ÉCO-ROMAN ?

Si *La Légende* n'est pas un prétexte, c'est-à-dire, selon le Larousse, une "raison apparente pour cacher le vrai motif", elle constitue néanmoins pour mon argumentation un *prétexte*, le texte d'avant mon texte, texte qui rend possibles mes propositions d'aujourd'hui.

3. E.A. Albarre, *Vers une transdiscipline de l'environnement. Aspects épistémologiques et méthodologiques*, Arlon (Belgique), F.U.L., 1978.

Si, comme précédemment dit, l'*éco-roman* n'est ni un "roman écologique", ni une "écologie romancée", qu'est-ce alors ?

Il faut peut-être commencer par examiner ce qu'il n'est pas pour percevoir ce qu'il pourrait bien être.

Roman écologique/écologie romancée

L'écologie étant l'étude du milieu, un roman écologique, pourrait-on penser, devrait s'apparenter à un espace qui donne à lire les pollutions, les menaces de famines, l'apocalypse du réchauffement de la terre, le déboisement et la déforestation, etc. On pourrait l'appréhender aussi comme un roman où l'action se déroulerait dans un *écosystème* (ensemble du milieu physico-chimique (*biotope*) et des êtres vivants qui la peuplent (*biocénose*) et qui forme un système écologique fonctionnel) très dominant par rapport à l'homme, et que celui-ci utiliserait comme simple décor pour l'action. Mais ce serait là une vision réductrice.

On pourrait à foison multiplier les possibilités de situation du "roman écologique" voire de "l'écologie romancée", on n'aura jamais un *éco-roman*.

Mais qu'est-ce finalement qu'un *éco-roman* ?

***La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* ou ce que "éco-roman" veut dire**

Il est des concepts comme de toute chose : ils naissent, grandissent et meurent. Mais encore faut-il qu'ils naissent. C'est donc bien ici un essai de naissance.

Par approches successives, à travers la lecture de *La Légende*, on va essayer de dépister sinon de quêter ce qu'est l'*éco-roman* ou ce à quoi il peut le mieux ressembler, ou encore à tout le moins de dégager les invariants qui peuvent en constituer l'ossature.

a/ Nature et idée de nature dans *La Légende*

On entre dans *La Légende*, non point par la porte de la psychologie, mais par celle de la nature. Rien que dans la première page du livre, on compte dix-sept mots évocateurs de la Nature :

Les éléments	Les espèces animales	Les espèces végétales
Air	Chèvre	Arbres
Atmosphère	Cigale	Bananiers
Eaux	Oiseaux	Palétuviers
Brise	Coucou	Feuillage
Nature	Volaille	Palmiers
Tornade		Roniers

La présence de la Nature va aller du simple au complexe car elle va participer, dans ses rapports avec l'homme, à la construction d'une cosmogonie, d'une perception du temps et de l'espace, d'un échange. La Nature partout présente, va forcément aider à forger les perceptions fondamentales du monde chez les protagonistes de *La Légende*, car elle va éveiller la conscience de sa présence en l'être, la conscience de sa précarité aussi. Conscience qui implique sa protection et sa gestion rationnelle.

Selon le physio-biologiste Henri Laborit, "Les fonctions du cerveau humain n'ont qu'une seule raison d'être : de permettre à l'organisme dans lequel est situé ce système nerveux d'agir sur l'environnement"⁴.

Agir sur l'environnement, c'est-à-dire le lire, l'interroger, s'en nourrir et le nourrir en retour, esquisser avec lui un dialogue, former son esprit au contact de l'esprit des choses, c'est bien ce que nous montre Jean Malonga à travers justement la "vie expérimentale" que mènent Hakoula et son fils dans leur exil, vie qui s'apparente à une vision du paradis :

"Hakoula ... parvient à une clairière d'une vaste étendue, limitée de tous les côtés par un granit lisse d'une hauteur vertigineuse. Au centre de la clairière miroite l'eau argentée et transparente d'un petit lac poissonneux. Des bananiers, des papayers sauvages, des goyaviers et des avocatiers ploient leurs branches sous le poids des grappes de fruits succulents...". (p. 71).

4. Henri Laborit, "La complexité de l'interdépendance dans les systèmes vivants", *Science et pratique de la complexité*, Actes du Colloque de Montpellier, mai 1984, Paris, La Documentation Française, 1986.

De même, Hakoula comprend tout le parti qu'elle peut tirer de la nature :

"Hakoula prend (...) le parti d'organiser sa vie ici d'une manière plus rationnelle. Rien ne lui manque : de l'eau claire, des fruits nourrissants à foison, une case où la mousse lui tient lieu de lit." (p.72).

Elle opte pour une interdépendance dynamique avec la nature. Ainsi de la question des vêtements :

"La question du vêtement, à un moment, tourmenté avec une certaine hantise la solitaire. (...) Rien ne manque ici (dit-elle). J'ai du m'pounga et du raphia. Pourquoi leurs fibres mélangées ne serviraient-elles pas à me confectionner des habits". (p.74).

La coexistence avec la nature impose des questions, des défis. Le besoin de se vêtir transforme Hakoula en artisan dans sa tentative de maîtriser une technologie de base : le tissage.

Hakoula transmet-elle à son fils le besoin de lire la nature, de l'explorer, de la connaître mieux ? Toujours est-il qu'à la faveur d'une partie de chasse, il découvre la "Nature dans son infinie variété" (p.77). Découverte, fascination : il est envoûté par "la divine nature aussi ardente et aussi jeune que lui-même" (p.78).

La nature est-elle constituée d'éléments floristiques, de population animale, d'eau, d'air, la preuve est faite que les "choses" ne sont pas des objets clos. Jamais. Elles vivent, elles peuplent un temps et un espace, une mémoire, un esprit, bref, la *dimension bio-anthropologique* : "L'adolescent qu'enivrent les mille senteurs de caféiers sauvages (...), ne s'aperçoit guère des Mânes invisibles qui orchestrent pour lui la romance de la Beauté, de la Jeunesse et de la Liberté" (pp.78-79).

On le voit, le rapport avec la nature est un rapport contractuel, une relation d'échange (conflit, dialogue, interdépendance) qui ne s'arrête pas aux besoins essentiels (alimentation, habillement etc...) mais conditionne toute une vision du monde.

b/ Nature et Sphère anthropo-sociale

Tout indique dans *La Légende*, que la nature est chevillée à tous les grands moments de la vie de la communauté : la Nature et

toute sa population végétale, faunique mais aussi magique, mythique.

Ainsi de cette description de la Nature au crépuscule avant l'arrivée de Mi N'Tsembo :

"Les vallées se parent de leurs robes mauves-diaprées que déchirent de-ci de-là quelques rayons retardataires. Elles sont prêtes à recevoir leurs époux les Génies, et les revenants qui les hantent avant d'aller semer le désarroi dans les familles humaines" (p. 14).

Génies, revenants, autant d'éléments qui, bien que sommairement cités, renvoient à l'imaginaire social africain. C'est que le dialogue avec la nature est une relation à la fois complémentaire et antagoniste. Un des temps forts de la relation de complémentarité demeure la cérémonie de civilité envers les mânes sur la rive gauche de la Madzia :

"Sur la rive gauche de la Madzia, la vallée semble transformée en un vaste champ d'étoiles filantes entraînées dans une sarabande effrénée (...) L'eau miroitante de la rivière reflète avec fidélité la danse magique à laquelle les poissons eux aussi prennent part." (p. 28).

Plus loin :

"Quand le moment viendra, la Madzia s'ouvrira d'elle-même pour nous livrer passage. Elle devra obéir à la voix de Hakoula qui deviendra sa souveraine par la suite". (p. 30).

Vient enfin le grand moment de l'initiation de Hakoula faite "prêtresse du Totem du Clan".

Temps fort, temps unique, temps mythique ! Les dimensions magiques et totémiques scellent le grand contrat de ce sacre avec la Nature. Celle-ci en effet pressent la gravité du moment :

"Les alentours du camp de Bidounga sont plongés dans un silence angoissant et religieux. Les oiseaux eux-mêmes tremblent d'anxiété ; ils appréhendent ce qui va se produire tout à l'heure". (p. 32).

L'investiture du pouvoir spirituel et l'initiation une fois terminées, Hakoula peut communiquer avec les éléments :

"La fiancée de Bitouala s'approche du cours d'eau et parle avec force aux flots :

*Bouloungou boua Tata N'Konongo,
Toko ! Toko ! Toko !⁵*

Sur-le-champ, de multiples remous se produisent à la surface des eaux. Un troupeau de petits hippopotames, de la grandeur d'un porc, le dos dépassant le niveau de l'eau, viennent s'échelonner depuis l'endroit où sont posés les pieds de Hakoula jusqu'à l'autre rive". (pp. 34-35).

Hakoula va ainsi, avec l'aide des hippopotames, traverser la Madzia. "Traversée miraculeuse", dit l'auteur. Traversée mythique. Traversée d'ordre anthropologique qui suppose une connaissance et un respect profond de la nature.

Il semble bien qu'il n'y a de puissance que par la nature et avec elle. Nature, système de parenté et de lignage, perceptions de la vie et de la mort, rituels claniques, dialogues de clans, etc., tout cela dans une *interdépendance systémique*, permet que *La Légende* soit comprise comme un roman de la complexité.

LA LÉGENDE DE M'PFOUMOU MA MAZONO est un éco-roman

Affirmer que *La Légende* est un *éco-roman* à ce stade de mon argumentation, semble largement justifié. La lecture de *La Légende* est tonifiante en ceci qu'elle m'a permis :

- de réajuster mon regard sur les choses et les êtres ;
- de redonner la parole à la respiration sociale (au moment où dans presque tous les romans congolais, la présence romanesque est confisquée par les élites)
- de réactualiser la nécessité d'un nouveau contrat avec la nature
- de m'émerveiller de la gestion qu'il tente de la prodigieuse complexité du réel.

L'*éco-roman* ne peut pas s'identifier à un roman essentiellement fonctionnaliste, un roman utilitaire, un roman-à-mots-d'ordre, mais plutôt à un roman qui participe à l'élaboration de la

5. Bouloungou de N'Konongo, / Marchons ! Marchons ! Marchons !

vision du monde en aidant à l'insertion de la connaissance environnementale dans l'action.

L'action pour le développement ? Pour l'"éco-développement" ? L'éco-développement signifiant "un style de développement qui insiste sur les solutions spécifiques à ses problèmes particuliers, compte tenu des données écologiques, mais aussi culturelles, des nécessités immédiates, mais aussi du long terme. Sans nier l'importance d'échanges, il essaie de réagir à la mode prédominante pour les solutions prétendument universalistes et les formules passe-partout"⁶. C'est donc bien un roman qui projette des questions d'existence, des questions du destin de l'homme et de ses rapports avec la biosphère et du projet d'avenir qui s'y négocie.

Roman et réel n'ont pas nécessairement vocation à être servant l'un de l'autre. Mais moins idéologique, plus modeste et plus ouvert, l'*éco-roman* cherche à retrouver les battements essentiels de la respiration du réel. Ce sont ceux de l'homme et de son environnement.

Milan Kundera le dit : "Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde"⁷. "Une exploration de ce qu'est la vie", tout est dit. Paraphrasant Kundera, je peux avancer que l'*éco-roman* est une "exploration de ce qu'est la vie *en intégrant la conscience écologique*." Cette conscience écologique, selon Edgar Morin, s'exprime par

1° La réintégration de notre environnement dans notre conscience anthropologique et sociale ;

2° la résurrection systémique de l'idée de nature ;

3° l'apport décisif de la biosphère à notre conscience planétaire".

On peut donc, sans trop de risques, soutenir que l'*éco-roman* a un lien identitaire avec la définition de l'homme car, à la vérité, "nous devons nous définir à la fois par l'insertion mutuelle et par

6. Cf. *Nouvelles de l'éco-développement*, n° 1, 1977.

7. Milan Kundera, *L'Art du roman*, essai, Paris, Gallimard, 1986, p. 43.

notre distinction par rapport à la Nature. Nous vivons cette situation paradoxale"⁸.

CONCLUSION : VERS UN ROMAN DE LA COMPLEXITÉ

On l'a dit : on entre dans *La Légende* par la porte de la Nature. Cette nature enveloppe toutes les actions des personnages qui essaient d'y vivre en équilibre avec les éléments. J'ai tenté de proposer les invariants d'un roman désigné comme *éco-roman*, porteur d'une vision plurielle prenant en compte l'environnement naturel et humain. Environnement sur lequel il s'ouvre et qu'il porte en même temps. A la vérité, l'*éco-roman*, en laissant entrevoir le monde - monde naturel et bio-anthropo-social -, en laissant percevoir les dimensions multiples de l'être et du réel, participe à la définition même du roman, sa *construction ouverte*. Comme tout roman, l'*éco-roman* est une production cognitive et demeure à ce titre ce "dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire"⁹. Si le champ du roman traditionnel s'étend à l'ensemble des comportements humains, des idéaux intimes et sociaux qu'ils charrient, l'*éco-roman* élargit ce champ à l'environnement où ils s'expriment.

L'*éco-roman* tente donc d'articuler ses propres lois avec celles de la Nature et sa dimension anthropo-sociale. Il permet le "déploiement de la terre et de l'homme en l'espace du chant. Non pas la connaissance de ce que l'un et l'autre sont naturellement, mais le développement - hors de leur réalité donnée et en ce qu'ils ont de mystérieux, de non éclairé, par la force dispersante de l'espace et par la puissance rassemblante du devenir rythmique - de l'homme et du monde"¹⁰.

Le roman, système vivant ? En tous cas, lancé dans une quête systémique, il tentera de plus en plus de dire la prodigieuse complexité de l'être et du réel, de la questionner et parfois de la précéder.

8. Edgar Morin, "Pour une nouvelle conscience planétaire", *Le Monde Diplomatique*, octobre 1989, pp.1, 18-19.

9. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Coll. "Folio/Essais", 1986.

10. Maurice Blanchot, *op. cit.*

**LE RÉALISME MERVEILLEUX
DANS LA LÉGENDE DE M'PFOUMOU
MA MAZONO DE JEAN MALONGA**
par Tchichelle Tchivela

Unique ouvrage publié en volume par Jean Malonga, *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* est présenté par son éditeur comme un roman. Ce qui n'est pas inexact. Mais on pourrait ajouter que c'est une tragédie optimiste. Et, surtout, que c'est une œuvre écrite suivant les principes esthétiques du conte africain. Qui s'en étonnerait ? Jean Malonga, malgré un itinéraire initiatique multidirectionnel et prolongé, eut à cœur de rester lui-même, et, en particulier, de ne jamais se couper de la tradition. Mieux, il n'eut de cesse qu'il n'assimilât les us et coutumes de plusieurs ethnies du Congo ; et c'est sans surprise qu'on le distingua au premier rang de ceux qui, pendant la colonisation, militèrent pour la valorisation de la culture africaine.

Ainsi, cet écrivain qui se définissait lui-même comme "l'exécuteur testamentaire de la tradition", n'éprouva aucune peine à écrire en français une œuvre authentiquement africaine, je veux dire : une œuvre exempte des influences littéraires de France et d'Europe, et qui, puisant dans plusieurs contes et légendes d'Afrique noire, projeta devant les écrivains africains de son époque et des temps à venir le visage que devrait avoir le roman congolais, pour ne pas dire africain. C'est en cela que réside, à mon sens, l'intérêt d'étudier l'œuvre littéraire de celui que l'on appelle à bon droit le patriarche des Lettres congolaises. Nous reviendrons sur ce point capital, en guise de conclusion à cette communication. En attendant, nous analyserons les différents événements merveilleux contenus dans *La Légende de*

M'Pfoumou Ma Mazono, avant de définir la conception africaine du merveilleux. Enfin, une brève comparaison avec le réalisme merveilleux des Latino-américains nous permettra de préciser la place et le rôle du merveilleux dans la prose réaliste de Jean Malonga et, partant, du roman congolais.

A dire vrai, *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* foisonne en événements prodigieux, plus ou moins importants, et qu'il serait fastidieux d'énumérer tous. Aussi, pour la commodité de l'exposé - et d'une façon arbitraire, je l'avoue - ai-je résolu de les classer en trois groupes :

— les phénomènes liés à l'intervention des morts et des esprits dans la vie des hommes.

— les manifestations de la puissance humaine sur la nature et la faune.

— l'expression des pouvoirs surnaturels des hommes.

Nous allons les passer en revue, avant de livrer les quelques commentaires que nous inspire cette analyse.

Phénomènes liés à l'intervention des morts et des esprits dans la vie des hommes.

En voici deux exemples :

A la page 30 (cf. l'édition de 1973), Jean Malonga décrit la participation des esprits à la fête organisée au bord de la rivière Madzia :

"Pendant que les vivants s'amuse, on voit les sommets des montagnes se couvrir d'une lueur phosphorescente. De temps en temps, des ombres rougeâtres sortent du cours d'eau et... vont se perdre dans la lueur que nous venons de signaler. Une pluie opaque de perles se met à tomber pour former un pont vaporeux et flottant sur le paisible cours d'eau".

Un peu plus loin, à la page 69, l'auteur nous montre Hakoula qui, après son adultère, s'est réfugiée dans la forêt. Elle est allongée "dans le creux d'un tronc de fromager géant abattu sur la grand-route". Tout à coup, elle aperçoit une étrange lueur qui marche vers elle en prenant peu à peu une forme humaine. Elle reconnaît sa défunte grand-mère qui la console de sa détresse et lui

annonce qu'elle est enceinte de son mari. Puis le revenant la conduit jusqu'à une clairière où il l'abandonne.

Un seul exemple suffira pour illustrer le deuxième groupe, à savoir :

Les manifestations de la puissance humaine sur la nature et la faune

En effet, aux pages 33 et suivantes, Hakoula, accompagnée de son père et d'une impressionnante escorte humaine et animale, va traverser la rivière Madzia pour atteindre la Cité N'Tsembo, où l'attend son jeune époux. Mais, plutôt que d'emprunter les embarcations offertes par son beau-père, Hakoula, ayant subi une initiation appropriée, s'approche de la rivière et lui parle d'une voix forte. Aussitôt, rapporte Jean Malonga,

"un troupeau de petits hippopotames, de la grandeur d'un porc, le dos dépassant le niveau de l'eau, viennent s'échelonner depuis l'endroit où sont posés les pieds de Hakoula jusqu'à l'autre rive".

La jeune fille s'installe alors avec son père dans un hamac qui se met à glisser sur le dos des pachydermes jusqu'à l'autre bord de la rivière. Une fois débarquée, Hakoula ordonne à son escorte de la suivre : "Le pont ne s'écroulera pas, assure-t-elle, ma volonté le soutient de ses piliers puissants". Ce qui se réalise effectivement, au grand ébahissement des habitants de la Cité N'Tsembo massés devant la rivière Madzia.

L'expression des pouvoirs surnaturels des hommes

Ce groupe rassemble les exploits prodigieux réalisés par les hommes, pour témoigner de leur grande puissance. Nous en citerons trois séries d'exemples :

A la page 35, Hakoula, pendant la danse collective, s'assied sur une natte et survole tout le village en jouant de sa corne. Un peu plus loin, de jeunes gens s'étant oint la tête d'huile, se jettent dans les brasiers "sans qu'un seul cheveu huileux de leur tête se brûlât", affirme Jean Malonga.

A partir de la page 114, l'auteur nous raconte des événements incroyables et dont il assure pourtant l'authenticité. Ainsi, au cours d'une "grande danse rituelle organisée dans le but de

consacrer aux Mânes la nouvelle cité", Mountsombo, un nganga réputé, demande aux meilleurs tireurs, parmi ceux qui assistent à la cérémonie, de l'abattre avec leurs fusils. Dix jeunes gens se détachent de la foule, et tirent sur lui. Le nganga s'effondre, puis, à l'étonnement général, se redresse et, en se secouant comme une poule couverte de sable, se décharge des balles de plomb incrustées dans son corps. Puis, ayant jeté au feu une poignée de poudre noire, il pénètre dans un brasier, s'agrippe à la fumée et, au son des luths, ntsambi et autres santzi, monte avec elle au ciel.

Enfin, au cours d'un tournoi organisé pour désigner le chef de la nouvelle cité, Ma Mazono saute sur les épaules de son père, se balance dans toutes les directions, et, sifflant trois fois de suite, fait apparaître tour à tour quatre panthères, un essaim d'abeilles et une nuée de vautours noirs. Un cri rauque poussé par Ma Mazono, et tout s'évanouit : les fauves, les insectes, les oiseaux rapaces.

Comme on le voit, le réalisme merveilleux de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* recourt plutôt au prodigieux, à l'exceptionnel, à l'extraordinaire. Et si les animaux interviennent dans l'univers de ce roman, ce n'est pas comme souvent dans nos contes, pour se substituer aux humains et jouer la comédie de la vie. Enfin, limité aux exploits prodigieux et à l'intervention des morts et des esprits dans l'existence des vivants, le réalisme merveilleux de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* ne saurait servir d'exemple pertinent pour présenter le réalisme merveilleux africain, si multiforme, et le comparer au réalisme merveilleux d'autres littératures.

Ainsi, par exemple, il manque à *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* la dimension sacrée, religieuse, du réalisme merveilleux africain qu'on retrouve dans des œuvres comme *Le Chant du lac* d'Olympe Bhêly-Quenum, et qu'on rencontre aussi dans le réalisme merveilleux haïtien, si influencé par le vaudou.

Quoi qu'il en soit, l'intrusion du merveilleux dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* n'est pas un acte gratuit, une fantaisie de Jean Malonga. Comme on sait, ici plus qu'ailleurs, c'est un des traits essentiels du conte africain. De plus, le réalisme merveilleux congolais, pour ne s'en tenir qu'à celui de notre pays, se mêle à nos mythes et trouve son origine dans la conviction qu'un lien mystérieux unit les hommes à la nature et les met en rapport étroit avec des forces supérieures. Il se fonde aussi sur la croyance qu'il n'y a pas de rupture entre la vie et la mort et que,

par conséquent, les vivants et les morts coexistent dans un même monde, dans un même univers.

C'est dire donc que, pour nous autres Africains, le merveilleux et la réalité constituent à proprement parler ce qu'on appelle la vie. Mieux, le merveilleux prolonge et complète la réalité. Et pour bien saisir celle-ci, il faut enjamber sa manifestation objective et aller au-delà, vers l'extraréalité. Car en Afrique, "une chose est toujours elle-même et plus qu'elle-même" et "le réel n'acquiert son épaisseur, ne devient vérité... qu'en s'élargissant aux dimensions du surnéel".

Mais ce dernier terme ne doit pas prêter à équivoque. Le réalisme merveilleux africain est très différent du *merveilleux littéraire*, très artificiel, dont se sont nourris les écrivains européens à l'instar des surréalistes.

Par contre, il est plus proche du réalisme merveilleux des auteurs sud-américains, notamment en ce qui concerne le prodigieux, l'extraordinaire et le surnaturel, qui résultent non pas d'une imagination exaltée et débridée, mais de l'observation simple de leur réalité quotidienne ; avec cette nuance, toutefois, que ces traits des romanciers latino-américains (Alejo Carpentier, Miguel-Angel Asturias) se rencontrent plus souvent dans nos contes populaires que dans les fictions narratives de la littérature africaine ; nous précisons : littérature franco-africaine.

De même, comme dans nos contes, mais contrairement au roman de Jean Malonga, les animaux jouent dans les romans hispano-américains le rôle des humains, ainsi qu'on peut le constater dans *Redoublement de tambours pour Rancas et Garabombo l'invisible* du péruvien Manuel Scorza.

Par ailleurs, le réalisme merveilleux latino-américain se distingue de celui de l'Afrique noire dans sa dimension proprement fantastique ; du moins au niveau où l'ont hissé les écrivains argentins comme Borges et Julio Cortazar. De même, on trouve rarement dans les romans africains la démesure et le délire imaginaire d'un auteur comme le Colombien Gabriel Garcia Marquez.

Enfin, on a présenté ici Jean Malonga comme un homme révolté, notamment contre la prétention de nos conquérants de nous imposer leur façon de penser et de s'exprimer, contre leur volonté de nous assimiler culturellement à eux. Dès lors, comment douter que le recours au réalisme merveilleux ait constitué pour Jean Malonga un moyen de se soustraire au carcan du rationalisme et de l'académisme et, partant, de lutter pour la libération du verbe et l'émergence d'une écriture authentiquement africaine ?

En tout état de cause, force est de constater, comme nous l'avons souligné au début de cette communication, que le roman de Jean Malonga est écrit d'après les techniques du conte africain, notamment : la linéarité de l'action, le mélange des genres, l'insertion des chants, particulièrement aux moments décisifs, l'alternance du réalisme critique avec le réalisme merveilleux, et, surtout la poésie. Celle-ci résulte des traits précédents et se remarque surtout dans les belles descriptions de la nature dont l'œuvre se pare au détour de chaque page, et qui se présentent comme de véritables poèmes en prose.

C'est dire que Jean Malonga, bien qu'ouvert à la culture occidentale - comme en témoignent les nombreuses allusions et comparaisons relevées çà et là dans son roman - et donc à l'influence du roman réaliste traditionnel de France et d'Europe, ne s'est pas moins inspiré de nos contes pour écrire un roman vrai, original, authentiquement africain, et dont on n'est pas près d'épuiser tout le profit qu'on peut en tirer.

Notre avis est qu'il a, de la sorte, tracé le sentier de la création romanesque au Congo, dessiné le visage que devrait avoir le roman produit dans notre pays, un roman caractérisé notamment par l'imbrication du réalisme critique et du réalisme merveilleux.

**RESPIRER-ÉTOUFFER,
SIMPLE NOTE SUR LES IMAGES DANS LA
LÉGENDE DE M'PFOUMOU MA MAZONO**
par Jean-Dominique Penel

Une des spécificités d'un texte littéraire tient à l'usage particulier de la langue qu'en fait le producteur : une parole se doit d'être belle si le texte est oral, un agencement de phrases se doit d'être beau si le texte est écrit (les modalités de cette "beauté" sont multiples et ne se confondent pas avec l'agréable). Propos banal qu'il convient cependant de rappeler de temps à autre lorsqu'on analyse un texte littéraire : la valeur des idées ne doit pas faire oublier que l'expression vaut autant que le contenu, sans quoi le texte étudié serait à ranger dans le genre essai ou réflexion et non dans celui de littérature.

C'est à cet impératif de reconnaissance du fait littéraire que s'attachera la présente communication qui n'est qu'une simple note sur un sujet très restreint mais à travers lequel l'art de Jean Malonga est déjà clairement perceptible. Cette note porte en effet exclusivement sur les images dans les descriptions de la nature dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*. Ces descriptions sont peu nombreuses et jamais très longues : elles vont d'un paragraphe à un maximum de deux pages. Le sujet ainsi limité implique donc que les autres types de descriptions (des personnages, de leurs actions, des lieux qu'ils habitent, etc) ne seront pas ici retenus. Ce point de vue si restrictif est imposé par ce genre d'exposé qui exige la brièveté.

Dans les descriptions de la nature, le procédé utilisé est le suivant : l'auteur donne une impression d'ensemble positive ou négative, sereine ou angoissée : on respire ou on étouffe. Les

données descriptives qui confirment et corroborent cette impression première, concernant l'espace (ouvert ou fermé), les mouvements (légers ou pesants) et les registres sensoriels du toucher, de la couleur, du son et de l'odorat qui se partagent eux aussi entre le positif et le négatif. On observe une liaison et une convergence d'images pour traduire un sentiment de bien-être (respirer) ou d'oppression (étouffer) devant le spectacle de la nature. D'une description à l'autre, l'auteur se sert plus d'un type d'images que d'un autre, ce qui témoigne de sa capacité à varier, mais dès qu'on connaît la liaison des images entre elles on repère aisément la tonalité paisible ou inquiétante à laquelle renvoient les mots choisis.

Ajoutons que Jean Malonga n'assigne pas de traits positifs ou négatifs en soi à des lieux ou à des moments : ainsi la nuit n'est pas en elle-même maléfique ni le jour en lui-même bénéfique. Ils sont l'un ou l'autre selon les circonstances du texte, autre preuve de la créativité de l'auteur.

On montrera donc d'abord (I) que si l'auteur peut bien lier jour et positivité, nuit et négativité, il peut aussi bien inverser les valeurs (II). On suggérera alors (III) quelques applications du modèle ainsi dégagé. L'édition Présence Africaine de 1973 servira ici de référence.

I. RESPIRER LE JOUR, ÉTOUFFER LA NUIT

Commençons par dégager les procédés de description de la nature qui associent au jour une valeur positive et à la nuit une charge négative.

A. RESPIRER LE JOUR

Tableau du jour (p. 9, trois paragraphes)

La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono débute par la description de la nature après la tornade (p.9). On y décèle tous les éléments nécessaires à notre repérage.

1) Respirer

La scène décrite se déroule dans la journée et fait suite à une pluie. Le sentiment dominant est celui d'une libération : "Un

temps merveilleux fait *dilater les poumons* quelque peu handicapés par l'*asphyxie* générale qui a précédé l'ondée". Cette impression de ne plus être oppressé est confirmée par l'image de la première phrase : "La nature... semble sortir d'un bain". Le soleil quant à lui est "*frais et pur*". Autour de cette fraîcheur retrouvée et de cette respiration générale s'ordonnent les autres images.

2) Espace et mouvement

Dilater signifie déjà ouvrir et agrandir l'espace. Dans ce cadre ouvert, les mouvements privilégiés sont :

a) ceux de la verticalité et du mouvement ascendant car se libérer c'est se détacher du poids :

— sortir d'un bain, c'est monter du fleuve sur la berge
— les arbres "*se redressent allègrement* et secouent la rosée qui *alourdit* leur feuillage"

b) ceux du sautellement et du bercement qui signifient la légèreté :

— "les oiseaux *se poursuivent* de branche en branche"
— "l'air est *bercé* par la brise"

3) Le toucher

Le vent est un élément qui revient souvent chez Jean Malonga. Dans le cas présent, l'air est "bercé par une brise" ; la brise est un vent léger dont l'effet est agréable, sensation renforcée par deux autres indices :

— le soleil est "*caressant*",
— la soirée est "*très douce*".

4) L'odeur

Un seul renseignement nous est fourni : "bercé par une brise *parfumé*". Ce parfum s'oppose à la remarque ultérieure de la page 10 où il est dit que la pluie a enlevé "la saleté qui *empeste* d'ordinaire toute la cité".

5) Sonorité

Les indices sonores sont toujours nombreux chez Jean Malonga. Dans cette première description, on relève :

- "l'air est plein d'échos langoureux"
- le *grondement* des eaux de la Loufoulakari, gonflée par une crue *tumultueuse*"
- "le *chant aigu* de la cigale" auquel s'associe le chant "*plus monotone* du coucou".

6) Couleur

Dans ce tableau, les couleurs mentionnées contribuent à l'impression de légèreté

- le ciel est "*bleu pâle*"
- les feuilles sont "*d'un vert tendre un peu foncé*"

7) L'image du vêtement

Dans d'autres textes, on constatera que Jean Malonga use fréquemment de l'image de l'habit. Ici, cela n'apparaît que dans la phrase : "*parée* de ses *atours* les plus *féeriques*". L'adjectif "*féérique*" suggère la légèreté et la transparence des habits de la nature.

Ainsi toutes ces images et désignations s'articulent les unes sur les autres pour rendre cette sensation initiale de bien respirer et de se sentir à l'aise. Envisageons maintenant le contre-exemple.

B. ÉTOUFFER LA NUIT

Les trois brèves descriptions qui suivent permettent de manifester la technique de l'auteur pour produire l'atmosphère de l'étouffement.

Tableau du crépuscule (p. 14, un paragraphe)

Bien que dans cette description le vocabulaire ne mentionne pas expressément l'étouffement, l'impression générale qui s'en dégage est bien celle-là.

1) Espace et mouvement

a) L'Espace se rétrécit et perd ses repères :

- le soleil va "*se perdre*"
- le jour "*s'efface*"
- les forêts "*s'estompent*"

b) les mouvements sont dirigés vers le bas :

- "le soleil *descend*"
- les vallées attendent leurs époux les Génies et les Fantômes, image qui suggère le poids de ces êtres nocturnes s'allongeant et pénétrant leurs épouses symboliques que sont les vallées.

2) Habit et couleur

- Le soleil revêt "*son royal manteau indigo*". Le manteau est un vêtement lourd et cette lourdeur est accentuée par le caractère "royal" (donc plus pesant qu'un manteau ordinaire) et par la couleur indigo, bleu foncé tendant vers le violet.

- Les vallées ont des "*robes mauves-diaprées*". Ici, c'est la couleur mauve qui apporte une connotation de lourdeur.

- Un "*voile sombre*" recouvre les forêts. La couleur joue le même rôle de poids. On constate donc que le mouvement de descente et l'atmosphère pesante sont accentués par les images du vêtement et par l'usage des couleurs.

3) L'inquiétude

La peur est nommément désignée :

- arrivée des génies qui "*hantent*" les vallées
- "assaut *sournois*" du crépuscule
- retour du "domaine de l'*inconnu* et du *fauve*"

Tableau du crépuscule (p. 32, un paragraphe)

1) Espace et mouvement

a) L'espace diminue : "*l'ombre enveloppe la cime des montagnes*"

b) Les mouvements des bêtes nocturnes : la chouette "s'impatiente... pour *sortir* de sa cachette et prendre place dans l'armée des sorciers" ; le chacal est "pressé de *visiter* le camp où il est sûr de trouver quelques os abandonnés".

Par contre, les animaux diurnes sont la proie de la peur : "les oiseaux *tremblent* d'anxiété, ils *appréhendent*..."

2) Couleur

- "l'eau de la rivière devient *plus sombre que d'ordinaire*"
- la chouette attend "l'*obscurité*"

3) Sonorité

- "on entend déjà le *cri* de la chouette"
- le chacal "pousse des *abolements rauques*"

En dehors de ces deux formes de bruits qui provoquent la peur, le silence est pesant :

- "les fusils se sont tus ainsi que les chants"
- les êtres sont "plongés dans un *silence angoissant* et religieux".

Dans cette dernière expression, à l'absence de bruit sont associés la descente ("plongés") et le poids ("angoissant").

Tableau du crépuscule (pp. 129-130, un paragraphe)

Une très rapide description de l'arrivée de la nuit peut être utilisée. Elle n'emploie que trois types d'indices pour produire l'impression d'étouffement et de peur.

1) Espace et mouvement

a) On retrouve l'amenuisement de l'espace :

- l'ombre s'est *allongée*
- bientôt il fera "*nuit totale*"

b) Les mouvements qui apparaissent sont inquiétants :

— les Esprits "*se glissent en sournois*"

2) Sonorité

Avec la nuit, le registre sonore se modifie : "Le rossignol s'est tu un moment pour laisser le temps à la perdrix de sonner l'heure de la rentrée des champs".

3) Odeur

— "Les voyants sentent déjà le parfum âcre des Esprits".

Dans cette évocation de l'étouffement produit par le paysage nocturne, Jean Malonga utilise les mêmes catégories en renversant leurs valeurs : l'espace de la vue se réduit jusqu'à disparaître, les mouvements sont incontrôlés ; sons, odeurs, couleurs, touchers sont évoqués de manière opposée au moment précédent inspirant le contentement.

II. RESPIRER LA NUIT, ÉTOUFFER LE JOUR

Dans la première partie, on a observé la technique de l'auteur sur des exemples qu'on pourrait qualifier de faciles car la nuit provoque souvent la peur et un sentiment d'oppression alors que le jour, par contraste, offre volontiers la sensation de respirer en toute quiétude. C'est pourquoi, l'art de l'écrivain apparaît plus complètement quand il s'ingénie à décrire un sentiment de libération quand la nuit approche et une sensation d'étouffement en plein jour.

A. RESPIRER LA NUIT

Le recours à deux exemples permet d'identifier le procédé employé.

Tableau du crépuscule (pp. 30-31, un paragraphe)

La description est très courte, mais donne une idée de la technique de neutralisation.

Puisque la nuit approche, on relève forcément des traits négatifs :

— "On voit les sommets des montagnes se *couvrir* d'une lueur"

— des "*ombres rougeâtres*" sortent puis se perdent

— Une "*pluie opaque*" tombe.

Cependant, tous ces indices négatifs sont compensés ou neutralisés par des éléments positifs :

— La lueur est "phosphorescente"

— Les ombres rougeâtres donnent réplique "aux chants et aux cris des hommes" (qui sont positifs dans ce contexte), puis reviennent dans la lueur phosphorescente (donc perdent leur effet dévalorisant).

— La pluie est opaque (négatif) mais c'est une pluie de "perles" (positif) qui forme "un *pont vaporeux* et flottant sur le *paisible cours d'eau*".

— S'il y a des Esprits dans l'air (négatif), il s'y promène aussi des Mânes (positif).

On ne peut certes ici conclure à une positivité complète, mais on assiste au moins à une neutralisation des éléments négatifs.

Plus probant est le texte qui suit.

Tableau du crépuscule (pp.77-79, deux pages)

Cette description de la nature est la plus longue du livre puisqu'elle s'étend sur deux pages. Il est intéressant de comprendre comment l'auteur s'y prend pour contrecarrer l'effet possible de pesanteur de la nuit.

1) Respirer

Lorsque le jeune homme a contemplé le spectacle de la nature, l'impression qui se dégage est effectivement celle d'une respiration et d'une libération puisqu'il est "*rassasié d'air pur*", il est "*en extase*", il est "*envoûté* par la divine nature", il est "*enivré*". Quant à la source dont on parle dans le chant, elle "*ranime les moribonds*".

2) Espace et mouvement

a) Bien que la nuit s'approche, l'auteur souligne "*l'immensité d'un ciel sans nuage*", ce qui laisse à l'horizon son ouverture complète. De même dans le chant de la source, on privilégie la libération : "*libre, elle brise les barrages... brise tout*".

b) Les mouvements sont ceux de la joie et de la paix : saut et bercement. La descente du soleil est neutralisée par d'autres mouvements dont la connotation est positive :

— La faune continue "*à sautiller paisiblement*" et "*court après les rayons du soleil*"

— Les papillons "*volent et chevauchent de tous côtés*"

— Le ruisseau, dans le champ, "*court et saute*"

— Le murmure *berceur* de la brise"

3) Sonorité

— On a déjà parlé du "*murmure*" de la brise

— La Mboté "*gronde*" au loin

— De la source qui est proche s'exhale "*une mélodie nostalgique*"

— On entend "*cette flûte aux notes suaves répétées par le rossignol, ce chercheur de symphonie*"

— La fin du texte est consacrée au chant des Mânes invisibles sur la source (les Mânes sont rassurants à la différence des Génies).

4) Couleur

a) On la trouve associée aux habits :

— Le soleil a une "*couronne bleue aux reflets verts*". Au lieu de parler du vêtement qui pèse, l'auteur évoque sa couronne qui maintient la hauteur. Quant aux couleurs bleu et vert, elles sont positives dans la palette de Malonga. Donc l'effet de la descente est très atténué.

— La roche "*au manteau de velours gris et lumineux*" : si les trois premiers termes (manteau, velours, gris) indiquent un certain poids, l'adjectif "*lumineux*" en neutralise les effets et contrebalance leur pesanteur.

— "Un arc-en-ciel à moitié voilé" : l'obscurité provoquée par le voile de la nuit est limitée, car il ne fonctionne qu'à moitié.

— s'agissant des animaux et de leurs robes, l'auteur parle de la "pintade à la robe étoilée" et des antilopes "aux zébrures jaune-blanchâtre"

b) On la trouve associée à d'autres réalités matérielles :

— "*feu follet à sept couleurs*" : le feu follet renvoie à la légèreté et au sautaillement, les sept couleurs ne suggèrent rien de pesant.

— "*gouttelettes dorées*" : même s'il y a mouvement descendant, "gouttelettes" (plus légères encore que gouttes) efface le poids et "dorées" concourt au même effet.

— "*perdreaux gris-cendré*" : "cendré" atténue l'effet de pesanteur du gris.

— "papillons *multicolores*", nénuphars "*blancs et jaunes*", fleurs "éblouissantes", plumage "éclatant", source qu'on voit "*miroiter*, caféiers qui sont "d'un blanc de neige immaculée".

5) Toucher

— le vent est léger, une brise qui berce et murmure

— la source va donner "ses caresses d'ange" et "sa douceur ranime".

6) Odeur

Le jeune homme est enivré par "les mille senteurs de caféiers sauvages".

La technique de Jean Malonga consiste donc à neutraliser les effets négatifs provoqués par l'arrivée de la nuit et à accumuler une foule d'indices positifs (sons et couleurs notamment) pour donner en définitive le sentiment de légèreté ("féerie", "ange") qui permet de respirer et de se sentir bien apaisé.

B. ÉTOUFFER EN PLEIN JOUR

Les exemples sont peu nombreux et s'écartent de la description de la seule nature mais obéissent à la même logique : neutraliser les éléments positifs du jour par des indices négatifs.

Tableau du jour (p. 150, deux paragraphes)

1) l'air est "*saturé*" et "*suffocant*"

2) le ciel est "*d'un rouge sombre*" : la couleur est négative, et "sombre" en limite l'extension.

3) Odeur : "*une odeur de sang tiède mêlée à l'âcreté du gaz...*"

4) Sonorité : - bruit "*mat et lourd*" des javelots

- bruit des corbeaux

- hurlements d'épouvante des blessés

Tableau du jour (p. 53, un paragraphe)

Evocation très rapide d'une fin de bataille :

— "*Un vent moite plane sur le champ de bataille*". On entend "*les spasmes des agonisants et les gémissements des blessés*".

Bien qu'il ne s'agisse pas exclusivement de la nature, on retrouve les modalités déjà relevées pour produire l'étouffement et la peur.

III. APPLICATIONS DU MODÈLE

Lorsqu'on a effectué la mise à jour des procédés, on peut l'utiliser de plusieurs manières. Voici deux applications possibles.

1. Reconnaissance d'une faille dans une description

Si on connaît l'ensemble des indices positifs et négatifs, on peut se faire une idée précise de certains détails présents ou absents dans quelques descriptions. Ainsi, dans la deuxième partie du livre, Hakoula s'est réfugiée dans un lieu étonnant, une sorte d'Eden qui présente tous les aspects positifs sauf un :

Tableau du jour (p. 71, un paragraphe)

— un lac dont "*l'eau argentée et transparente*" "*miroite*"

— "*verdure luxuriante*"

— "mousse verte en forme de lits *moelleux*"

C'est le lieu où l'héroïne restera plusieurs années, y trouvant ce qui lui est nécessaire. Cependant, selon la description habituelle d'un lieu positif il faut toujours un espace largement ouvert, or si Hakoula se trouve dans une clairière de "*vaste étendue*", néanmoins ce lieu est clos : "*limitée de tous côtés par un granit lisse d'une hauteur vertigineuse*" ; il s'agit d'une "*muraille granitique*". C'est ce qui explique au fond que son fils cherchera à sortir de ce monde fermé pour retrouver l'espace sans fermeture. La description du lieu édénique, si positive qu'elle soit, comportait un élément négatif par rapport au modèle et attestait ainsi de son insuffisance.

2. Transfert des images

Une fois le registre général des images établi pour la description de la nature, on peut et doit le faire circuler et suivre le fonctionnement dans d'autres domaines, par exemple celui de la description des personnages. On verra, en effet, des images analogues s'appliquer avec la même charge valorisante ou dévalorisante :

— voici Ma Mazono :

"Son entrée est un envol léger de plumes emportées par la brise"(p. 136). On retrouve tous les indices valorisants attachés à la légèreté et à l'absence de pesanteur.

— voici Hakoula :

"Le reflet de la verdure inondée de soleil chatouilleux donne à la peau de Hakoula une teinte d'or brun". Ou encore : "Une auréole faite de petits papillons aux mille couleurs encercle la tête fine..." (p. 103).

Il est alors possible de réaliser un inventaire bien plus vaste et systématique des images pour l'ensemble de l'œuvre, travail nécessaire pour la compréhension de l'esthétique d'un auteur, qui ne peut être réalisé dans le présent travail. Raison pour laquelle la démonstration ne pouvait s'accomplir que sur un domaine aussi restreint que celui qui a été ici choisi, mais qui donne déjà la mesure de l'art de Jean Malonga.

QUELQUES REMARQUES SUR LE STYLE DE JEAN MALONGA par François Lumwamu

Parler de Jean Malonga nous impose un certain respect. C'est d'abord le premier écrivain congolais de langue française, et, comme tel, nous lui devons de la considération. On revoit ensuite, au moins pour notre génération, la stature d'un homme qu'on a côtoyé il y a encore quelques années. Vénérable aîné !

L'une de mes rencontres avec Jean Malonga a eu lieu ici même à la Faculté des Lettres. Je présidais, il y a quelques années, un jury chargé d'examiner un mémoire consacré au "doyen des écrivains congolais". Il était dans la salle. Et lorsque je fis quelques observations au candidat, au sujet du style de Jean Malonga, celui-ci sourit et son regard se fit complice du mien comme pour exprimer un sentiment assez complexe sur un style qui est généralement mal apprécié.

Je voudrais, aujourd'hui, revenir sur le style de cet auteur considéré à juste titre comme le pionnier de la littérature congolaise. Il ne sera pas question de la manière particulière d'écrire ou d'exprimer sa pensée propre à Jean Malonga. Ce serait bien long dans le cadre d'un exposé destiné à ouvrir un débat. Il s'agira plutôt de la manière personnelle de l'auteur de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* de se positionner, de se comporter, d'exécuter son "graphe" vis-à-vis du lecteur et de l'œuvre produite. Il s'agit notamment des notes en bas de page et de ce que j'appelle - sans péjoration - l'intrusion directe de l'auteur dans la trame du récit. Mais auparavant deux limitations s'imposent :

— La première, c'est que les notes en bas de page sont une pratique très courante chez les écrivains négro-africains. Un cas typique nous est fourni par les romans de Sylvain Bemba (*Le Soleil est parti à Mpemba, Rêves portatifs*).

— La deuxième, c'est que je ne me limiterai qu'à *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, l'unique roman édité de l'auteur (1954).

Ces Deuxièmes Journées d'Etudes du Département de Littératures et Civilisations africaines m'ont donné l'occasion de relire ce roman. Au-delà de l'histoire passionnante à maints égards racontée par l'auteur, je me suis proposé de me pencher sur ce qui est apparu dans un premier temps comme un agacement : les notes en bas de pages et les fréquentes intrusions de l'auteur dans la trame du récit.

LES NOTES EN BAS DE PAGE

On en dénombre onze dans la première partie ("La rançon d'une alliance") et neuf dans la seconde ("Le rachat ou le pardon d'une erreur"). Parmi ces notes, dix-huit sont des traductions (du *ladi* au français : 16 ; du français au *ladi* : 2) ; puis vient une explication d'une expression déjà traduite dans le texte (*la corde nouée*, p. 12) et un constat (*expression intraduisible*) s'agissant d'un proverbe. On constate aisément à travers cette pratique, un va-et-vient continu entre deux langues - la langue française et l'africaine - et entre deux cultures en rapport de force inégal, l'une voulant s'expliquer à l'autre. La volonté de dire à l'autre ce qu'on vit *en essence* dans sa langue l'emporte de beaucoup sur tout autre considération (18 traductions du *ladi* au français). L'auteur expose, dit une tradition qui conserve toute son opacité et par là son attrait.

La pratique des notes en bas de page met en évidence un problème déjà largement débattu - mais jamais dépassé -, celui de la langue. Le va-et-vient entre deux langues et deux cultures pose toujours l'éternelle double question du "pour qui et pourquoi écrit-on en langue française en Afrique noire". Les écrivains eux-mêmes, au cœur de la polémique, aiment souvent à prendre position comme s'ils sentaient la nécessité de se redéfinir, de se repositionner, en marge de leur écriture même.

J.-P. Makouta-Mboukou, écrivain et linguiste, écrit :

"L'écrivain a recours à la langue maternelle, d'une part par souci de fidélité au contexte culturel, et d'autre part parce qu'il sent comme une incapacité congénitale à rendre en français certains aspects culturels de sa civilisation. Il ne s'agit nullement d'une question de non-maîtrise de la langue française, mais bien d'une inadéquation entre le moi nègre et la langue chargée de l'exprimer"¹.

D'autres voix se sont fait entendre sur cette question, notamment celle de Yaya Diallo :

"L'écrivain africain s'approprie la langue de l'Autre et la plie à ses exigences pour dire ses besoins, pour revendiquer son identité et, partant, pour marquer ses différences vis-à-vis de l'Autre (...) au-delà de l'utilisation de la langue française, l'on peut se demander à qui sont destinées les œuvres africaines écrites dans une langue étrangère. Si l'on veut régler les problèmes de l'Afrique, il faut s'adresser d'abord aux Africains et cela reste impossible avec l'utilisation du français. Que les écrivains africains cessent au nom d'un prétendu universalisme, d'écrire dans une langue autre que la leur"².

C'est sans doute l'une des caractéristiques dominantes de ces romans dits ethnographiques de la période de la négritude militante : dire ce que nous sommes pour qu'on apprécie comme nous sommes. Réalisme narratif parfois irritant qui oblige l'auteur à présenter, sans y parvenir toujours, des traits culturels irréductibles.

On a parfois interprété cette pratique comme un défi à l'interdit qui pesait sur l'usage des langues nationales. Comment alors expliquer que pour lutter contre ledit interdit, on choisisse quand même d'écrire dans la langue que l'auteur de l'interdit veut protéger ?

¹ Cf. *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*, NEA/CLE, 1980.

² Yaya Diallo, *Littérature et Francophonie, Ecrire de l'École à l'Université*, n° spécial, Paris, 1989, p. 170.

LES INTRUSIONS DIRECTES DE L'AUTEUR

Je me suis amusé également à inventorier les intrusions directes de Jean Malonga, auteur, dans la trame du récit. L'auteur, déjà présent comme tel dans son œuvre, apparaît *en personne* au moins treize fois de manière inattendue tout au long du récit. Souci pédagogique comme dans les contes africains ? Voici quelques passages caractéristiques :

"Avant d'aller plus loin, il est bon que nous connaissions plus intimement cet heureux Bitouala qui vient d'être agréé par le père de la belle Hakoula" (p. 20).

"Comme nous l'avons vu..." (p. 21).

"Il faut en effet dire au lecteur que la coutume interdit formellement à la belle-mère et au gendre de se voir, se parler et se toucher sous peine de sanctions terribles. Celles-ci pouvant aller jusqu'à la rupture de l'alliance..." (p. 25).

"Il est peut-être nécessaire de décrire cette cérémonie au lecteur qui ne nous pardonnerait sans doute pas de lui taire l'épisode le plus intéressant de l'histoire d'une fête aussi mémorable dans les annales de toute la contrée de Kadi-Kadi" (p. 27).

"Nous laissons au lecteur le soin d'interpréter, comme il l'entendra, le fait authentique que nous lui rapportons. Crédule ou sceptique, nous lui décrivons intégralement ce que nous a confié la tradition" (p. 31).

Ou encore :

"Doutez ! lecteur, si vous le voulez, mais pour les spectateurs oculaires ayant vécu les faits, leur conviction est absolue..." (p. 35).

Puis :

"Nous avons omis de dire au lecteur que pour flétrir à jamais la mémoire de l'esclave, terroriser tous ceux de sa condition qui auraient par la suite l'envie d'imiter son exemple, ..." (p. 46).

"Nous demandons au lecteur de juger lui-même du talent de l'orateur..." (p. 56).

Enfin :

"Nous allons nous permettre d'user de nos droits et de nos facultés de narrateur..." (p. 76).

Ces clins d'oeil, ces invitations, ces injonctions-mêmes au lecteur relèvent de la même problématique que les notes en bas de page ; mais cette fois le narrateur Jean Malonga dit explicitement "user de ses droits" pour sortir le lecteur de la trame du récit. On peut en effet se représenter l'histoire comme une trame syntagmatique, rectiligne, sur laquelle apparaît comme perpendiculairement, l'auteur. Il coupe le fil de l'histoire en voulant chaque fois expliquer, se justifier. Il crée par là un paradigme de rupture qui le met continuellement face au lecteur. Ce qui est, en raccourci, le schéma classique de la communication orale. L'un des résultats est que le rythme du roman subit des cassures. On eût pu imaginer volontiers que l'auteur s'en remît à un personnage de son œuvre pour lui servir de porte-parole. Tel ne semble pas être le cas.

Un aspect est alors mis en évidence : ce que j'appelle un réalisme rétroflexe, tourné essentiellement sur l'auteur lui-même, et envahissant. L'histoire racontée n'est plus le fruit de l'imagination, mais la réalité vécue par l'auteur et retranscrite sans fard. Mais en plus, l'auteur aborde avec passion cet objet en interpellant continuellement le lecteur dont il fait son complice. Style à dominante orale, il est vrai. Mais le roman est-il toujours alors une "œuvre d'imagination" ?

Jean Malonga est non seulement auteur, narrateur, mais aussi un acteur passionné parmi les personnages de son œuvre. Son irruption dans le récit diminue quelque peu les effets esthético-imaginatifs recherchés et en introduit un trait de surpersonnalisation de l'œuvre.

En regardant de plus près ces traits, on perçoit dans *La Légende de M'P'foumou Ma Mazono* le texte qui nous est donné, le hors-texte sur lequel il renseigne, l'auteur, puis de nouveau Jean Malonga qui prend le lecteur par la main et le conduit tout au long du récit. Tous ces éléments sont continuellement présents, et le caractère de double présence de Jean Malonga met en évidence la passion de l'auteur de se dire et de se faire comprendre. L'œuvre se situe résolument dans une perspective polémique de militantisme caractéristique des années quarante-cinquante qui précéderent immédiatement les indépendances africaines.

Nous retombons dans le casse-tête du vampire : ni oiseau ni animal. Mais Jean Malonga n'est pas allé jusqu'à cet extrémisme. Avocat-défenseur de sa culture, il a participé avec passion à hâter l'avènement des indépendances et légué à la postérité un héritage qu'il convient de faire fructifier.

**INTERTEXTUALITÉ ET SIGNIFICATION
DANS LA LÉGENDE
DE M'PFOUMOU MA MAZONO**
par André-Patient Bokiba

La structure primaire d'un récit - quelqu'un raconte quelque chose à quelqu'un - fonde le caractère essentiellement transitif de l'acte narratif. Les conditions optimales du transit narratif impliquent à un haut degré la question de la vérité du récit ou dans le récit. Le souci premier de tout destinataire de récit est de donner à entendre que son message est digne d'attention, crédible, pertinent. La tâche du destinataire consiste alors en un travail d'herméneutique : il s'agit pour lui de construire une interprétation qui mette à l'épreuve cette présomption de pertinence et de crédibilité. Le destinataire assume à l'égard de l'énoncé narratif une double fonction de reconnaissance et de légitimation, les critères étant constitués par des présupposés, des acquis des codes culturels ou textuels, ce qui confère à tout acte critique comme à tout acte créateur une base prioritairement intertextuelle.

La question centrale de ma communication est de voir si, dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* de Jean Malonga, la stratégie discursive n'ouvre pas accès à des interrogations sur la signification du roman. Mon projet est de tenter de lire les données de l'énonciation narrative, ces enjeux de l'écriture romanesque, comme une matière première de l'idéologie de l'œuvre.

La réception d'un récit est une opération qui s'effectue à deux niveaux au moins : un premier niveau, extratextuel, s'exprime dans les rapports auteur-lecteur, un second niveau, intratextuel, met en jeu les relations entre le narrateur et le narrataire. Il va de soi que mon propos concerne l'examen de ce deuxième niveau de relations, le seul qui intéresse véritablement la fiction. Ainsi, dans

un premier temps, je voudrais m'interroger sur les relations narrateur-narrataire dans leur rapport au référent et dans la dynamique du roman. J'examinerai ensuite le fait intertextuel, c'est-à-dire l'inclusion et la fonction des emprunts au niveau du tissu narratif. Il conviendra ensuite de voir en quoi la tension entre le narrateur et le narrataire et le jeu intertextuel contribuent à la signification du roman de Jean Malonga.

NARRATEUR ET NARRATAIRE DANS LEUR RAPPORT AU RÉFÉRENT ET DANS LE PROCÈS NARRATIF

Le référent, tel que je l'entends ici, est constitué par l'ensemble des éléments d'un donné culturel auquel la narration renvoie et également l'énoncé narratif tel qu'il s'ordonne et s'articule dans la temporalité narrative du livre de Jean Malonga. Il y a donc deux aspects distincts, l'un statique, anthropologique, l'autre dynamique, dramatique. *La Légende de M'P'foumou Ma Mazono* n'est pas un traité d'ethnographie : l'auteur n'y évoque les structures culturelles de la société de la Basse-Kouangou que pour y introduire des distorsions, des dysfonctionnements et des ruptures qui alimentent l'intérêt spectaculaire du drame, en tant qu'éléments de gestation d'un nouvel équilibre et d'une nouvelle société. Par ailleurs, l'aspect défense-et-illustration de l'univers culturel et de ses codes assigne au narrateur la fonction de dépositaire de la parole référentielle, dans la chaîne de transmission orale de l'énoncé narratif. Devant le fantastique ahurissant de certaines scènes, le narrateur défend la véracité du référent ; c'est ainsi que l'auteur lui fait dire à l'intention du narrataire :

"Nous laissons au lecteur le soin d'interpréter, comme il l'entendra, le fait authentique que nous lui rapportons. Crédule ou sceptique, nous lui décrivons intégralement ce que nous a confié la Tradition"¹.

Le narrateur soutient ainsi l'adéquation de son discours au référent. Le lecteur perçoit par là-même qu'avant d'assumer l'énonciation du récit, le narrateur en a été le destinataire. De telle sorte que le procès d'énonciation met pratiquement en regard dans

1. Jean Malonga, *La Légende de M'P'foumou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, p. 31.

une relation dialogique deux narrataires : le premier sachant et convaincu, au point d'assumer la fonction de relais, le deuxième ignorant et devant être convaincu. Autour de l'axe référentiel s'instaurent des rapports antithétiques d'appartenance et de symbiose pour le narrateur, d'extranéité et d'exclusion pour le narrataire, qui président, sur la scène narrative, à la distribution du travail entre les deux instances.

Considérons à présent les fonctions que Jean Malonga assigne au narrateur et au narrataire dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*.

A propos de la question de la focalisation, c'est un peu tard dans l'œuvre que le lecteur découvre à la page 17 un narrateur en "nous" au lieu d'un narrateur en "il" qu'il aurait pu imaginer jusque-là. Cette première personne du pluriel qui désigne tout au long de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* une instance non représentée n'est pas sans ambiguïté : outre que le "il" indique sans conteste le narrateur, le "nous" paraît associer à ce dernier le narrataire dans une sorte de dynamique ou de projet de connivence ou par l'effet d'une structure dialogique.

Raconter une histoire consiste pour le narrateur à mettre en place également les conditions de sa recevabilité et de sa lisibilité. L'énonciation narrative suppose une triple création : l'auteur imagine le produit, lui trouve un consommateur auquel il délivre un mode de consommation. Dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Jean Malonga confie au narrateur les traditionnelles fonctions de maître d'œuvre du récit. Le narrateur, omniprésent dans la trame narrative, est l'organisateur et le régisseur de l'énonciation de l'histoire : ainsi, pour justifier une accélération de la narration, le narrateur rappelle ses prérogatives :

"Nous allons nous permettre d'user de nos facultés et de nos droits de narrateur pour abandonner un moment le nourrisson à sa mère - qui en est d'ailleurs fort jalouse- et ne le représenter au lecteur qu'une fois devenu un beau petit gars qui a déjà atteint l'âge de quatorze saisons sèches"².

Le narrateur gère la présentation de l'énoncé narratif par des rappels :

"Comme nous l'avons vu il (Bitouala) se tient toujours derrière Mi N'Tsembo"³.

2. Jean Malonga, *op. cit.*, p.76.

3. *Ibid.*, p. 21.

"Il est évident que les objets que nous venons d'énumérer ne sont pas compris dans les cadeaux préliminaires des accor-dailles"⁴.

"Le voyageur qui se rend à M'Bamou par la route de Kibouendé, peut encore, de nos jours, visiter les lieux de la traversée miraculeuse que nous venons de décrire"⁵.

"Hakoula n'est plus aujourd'hui la fillette espiègle que nous avons connue à Mandzakala"⁶.

A côté de ces interventions de caractère anaphorique, on rencontre des observations métadiégétiques qui indiquent des abandons, des ruptures, des choix narratifs, qui marquent des transitions ou qui annoncent tout simplement de nouveaux épisodes :

"Laissons les femmes à leur cuisine, surveiller la marmite où finit de cuire le silure"⁷.

"Avant d'aller plus loin, il est bon que nous connaissions plus intimement cet heureux Bitouala"⁸.

"Essayons de regarder les deux faces de la jolie femme annoncée déjà par la hardiesse des traits et la finesse de notre héroïne"⁹.

Le narrateur règle ainsi le rythme et le débit du récit en ménageant des accélérations, des ralentissements et des reprises.

En face du narrataire, le narrateur assume également la fonction de guide : dans plus d'une digression, il s'interrompt pour expliquer le sens de telle ou telle pratique que le narrataire est censé ne pas connaître. Ainsi, à propos des rapports belle-mère/gendre, le narrateur déclare :

"Il faut en effet dire au lecteur que la coutume interdit formellement à la belle-mère et au gendre de se voir"¹⁰.

4. *Op. cit.*, p. 26.

5. *Ibid.* p.36.

6. *Ibid.* p.36.

7. *Ibid.* p.17.

8. *Ibid.*, p. 20.

9. *Ibid.* p. 37.

10. *Ibid.*, p.25.

Auparavant, à l'occasion du choix par Mi N'Tsembo de Hakoula comme épouse de son neveu Bitouala, le narrateur explique :

"Le lecteur considérera sans doute le discours de Mi N'Tsembo comme une demande officielle de la main de Hakoula, quand il saura que cette péroraison a été suivie d'un coup de feu tiré en l'air par le patriarche"¹¹.

Toutes les traductions intratextuelles de noms de personnes ou de choses n'ont pas d'autre but que d'instruire le narrataire des éléments d'une culture à laquelle il n'appartient visiblement pas. Ces excursions ou ces inclusions de décodage visent à rétablir l'intelligence du récit ou à élucider des pratiques qui, présentées de manière brute, risqueraient d'apparaître comme des parasites, de brouiller la communication narrative et d'affecter l'intérêt et la pertinence du récit. La stratégie narrative doit assurer le confort de réception du discours du récit.

En ce qui concerne le narrataire, il semble que sa nature et sa fonction dans *La Légende de M'P'foumou Ma Mazono* ne peuvent être perçues que par déduction à travers le discours du narrateur. Le moins que l'on puisse dire est qu'à cet égard le narrataire jouit de la part du narrateur d'une attention constante qui se matérialise dans les nombreuses interventions de ce dernier. J'ai indiqué que les rapports du narrataire au référent s'expriment en termes de non-appartenance et d'exclusion. Dès lors, on peut comprendre l'incrédulité, la résistance, voire la révolte que le narrateur suppose au narrataire devant certaines scènes du récit ou certaines pratiques des habitants de cette société de la Basse-Kouangou, par exemple, le mariage précoce de la jeune fille, le protocole de la demande en mariage, les rapports belle-mère/gendre. Le narrataire exerce sur l'énoncé narratif une fonction essentiellement critique qui affleure en maintes occurrences. Au terme d'une déclaration de Mi N'Tsembo lors de la cérémonie de la demande en mariage, le narrateur dit :

"Nous féliciterons le lecteur s'il a le bonheur de percer le mystère caché derrière cette longue et filandreuse tirade"¹².

11. *Op.cit.*, p. 20.

12. *Ibid.*, p. 19.

Au sujet de l'intervention des esprits dans l'épisode de la traversée miraculeuse de la Madzia, le narrateur déclare :

"Nous laissons au lecteur le soin d'interpréter, comme il l'entendra, le fait authentique que nous lui rapportons"¹³.

La fonction critique qu'assume le narrataire s'exerce parfois à la limite du rejet, de telle sorte que la dynamique de l'énonciation narrative en arrive presque à instaurer une sorte de violente tension entre les deux instances. Après le récit de la prodigieuse traversée de la Madzia par la prêtresse Hakoula, le narrateur apostrophe ainsi le narrataire :

"Doutez, lecteur, si vous le voulez, mais pour les spectateurs oculaires ayant vécu le fait, leur conviction est absolue"¹⁴.

Il y a véritablement dans le livre de Jean Malonga une crise de confiance entre le narrateur et le narrataire autour de la vérité de l'énoncé narratif. Ce conflit pour être moins exacerbé et moins perceptible que celui qui oppose les clans N'Tsembo et N'Tsoundi après la disparition de Hakoula, n'en imprègne pas moins la trame dramatique d'une bonne partie de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*. C'est dans la médiation intertextuelle que l'auteur me paraît trouver un principe de dénouement de ce conflit.

EMPRUNTS A LA CULTURE OCCIDENTALE

Il convient d'observer que les références au narrateur et les emprunts à la culture occidentale se présentent dans cette œuvre à structure binaire dans un rapport inversement proportionnel : la tension entre le narrateur et le narrataire se manifeste avec une fréquence plus marquée dans la première partie du roman, soit neuf occurrences sur onze ; la dernière des deux références de la deuxième partie indique une résorption de la crise et considère l'intercompréhension entre les deux instances comme acquise ; ainsi à la suite d'une question sur les chasseurs, ces "troubles-fête" de la forêt, la réponse est la suivante :

¹³ *Op.cit.*, p.31.

¹⁴ *Ibid.*, p.35.

"Pour nous et le lecteur, la réponse est très simple"¹⁵.

La connivence est ainsi établie. Les emprunts à la culture occidentale apparaissent massivement dans la deuxième partie du roman, à raison de dix occurrences sur douze. Dans la seconde partie de *La Légende de M'P'foumou Ma Mazono*, la narration recourt abondamment aux éléments de la culture du narrataire alors que, dans la première partie, le narrateur tente de persuader celui-ci de la recevabilité des schèmes de sa culture.

La dynamique intertextuelle est un processus de dépassement du conflit entre le narrateur et le narrataire en tant que croisement et rencontre de deux langages.

Comment apparaissent ces références à la culture occidentale dans le roman de Jean Malonga ? Il semble que l'on peut distinguer quatre niveaux.

Le premier est celui de l'art. Guy Menga voit dans l'emphase et la somptuosité de l'ouverture du roman l'utilisation d'une technique cinématographique en vogue dans le cinéma des années 50, le technicolor¹⁶.

Le second niveau est d'ordre littéraire et emprunte à la littérature anglaise - le petit garçon de Hakoula à l'âge de 14 ans a "la souplesse harmonieuse du petit Robinson"¹⁷ - ou à la littérature italienne - sur le champ de bataille, Ma Mazono est "écœuré du spectacle dantesque"¹⁸. La description de la nature comparée au "Nouveau Monde" rappelle bien certaines pages de Chateaubriand où cette expression désigne l'Amérique.

Le troisième niveau de références renvoie à l'histoire ou à la mythologie grecque et latine. Hakoula dans la pleine effervescence de ses sens est appelée "la nouvelle Messaline" en comparaison avec cette impératrice romaine rendue célèbre par ses débauches. Dans les vaticinations du nganga Mountsombo, l'héroïne du roman est une "belle Amazone". Quant au jeune Ma Mazono, il est appelé "le jeune émule de l'Artémis antique".

Le quatrième et le plus important niveau de références renvoie à la Bible et à la religion catholique. La miraculeuse traversée de la Madzia rejoint la mythologie universelle des migrations salvatrices

15. Jean Malonga, *op.cit.*, p.99.

16. Guy Menga, "La Légende de Malonga", *Notre librairie*, N°92-93, mars-mai 1988, spécial "Littérature congolaise", p. 76.

17. Jean Malonga, *op.cit.*, p.80.

18. *Ibid.*, p.150.

et singulièrement la traversée de la Mer Rouge. L'apparition de Mazonga à Hakoula dans la forêt n'est en rien différente des manifestations de même nature évoquées dans les textes catholiques. La représentation de Hakoula, lorsqu'elle est découverte par la colonne des cinquante amis de son fils Ma Mazono, rappelle bien l'iconographie du culte marial :

"Le reflet de la verdure inondée d'un soleil chatouilleux donne à la peau de Hakoula une teinte d'or bruni. Les grands yeux, très ouverts au regard mordant, laissent aux extasiés l'impression d'une glace polie. Une auréole faite de petits papillons aux mille couleurs encercle la tête fine de la reine de la grotte enchantée"¹⁹.

Le nganga Mountsombo vaticine, suspendu dans les airs, du haut du "nouveau Sinaï". Le message d'outre-tombe de Mi N'Tsembo à Ma Mazono a des accents proprement bibliques :

"Quitte ces cieux avec tous tes amis. Sors d'ici, va sur les bords de la M'Boté. Tu y bâuras une grande cité que tu appelleras N'Tsangou, car ce sera le plus grand village du pays"²⁰.

Il est remarquable que le mot N'Tsangou qui signifie nouvelle mais aussi renom, symbolise une nouvelle société, comme l'Évangile qui se traduit par la Bonne Nouvelle. Sur le registre sacramentel, Ma Mazono quitte un moment ses parents qui viennent de se retrouver en leur disant :

"Maintenant, mes enfants, confessez-vous et venez me rejoindre pour l'absolution"²¹.

En définitive, on peut considérer cette exploitation massive de motifs et d'une symbolique de textes de la culture judéo-chrétienne comme un mode de règlement du conflit de créance entre le narrateur et le narrataire. Il s'agit là, en fin de compte, d'un compromis qui aboutit de manière singulière à un renversement de perspective assez original, à un transfert de focalisation du narrateur au narrataire : l'histoire n'est plus racontée du point

19. Jean Malonga, *op.cit.*, p.103.

20. *Ibid.*, p.118.

21 *Ibid.*, p.127.

de vue de l'énonciateur du discours narratif, mais du point de vue de l'interprétant.

INTERTEXTUALITÉ ET SIGNIFICATION

Il convient de noter qu'il serait aisé de repérer dans le roman de Jean Malonga une structuration binaire constituée d'un jeu de répétitions et d'oppositions de thèmes. Sous l'angle antithétique, on observe que le temps de l'énoncé est précolonial alors que le temps de l'énonciation, sans être proprement postcolonial, appartient à l'ère du colonialisme finissant. Le temps de l'écriture porte la marque d'une symbolique du milieu ; le roman est écrit pendant le voyage qui mène le parlementaire Jean Malonga de Pointe-Noire à Bordeaux. Si, comme on l'a vu, le narrateur et le narrataire, ressortissants de deux cultures différentes, ont, dans le livre du romancier congolais, le statut ambigu d'être linguistiquement présents, mais fictifs, on peut tout de même leur reconnaître une fonction de masque de l'auteur africain et du lecteur européen. Par ailleurs, l'opposition entre ancienne et nouvelle société représente dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* le thème le plus apparent. Dès lors, comment ne pas percevoir la convergence entre la dynamique du compromis intertextuel évoqué plus haut et le projet politique d'une société de compromis qui sera mis en œuvre par Ma Mazono après avoir été défini en ces termes :

"Le passé sera maintenu, mais amendé de tout ce qu'il a de cruel et de despote."²²

Ce double compromis du drame et de la narration n'est-il pas un écho de la problématique sociale de l'acculturation chez l'Evolué écrivain ?

L'objectif de ma communication était d'examiner les problèmes de stratégie narrative dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*. Mis à part le caractère quelque peu fastidieux des interventions du narrateur, il me semble, en fin de compte, que la question de l'énonciation narrative peut utilement s'investir dans la signification du roman de Jean Malonga : par un effet de palimpseste, la problématique de la stratégie discursive se profile nettement derrière celle du choix de société. Du point de vue de

22. Jean Malonga, *op.cit.*, p. 92.

l'écrivain, le choix de société est peut-être secondaire, puisqu'au commencement était l'écriture.

III

SITUATION ET HÉRITAGE

JEAN MALONGA
ESQUISSE BIOGRAPHIQUE
par l'Abbé Emmanuel Vindou

Il n'existe pas encore de biographie détaillée de Jean Malonga, le premier écrivain congolais de langue française. Les données éparses, récoltées au hasard des lectures, paraissent insuffisantes et souvent inexactes. Il nous a fallu recourir à de multiples échanges avec l'auteur et aux témoignages fort appréciables de ses amis pour reconstituer l'esquisse biographique que nous vous proposons.

AUTOUR DU LIEU ET DE LA DATE DE NAISSANCE

Les parents de Jean Malonga appartenaient à cette génération d'Africains qui ignoraient l'importance de la montre et du calendrier. Ni le vieux Mbemba, fils de Zenga, ni Ngongo son épouse, fille de M'Longo, n'auraient pu indiquer l'âge exact de leurs cinq enfants. De leur union, en effet, sont nés trois garçons : Nsangata, décédé, Malonga et Camille Youlou, vivant actuellement à Mvouanga, sur la route de Kinkala, à trente-sept kilomètres de Brazzaville, et deux filles : Mbaloula et Cécile Mfoulou, toutes deux mortes la première en 1924 et la deuxième en 1951. Les marchés, les lunaisons et les saisons constituaient la seule base de leur chronologie. Souvent leurs informations comportaient d'innombrables erreurs de datation et de localisation. Aussi, doit-on formuler quelques réserves sur la date, voire l'année exacte de la naissance de Jean Malonga.

Les seuls documents de référence sur cet auteur demeurent les *Archives de la Mission Catholique*. Celles-ci lui donnent un âge

plus avancé qu'il ne prétend lui-même. Quoiqu'il en soit, Jean Malonga a personnellement opté pour la date suggérée par le R.P. Doplaire Ma-Lemba-nsi qui le trouvait très jeune. Pour ce dernier, Malonga serait né en 1907. Aussi, en 1953, les présentateurs de *Cœur d'Aryenne* se sont saisis de cette information et sont allés jusqu'à lui trouver on ne sait comment un quantième dans le mois de février. Ils écrivent que Jean Malonga est venu au monde "le 25 février 1907"¹. Cette précision ne satisfait nullement l'intéressé. Il soutient qu'il est né non pas en février, mais en juin.

En fait, la référence aux événements qui ont marqué sa vie donne raison aux R.P. Harmonic et Rémy qui l'ont respectivement baptisé et accueilli au petit séminaire. L'entrée tardive de Jean Malonga à l'école, suivie de son baptême, le début de sa vie professionnelle et surtout son mariage religieux sans aucune dispense canonique pour l'âge, confirment le jugement des deux missionnaires. Le premier, en l'inscrivant sur le *Registre*, au n° 4447 bis, le 26 mars 1916, signale qu'à cette époque le jeune Malonga était "âgé de treize ans environ". Malonga serait donc né en 1903. Une année plus tard, le R.P. Rémy, assisté du R.F. Lin, mentionne à son tour dans le *Cahier des entrées* au n° Matricule 15 : "Jean Malonga : naissance, 1903 environ". Il semblerait donc que Jean Malonga ne porte pas son âge. Nous hésiterions à le classer dans "la génération de 1906-1910, qui s'est formée avant la guerre"². Nous soutiendrions volontiers qu'il est de loin l'aîné de Senghor et de Birago Diop.

Quant au lieu de naissance de Jean Malonga, il pose moins de problème.

Contrairement à ce qu'on prétend, il ne vit pas le jour à "Brazzaville"³, encore moins "à la mission catholique de Brazzaville"⁴ ou au village Yboua-Mpiaka⁵, non loin de

1. *Trois écrivains noirs*, Paris, Présence Africaine, n° 16, 1953, p.160.

2. R. Pageard, *Littérature négro-africaine*, Paris, Le livre africain, 1966, p.19.

3. Cf. *Trois écrivains noirs*, Paris, Présence Africaine, n° 16, 1954, p. 160 ; Jean Malonga, *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, p. de la couverture ; R. Pageard, *op.cit.*, p.125 ; J. Falk et M. Kane, *Littérature africaine*, Dakar-Paris, Les Nouvelles Editions Africaines/Fernand Nathan, 1974, p. 230 ; *Pages africaines*, Tomes 3 et 4, Paris, Hachette, 1974, p. 71 ; *Jeunesses Littéraires de France* 1/1976. Fiche Auteur 10 G.B. Paris.

4. *Trois écrivains noirs*, p. 160.

5. Archives de la Mission Catholique : *Registre des baptêmes*.

Brazzaville. Ni à "Ngoma-Tsetsa"⁶ ni à Mavouanga⁷, petit village au bord de la Dzouali, affluent du Djoué, à Ngoma-Tsetsa. Jean Malonga est né à Nsomo, micux connu sous le nom de Miwe-Ngoyi, près de Nkankata, le célèbre hameau Croix-Koma dans les environs de Linzolo. Ce petit village se trouve au bord de la Voula, affluent de la Loufoulakadi, dans la région du Pool, non loin de Kinkala. Il recevait chaque semaine les gens qui se rendaient aux grands marchés de Boumoungou, Tsaba, Mandzakala (le village de Grenard André Matsoua) et à Mbama.

L'ÉCOLE TRADITIONNELLE

C'est à l'école traditionnelle que le jeune Malonga se familiarisera avec la culture ancestrale ; très estimé par ses camarades de jeux et soutenu par le clan paternel, le clan Ngoyi ou M'banda, il recevra une solide formation de base. Il prendra très vite conscience de ses prérogatives de petit-fils du clan Nsoundi⁸ et de ses responsabilités de dépositaire du patrimoine culturel et cultuel de ses ancêtres. Mais ni son père, ni ses oncles paternels (Mpandzou, Kimbembe, Loundoula, Malanda et Nganga) ne lui permettront de se rendre dans sa famille maternelle, dans le Clan Mbembe, à Kadi-Kadi, le grand marché, orgueil des habitants de Kibouende et de Kibossi. Toutefois, sa mère ne manque aucune occasion pour lui rappeler qu'il descend d'une grande famille, d'une famille de chefs. Petit-fils du clan Mpandzou ou Bouende, personne ne pouvait l'intimider ni l'asservir.

Quand Malonga a environ huit ans, son père décide de quitter Nsomo pour échapper aux corvées et aux vexations des miliciens de Kinkala ; il s'en va avec sa petite famille à Matingou ma Mvoudi, son village d'origine, près de Loumou, à quelques kilomètres de Ngoma-Tsetsa. Comme à Nsomo, Malonga s'y familiarise avec les us et coutumes traditionnels toujours vivaces dans cette région encore soustraite aux tracasseries du colonisateur. Tous les membres du clan prêtent main forte à Mbemba-Zenga pour parfaire l'éducation intellectuelle, professionnelle et "religieuse" du jeune Malonga. Celui-ci sera initié aux travaux

6. J.-. Tati Loutard, *Anthologie...* Tome 1, p. 8.

7. Archives de la Mission Catholique, Petit Séminaire de Mbamou, Kinkala.

8. Dans la région sud du Congo, chaque personne libre, non esclave, a quatre repères de parenté ou mvila.

d'art par ses oncles forgerons, sculpteurs et tisserands. De temps en temps, il accompagne son père à la palmeraie, à la chasse, au marché et aux diverses séances fétichistes. Mbemba-Zenga espérait faire du jeune Malonga un féticheur, un voyant, un devin.

Chaque soir, Malonga participe à la vie du "mbongui", le foyer où les hommes se retrouvent pour le repas et les veillées. En plus des récits de la littérature orale, il y apprend les techniques de la jurisprudence relative aux contrats de mariage, aux divorces et autres litiges sociaux suscités par la maladie, la mort ou la sorcellerie. Mais l'attrait de la ville, de l'école du Blanc et de la Mission vont l'arracher à ce milieu d'initiation et de formation. Malonga ne restera pas très longtemps à Malingou ma Mvoudi. Il gagne Brazzaville où il élit domicile au village Yboua du quartier Mpiaka, actuellement Maya-Maya.

L'ÉCOLE DU BLANC

La région d'origine de Jean Malonga ne possédait qu'un poste catéchétique perdu en pleine forêt. L'adolescent y fut conduit de force mais n'en tira aucun profit. Le responsable, un homme très âgé, appelé avec respect "Misié"⁹ y donnait un enseignement exclusivement oral en téké. Il n'y était nullement question de lecture, d'écriture ou de langue française. Le jeune Malonga qui ne parlait ni ne comprenait la langue téké s'y ennuyait beaucoup. Après quelques heures de psittacisme infantile, il se consacrait, avec les autres, au travail manuel dans les champs de manioc, de riz et de patates de "Misié". Un jour, le fils de Mbemba-Zenga déserta le centre catéchétique et renonça à toute formation religieuse. Arrivé à Brazzaville, il renoua avec la Mission. Il s'inscrivit, malgré son âge, à l'école du Blanc. Il fit ainsi ses études primaires à la Mission Catholique (Cathédrale). Conformément aux exigences de l'Ecole confessionnelle, Malonga reçut en même temps une formation profane et une formation religieuse. Il franchit avec aisance les longues étapes de l'initiation chrétienne. Il fut baptisé "Jean", le 26 mars 1916. Et pendant longtemps, il caressa l'idée de devenir prêtre. Il entra le 1er juin 1917 au petit séminaire (en ce temps-là il était établi dans les bâtiments de l'ex-école Sainte Jeanne d'Arc). Mais il n'y passera que deux ans. Le 2 février 1919, à la suite d'une fugue nocturne

9. Déformation de "Monsieur" = "l'homme instruit, l'évolué".

au village Yboua, il fut renvoyé du petit séminaire. Pendant six mois, il exerça la profession d'écrivain-interprète au cabinet du Lieutenant-Gouverneur du Moyen-Congo.

Un soir, en rentrant du travail, il eut "une vision : une boulette partit du foyer et disparut dans les bananiers". Il tomba malade, terrassé par un brusque accès de paludisme. Ses proches et ses amis prétendirent qu'il était victime de la malédiction des prêtres parce qu'il avait quitté le petit séminaire. Mais lui-même n'en croyait rien. Il fut aussitôt hospitalisé, mais son état ne fit qu'empirer. Le troisième jour, son père le prit et l'amena à Matingou ma Mvoudi. Il l'y soumit à un traitement traditionnel.

A peine guéri, Jean Malonga n'eut qu'un désir : retourner en ville. "Il avait de la peine à se refaire à la vie du village. Son père tenta vainement d'en faire un "nganga". Les Mânes eux-mêmes soutinrent sa cause. Au cours d'une bénédiction sur la tombe de son grand-père, une voix intima à son père l'ordre de renvoyer Malonga en ville". Mbemba-Zenga voulut s'entêter. "La colère des Mânes éclata : tout le corps de Malonga fut couvert d'une affreuse gale". Le manque d'hygiène pourrait tout aussi bien expliquer cette maladie qui dura près de huit mois. Excédée, la deuxième épouse de Mbemba-Zenga se résolut à solliciter les services de son frère, un féticheur de renom. Celui-ci prépara une pommade avec du kaolin, du sable, de la cendre de "nsolokoto", fruits d'une plante textile et de l'huile de palme. Les soins ne prirent que deux jours. La gale disparut et Malonga revint en ville.

L'ENSEIGNANT

En 1921, Jean Malonga quitte Yboua et vient s'installer à Poto-Poto chez un certain Sébastien Bizenga, vendeur de son état. Il parcourt les rues de la Cité en quête d'un travail rémunéré. Le Directeur de la Banque Belge d'Afrique (BBA) l'embauche en qualité de Commis aux écritures. Il n'exerce ce métier que pendant quelques mois. Il reprend en effet contact avec la Mission. Monseigneur Augouard l'envoie comme enseignant à Mbamou. Il a parmi ses élèves Monseigneur Auguste Nkounkou, le doyen du clergé congolais de Brazzaville, curé de Saint-Michel de Ngoma-Tsetsa, né en 1909. Il forme équipe notamment avec les R.P. Pedux, Bonnefonds (Ma Boni) et André Dréan ainsi qu'avec les catéchistes Antoine Kiyindou et Ange Ndombi.

Le 3 novembre 1921, il se marie religieusement avec Marie M'Kembi. La même année, après la mort de Mgr Augouard, il se sent moralement libre et rompt avec la Mission, insatisfait de sa condition de moniteur.

L'INFIRMIER

En 1922, Jean Malonga s'engage comme infirmier à Brazzaville. Ses aînés dans le corps médical ne se montrent pas coopératifs. Il connaît alors de très durs moments, victime de leur jalousie. A peine arrivé, il occupe une place de choix : il est "affecté aux écritures au Bureau des entrées".

Les travaux de la construction du Chemin de Fer Congo-Océan (C.F.C.O.), lancés par le Gouverneur Général Antonetti, vont bon train ; ils seront poursuivis par les Gouverneurs Martial Merlin et Victor Augagneur.

En 1923, la Direction de la Santé envoie Jean Malonga auprès de la Brigade d'Etudes de la Société des Constructions des Bati-gnoles (S.C.B.) pour y veiller à la santé des travailleurs de la voie ferroviaire. Il s'en va donc avec son épouse par Kinshasa, Matadi, Boma, Banana et Landana pour rejoindre Pointe-Noire.

En 1925, son père meurt. Il ne peut être présent aux obsèques. La même année, il donne sa démission et quitte la Santé. Il y revient une année plus tard. Il est nommé Secrétaire à l'Hôpital de Pointe-Noire.

En 1928, son chef hiérarchique, le médecin-chef français qui l'estimait beaucoup, lui propose la citoyenneté française. Jean Malonga, opposé à tout compromis et déjà pénétré de l'esprit matsouaniste, repousse poliment l'offre. Ce refus ne bloque cependant pas son ascension.

Peu de temps après, il est choisi comme gestionnaire, poste qu'il occupera jusqu'en 1935.

Avant de quitter Pointe-Noire, il divorce d'avec Marie M'Kembi.

Il revient à Brazzaville pour trois ans de stage afin d'accéder au grade d'Aide de Santé, agent très proche du médecin. Ses compagnons de promotion - Hyacinthe Samba-Dhelot et Raymond Mahouata - partent pour Ayos au Cameroun en vue d'achever leurs études. Ils ont constitué la première vague de "Médecins africains" au Congo. Retenu par ses obligations familiales et plus particulièrement par l'état de santé de sa mère, Jean

Malonga refuse de se rendre au Cameroun. Il est alors affecté à l'Hôpital Général de Brazzaville.

Autodidacte et travailleur acharné, il se prépare à entrer à l'Ecole d'Infirmiers d'Etat. En 1940, il se présente comme candidat libre et est reçu au Certificat d'Etudes Primaires Indigène. Ce succès lui permet "d'améliorer sa situation administrative dans le corps de la Santé"¹⁰. Il obtient le titre d'Infirmier Breveté et se voit rattaché au Service de Médecine Générale comme Major, chargé cumulativement de la Salle de Consultations.

A la fin de l'année 1946, son élection comme Secrétaire de la Section de Santé Publique, à la naissance du syndicalisme, a sans doute favorisé son ascendant sur les autres et son ascension politique.

LE POLITIQUE

Comptant désormais au nombre des "leaders" du Congo, Jean Malonga ne pouvait que s'intéresser à "la chose publique".

La mort de sa mère en 1947 fut un soulagement pour lui. Il pouvait maintenant s'adonner, corps et âme, au syndicalisme, aux activités culturelles, à l'action sociale et à la politique.

Jean Malonga était déjà membre du Parti Progressiste Congolais (P.P.C.), section congolaise du Rassemblement Démocratique Africain (R.D.A.), apparenté au Parti Communiste Français et qui avait pour responsable le député Jean Félix-Tchicaya.

En 1947, il est élu Conseiller Territorial du Moyen-Congo, puis Membre du Grand Conseil de l'A.E.F.

En 1948, il remplace M. Etifier, un Antillais, au Conseil de la République Française, comme Sénateur du Moyen-Congo. Membre du 2^e Collège - les Blancs constituent le premier - au Palais du Luxembourg, il s'établit à Paris en décembre 1948.

Il y vivra jusqu'en 1955, revenant de temps en temps à Brazzaville pour y participer aux séances des Assemblées locales du Conseil Territorial et du Grand Conseil. Sa présence au sein de ces deux institutions lui permet de rencontrer quelques-uns des futurs hommes politiques de son pays : Lounda père, Stéphane Tchichelle, le Prince Louembe et Pierre Goura.

Entre temps, au début de 1949, il acquiert sa concession de Poto-Poto au 98, rue Bacongo.

10. J.-B. Tati Loutard, *Anthologie...* p.8.

A Paris, il partage quelque temps sa vie non pas avec une Française mais avec une Antillaise. Mais cette fois encore, il est amené à divorcer.

Il profite de son séjour français pour parfaire sa formation idéologique qu'il avait amorcée à Brazzaville avec l'aide de certains administrateurs et de commerçants français, membres du P.C.F. Il s'imprègne de l'esprit militant et athée de ce Parti. Il multiplie les rencontres avec de nombreuses personnalités tant françaises qu'africaines tels Duclot, Babet, Houphouët-Boigny et bien sûr Félix-Tchicaya.

En 1955, lorsque son mandat prend fin, il regagne l'Hôpital Général de Brazzaville comme chef du personnel.

Pendant son absence, d'autres personnalités avaient occupé la scène socio-politique. A côté des cercles culturels, une autre institution, plus africaine, avait vu le jour en 1951 à Brazzaville. C'était le Conseil Coutumier Africain "sur l'initiative de M. Maurice Kwamm, secondé par M. Prosper Mahoukou, l'abbé Fulbert Youlou et aidé de beaucoup d'autres"¹¹.

En 1957, à la demande du gouvernement, Jean Malonga quitte la Santé et devient journaliste à la Radio-A.E.F., embryon de Radio-Brazzaville, devenue après l'indépendance Radiodiffusion - Télévision Congolaise (RTC) ou tout simplement Radio-Congo et, au lendemain de la Révolution, La Voix de la Révolution Congolaise¹².

Après un stage d'animateur radiophonique à la Sorafom à Paris, il est nommé directeur de la Radiodiffusion Nationale.

Malgré cette lourde responsabilité, il ne cessera pas de s'intéresser aux activités culturelles. Il renouera avec les cercles culturels. Surtout, il se joindra à l'équipe de l'Institut d'Etudes Congolaises. Il deviendra président du comité directeur de cet Institut, tout en demeurant à la tête de la Radio.

En juillet 1965, il prend sa retraite de la Radio.

Ancien parlementaire (français), il aurait pu jouir d'une pension du gouvernement français. Malheureusement, les conditions rattachées à cette offre étaient en contradiction avec l'esprit de Jean Malonga. Il ne pouvait "se faire naturaliser Français ni aller vivre en France le reste de ses jours". En un mot, il refusa de s'aliéner pour de l'argent ou pour des honneurs. Aussi se

11. Préface du Fasc.I des *Cahiers du Conseil Coutumier Africain de Brazzaville*, Imprimerie centrale d'Afrique, Brazzaville, 1951.

12. G. Tchikabaka, *op.cit.*, pp. 19-21.

contenta-t-il de sa maigre pension d'ancien fonctionnaire congolais, fier de continuer la lutte de libération avec les siens.

De 1965 jusqu'à sa mort, il partagea son temps entre Brazzaville et Mvouanga, et s'occupa à fixer ses souvenirs et ses idées. Il retoucha notamment ses inédits dont la rédaction fut souvent interrompue pour la plupart du temps par ses nombreuses responsabilités politiques et sociales.

L'ÉCRIVAIN

Très tôt Jean Malonga s'est senti la vocation d'écrivain. Son séjour en France et les longs voyages en bateau lui ont donné l'occasion de faire fructifier ses talents.

Il fit ses débuts à Pointe-Noire dans *L'Etoile*, journal patronné par des Européens antiprogessistes et qui était imprimé à Léopoldville (actuellement Kinshasa). Par des écrits d'un ton fort agressif, il répondit à un article qui fustigeait le programme et la réputation de "son idole et maître à penser : André Grenard Matsoua, fondateur de l'Amicale des Originaires de l'A.E.F." Il se garda bien de révéler son identité. Il contresignait avec quelque ironie ses pamphlets "Moundelé" : l'homme blanc. Peu à peu, le Kouilou et le Niari découvrirent l'esprit sarcastique du jeune infirmier opposé à toute forme d'oppression et de compromis avec le colonisateur.

Une circonstance fortuite devait servir son nom. Chargé de "convoyer" des souris blanches à l'Institut Pasteur de Brazzaville, il fit par écrit le récit de son voyage. *La Nouvelle*, un journal ponténégrin, publia son texte.

Jean Malonga prit goût au journalisme et à la chronique. Il profitait de toutes les occasions qui s'offraient à lui pour insérer articles et réflexions socio-politiques dans les hebdomadaires de Pointe-Noire. Revenu à Brazzaville, jeune syndicaliste et surtout parlementaire, il multiplia les articles dans le journal du Parti Progressiste Congolais, *L'A.E.F. - Nouvelle*, dont il devint très vite le rédacteur en chef.

Jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les activités culturelles n'existaient pas à l'échelle administrative. Les missionnaires furent les premiers à y intéresser des jeunes enrôlés dans le Scoutisme, le Guidisme et la Vaillance. A Brazzaville notamment, ils ouvrirent quelques cercles culturels pour permettre aux

adolescents de s'informer sur les coutumes et les traditions ancestrales.

Jean Malonga, jeune d'esprit et décidé à sauvegarder l'héritage culturel et culturel des anciens, s'intéressait aux multiples activités de ces cercles. Il en fut l'un des principaux animateurs. Il rédigea des contes, des légendes, des récits historiques et des chroniques à l'occasion des obsèques des deux dignitaires congolais : Makoko et Mafouta¹³.

Lors de son séjour en France, il ne fréquenta aucun cercle, pas même Présence Africaine. Toutefois, il lut beaucoup. Ses auteurs préférés : Victor Hugo, Chateaubriand, Alexandre Dumas et Emile Zola. Préoccupé par certaines questions socio-politiques comme le mariage mixte, les abus de la colonisation, le mépris du Noir, et surtout sensible au programme de l'Amicale des Originaires de l'A.E.F., il entreprit la rédaction de *Cœur d'Aryenne* et de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*. Les deux livres parurent respectivement en 1953 et 1954 à Présence Africaine.

En 1951, Jean Malonga fera la connaissance de *Liaison*. Après son mandat de parlementaire, il viendra s'ajouter sur la liste des rédacteurs de cette revue : Joseph Pouabou, Marcel Ibalico, Antoine Letembet-Ambily, Sylvère Tsamas, Sylvain Mbemba et bien d'autres. De juillet 1959¹⁴ à la disparition de *Liaison*, il assumera la présidence du comité de patronage.

L'esprit de *Liaison* rejoignait les vues de l'Institut d'Etudes Congolaises et du Conseil Coutumier Africain. Jean Malonga et les autres, malgré leurs divergences idéologiques et religieuses cherchaient à sauvegarder "l'âme spécifique" des diverses populations des territoires français de l'Afrique Centrale. Ils s'employaient à accélérer le processus d'Indépendance dans le respect réciproque et le dialogue franc entre le colonisateur et le colonisé.

Plus que tout autre écrivain, Jean Malonga a traduit les préoccupations de ses contemporains dans son œuvre. Tous ses héros, les principaux comme les comparses, participent à la lutte de libération à la fois physique (territoriale) et mentale. Ils s'en prennent aussi bien au colonisateur qu'aux anciens trop conservateurs. Il meurt en août 1985 à Brazzaville.

Cette esquisse biographique, malgré ses imperfections, présente un grand intérêt pour la compréhension de l'œuvre

13. Malheureusement, nous n'avons retrouvé aucun de ces textes.

14. *Liaison* n° 70, Juillet-Août 1959, p. 2 de la couverture.

complète de Jean Malonga. Les grandes lignes y apparaissent, notamment son esprit révolutionnaire, son goût du mystère et du merveilleux, l'importance qu'il accorde à l'oralité, et la diversité des renseignements ethnologiques, sociologiques et historiques.

**JEAN MALONGA ET
LA REVUE *LIAISON***
par Antoine Letembet-Ambily

Lorsque le Gouverneur Général noir, Félix Eboué, fut placé à la tête de l'Afrique Equatoriale Française (A.E.F.) de 1940 à 1944, il avait, dans le cadre de sa politique indigène, fait créer une revue, *L'Union Educative de la Jeunesse Aéfienne*, qui avait pour but de présenter la vie des habitants du Tchad, de l'Oubangui-Chari (actuelle RCA), du Moyen-Congo et du Gabon, dans le domaine des contes, fables, us et coutumes. Le Gabonais Jean Rémy Ayouné en était le rédacteur en chef.

Gouverneur Général, Haut-Commissaire de la République Française, Bernard Cornut-Gentile dirigea l'A.E.F. de 1948 à 1951. En imitation du Gouverneur Général Eboué, il ordonna la création des cercles culturels dans les districts et régions sur toute l'étendue du territoire d'Afrique Equatoriale Française. Pour assurer la coordination de ces cercles, la revue *Liaison* vit le jour en juillet 1950 à Brazzaville. Son rédacteur en chef, tout au long de ses dix ans d'existence (1950-1960), s'appelait Paul Lomami Tchibamba, d'origine zaïroise. Il naquit à Brazzaville en juillet 1914 ; il est décédé en 1985, à Kinshasa.

De 1953 à 1960, j'étais l'un des acteurs vivants de cette revue en ma qualité de président du cercle culturel de l'agglomération africaine de Poto-Poto, et j'en étais de surcroît membre du comité de rédaction.

Définissant le but de la revue *Liaison* dans le numéro spécial du mois d'août 1953, Joseph Gardair, alors directeur des Affaires Sociales de l'A.E.F., écrivait notamment :

"*Liaison* peut être le trait d'union entre les quatre territoires de l'A.E.F. - le moyen d'expression des membres de ce cercle, comme de tous ceux qui s'intéressent à leurs activités - le témoignage surtout des efforts d'une jeunesse qui cherche loyalement à intégrer les apports de la culture européenne aux éléments valables de la culture et du folklore" (p. 3).

Il s'agissait en fait d'une intégration de l'élite d'Afrique Equatoriale Française aux valeurs de la fameuse civilisation européenne. La revue *Liaison* sera d'abord mensuelle jusqu'en 1953 puis deviendra bimestrielle à partir de l'année 1954.

Ses principales rubriques étaient les suivantes :

- l'éditorial signé ordinairement par son rédacteur en chef,
- les textes de dialogues, chroniques et études,
- la littérature,
- les nouvelles des cercles culturels de l'A.E.F.

On y lisait ainsi des articles de caractère ethnologique, historique ou sociologique émanant des Congolais. La poésie y était représentée par Maurice Lheyet Gaboka, Bernard Mambéké Boucher, Martial Sinda, Maurice Batambika, Tchicaya U Tam'si, Letembet-Ambily et tant d'autres.

Cette revue a vécu de 1950 à 1960, date de l'éclatement de la fédération de l'A.E.F.

Mon propos a pour objectif de faire mention de l'influence de Jean Malonga dans la revue *Liaison*.

Doyen des écrivains congolais, Jean Malonga a vu le jour au mois de mars 1907 à Goma Tsé-Tsé dans la région du Pool. Il mourut en août 1985 à Brazzaville. Autodidacte émérite, il devint en 1947, rédacteur en chef du journal *A.E.F. Nouvelle*, organe d'expression du Parti Progressiste Congolais. Dans ce mensuel, Jean Malonga stigmatisait la rapacité colonialiste qui s'abattait sur les habitants du Moyen-Congo. Sa plume satirique et caustique était ainsi au service des exploités, ces "taillables et corvéables à merci."

Grand Conseiller de l'A.E.F. en 1947, il est élu sénateur du Moyen-Congo l'année suivante. Il quitta son pays pour résider à Paris où il siégeait au Palais du Luxembourg comme sénateur. Il se trouvait ainsi en Métropole lors de la parution de la revue *Liaison* en 1950. En revenant chaque année au pays pour y

prendre part aux sessions budgétaires du Grand Conseil de l'A.E.F., il se prononçait toujours en faveur du budget affecté pour le compte de *Liaison*.

Le Gouvernement Général de l'A.E.F. avait organisé, en 1951, un concours au profit de la revue *Liaison*. Les quatre gagnants devaient obtenir : 20.000 frs Premier Prix, 15.000 frs Deuxième Prix, 10.000 frs Troisième Prix et 5.000 frs Quatrième Prix.

Tous les quatre lauréats furent des Congolais :

— Jean Malonga, 1er Prix avec son récit "La Légende de la Loufoulakari",

— Eugène Yengo-Bobo, 2ème Prix avec "Scène de vie courante",

— Joseph Ngamokouba, 3ème Prix — Joseph Pouabou, 4ème Prix avec son conte intitulé "Tam-tam au bord du lac".

A nos réunions du comité de rédaction, Jean Malonga aimait y assister pour nous prodiguer des conseils résultant de son expérience acquise au sein du Comité de rédaction de la revue *Présence Africaine* à Paris. Faut-il rappeler que ses deux romans : *Cœur d'Aryenne* et *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, furent respectivement publiés en 1953 et 1954 aux éditions *Présence Africaine* ?

Il était membre d'honneur de l'Association des Amis des Cercles Culturels, fondée en 1956 par l'élite brazzavilloise. Comme écrivain, sa participation sera effective dans plusieurs numéros de la revue *Liaison*.

En roman-feuilleton, Jean Malonga publiera son récit *Entre l'enclume et le marteau* que nous lirons dans les numéros 56, 57, 58, 59 et 60 de la revue *Liaison*. Le thème principal du récit est une interrogation sur les notables évolués africains se trouvant entre la tradition et la modernité. "Brisons la gangue, dit-il, mais sachons nous y prendre", ce qui, en clair, veut dire que tout en nous lançant dans les bonnes manières françaises, nous ne devons pas négliger le côté positif de la tradition.

Devant le désœuvrement et le laisser-aller des cadres africains, Jean Malonga écrit dans le n° 59 de *Liaison*: "Les Cercles Culturels sont des creusets où s'épurent les hommes qui demain seront appelés à assumer les responsabilités du pays" (p. 99).

L'œuvre littéraire de Jean Malonga fait le pont entre la tradition et le modernisme comme le note J.-B. Tati Loutard dans son *Anthologie des écrivains congolais d'expression française*.

Un article intitulé "Contribution à la connaissance de l'ethnie lari" signé de Jean Malonga, parut dans les n° 56 de janvier-février, et 57 de mars-avril 1957 de la revue *Liaison*. Dans le n° 56, Jean Malonga présente l'organisation familiale chez les Lari. On y trouvera *makanda*, la première cellule sociale qui signifie famille.

— Mpandzou-a-deka, l'oncle de Boueta-Mbongo, bisi mpandzou-a-deka ou bisi Bouendé.

— Bisi Nsembo

— Bisi Mbembe

— Bisi Boumbou

— Bisi Banda ou Bisi Ngoyi

— Bisi Nsundi

— Bisi M'Vimba.

Jean Malonga estime que pour terminer cette partie qui constitue des sobriquets, leur consécration ne peut avoir lieu qu'au Grand Ordre du M'Pou. Le m'vila, poursuit Jean Malonga, permet de déceler facilement et avec sûreté, l'arbre généalogique d'un individu.

Dans le n° 57, l'auteur définit l'origine de l'appellation *lari* en confirmant que tous les originaires du Bas-Congo viennent de Ntotéla. "Aux dires des sages, une grande cité florissante aurait existé quelque part vers l'embouchure de deux fleuves avant l'arrivée des Blancs". Ici, le sénateur Jean Malonga joue à la fois le rôle d'historien, d'ethnologue et de sociologue. Il présente une étude scientifique touchant le groupement ethnique lari.

Toujours dans ses recherches, Jean Malonga pose la question de la sorcellerie et de l'Ordre du Lemba chez les Lari (*Liaison*, n° 63 de mai-juin 1958, pp. 51-61). Pour lui, le Lemba est un grand Ordre qui n'a rien de commun avec la sorcellerie. Il attaque Monsieur l'Abbé Fulbert Youlou qui, dans son étude sur "L'Art noir ou les croyances en Afrique Centrale", écrivait : "Le lemba n'existe plus aujourd'hui, c'était un grand fétiche. Les cérémonies duraient plusieurs jours."(p.34). Le Lemba soignait les boursouffures. On faisait avaler au malade de la chaux, des déchets d'amende de palme, les feuilles vertes d'une plante aquatique qui

s'appelle lemba. Le lemba était une institution importante dans l'organisation socio-politique chez les Lari.

Jean Malonga compare le lemba à l'ordre maçonnique de l'Occident. Les adeptes du lemba s'appelaient Bi-Tomi, titre honorifique signifiant : Excellence. Comme signe distinctif, les Tomi portaient un bracelet en cuivre rouge au poignet gauche. Les profanes étaient appelés Bi-hinga, du verbe *hinga* qui veut dire supplier, mendier. Aujourd'hui, avec la réhabilitation de notre médecine traditionnelle, l'étude de Jean Malonga reste un précieux document pour ceux qui veulent s'intéresser à la pharmacopée congolaise.

Tout en nous livrant le fruit de son imagination dans ses deux romans *Cœur d'Aryenne* et *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, Jean Malonga est aussi un excellent essayiste dont les travaux méritent une grande attention de la part des historiens, ethnologues et sociologues.

A la Documentation Française au Quai Voltaire à Paris, où sont conservées toutes les séries de la revue *Liaison*, beaucoup de chercheurs continuent à s'intéresser aux publications de Jean Malonga

Par son travail opiniâtre, Jean Malonga a pu se hisser au rang des penseurs de la culture négro-africaine. En son temps, il n'y avait ni lycée, ni université, et la formation n'atteignait que le seuil du Certificat d'Etudes Primaires Indigènes qu'il obtint en février 1940 à Brazzaville.

A 52 ans, il fut envoyé par son pays pour un stage de formation à l'O.R.T.F. à Paris. C'est avec bonheur qu'il se retrouvera sur un banc d'école malgré son titre d'ancien sénateur. Revenu à Brazzaville, il fut nommé directeur de la Radio-Congo, poste qu'il a gardé jusqu'à son départ à la retraite en 1965.

Pour les générations présentes et à venir, Jean Malonga restera un modèle. Il fuyait les solutions de facilité en mettant en application ces mots de Virgile dans les *Georgiques* : "Labor omnia vincit improbus." ("Un travail coriace finit par tout vaincre"). La revue *Liaison* avait largement bénéficié d'une importante contribution de Jean Malonga. Ses essais et études ne laissent pas indifférents tous ceux qui sont soucieux de la coexistence profonde de bonnes coutumes des ancêtres et le progrès du monde contemporain.

Le Congo a su récompenser les mérites de Jean Malonga. Il fera de lui tour à tour Conseiller territorial, grand Conseiller de l'A.E.F. et Sénateur en France. En 1982, à l'occasion du 75^e

anniversaire de sa naissance, le gouvernement congolais lui décernera la Cravate de Commandeur de l'Ordre du Mérite Congolais. La France de son côté fera de lui, Officier de la Légion d'Honneur.

Que l'exemple de sa vie soit un levain d'encouragement pour nos jeunes, appelés demain à jouer un rôle dans la société des hommes.

ACTUALITÉ DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE JEAN MALONGA par Gilbert Lombalé-Baré

Aborder la question de l'actualité du discours littéraire de Jean Malonga reviendrait à considérer les préoccupations de cet auteur à l'époque du Moyen-Congo et de la colonisation, et qui, aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, constituent encore les problèmes de notre temps. On pourrait ainsi apprécier comment la pensée de cet écrivain a pu résister à l'épreuve du temps et au changement des contextes. La présente analyse va prendre appui sur des aspects majeurs de l'œuvre : la dimension de l'oppression et le projet de société proposé par Jean Malonga.

I. LE MOTIF DE L'OPPRESSION

Il apparaît, de notre point de vue, que l'oppression de l'être humain constitue dans l'œuvre de Jean Malonga, notamment dans *Cœur d'Aryenne* et *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, comme le cœur qui donne vie à l'acte de création, comme l'axe fondamental sur lequel se fixent les thèmes majeurs abordés. La situation d'oppression décrite et dans laquelle étouffe l'homme semble ainsi engager l'écriture de l'auteur. Et la lutte contre cette oppression devient chez lui une obsession littéraire. La récurrence de l'homme subjugué surgit dans l'œuvre à travers des thèmes tels que les traditions, la condition de la femme, l'ethnocentrisme, le racisme, qui constituent encore le fardeau de l'existence en Afrique.

Le traitement des traditions

On a tendance à affirmer assez facilement que Jean Malonga écrivain, fait œuvre ethnographique. Une telle allégation mériterait d'être nuancée. En effet, il serait difficile de démontrer que cet écrivain utilise la méthode de collecte de données pour composer ses œuvres. Le temps de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* est certes celui du passé antécolonial, époque régie par des coutumes authentiques dont elle s'inspire. Cependant, au contraire des poètes de la négritude par exemple qui voulaient assurer à tout prix la défense des valeurs noires bafouées, l'auteur de *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* appréhende l'objet culturel africain en suscitant l'esprit critique du lecteur. En effet, après *Cœur d'Aryenne* qui suit en général le fil des idées de la négritude, le traitement des traditions africaines s'oriente, notamment dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, vers une sorte d'auto-critique. Jean Malonga y manifeste le refus d'accréditer la conception idéalisée de l'Afrique par la critique de la rigidité et de l'intransigeance des coutumes, de la rigueur de la tradition en matière de mariage, par exemple. Au bout du compte, au lieu d'un travail de collecte et de démonstration, Jean Malonga fait le procès des traditions qu'il juge rétrogrades pour l'homme. Par exemple, l'éducation du jeune Mia Mazono assurée par sa mère en pleine forêt donne lieu à un réquisitoire contre la coutume, contre la condition réservée à la femme et à l'esclave. L'auteur stigmatise les aspects de la coutume en montrant les affres d'une vie pénible ainsi que l'illustre le tableau synthétique suivant au sujet de la femme :

"A l'égard de la femme, la sévérité de la coutume dépasse l'imaginable. Moins qu'un esclave, la femme ne peut pas se marier selon ses goûts, son penchant naturel. Elle est cédée suivant la volonté des parents par besoin de lucre ou par servitude clanique". (p. 88)

En fait, et c'est ce qui intéresse le plus l'objet de cette réflexion, le traitement de la tradition dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono* soulève en profondeur le problème de l'intégration de l'homme congolais ou africain dans le monde moderne. Jean Malonga ne propose ni le rejet systématique de la tradition - ce qui relèverait de l'assimilation à la culture occidentale - ni la récupération absolue des valeurs authentiques - ce qui

constituerait un frein à l'ouverture. Le modernisme nécessite l'abandon des valeurs humiliantes, opprimantes, et la revalorisation des coutumes génératrices de mieux-être.

Le cheminement de Jean Malonga à cet égard sera, des années après, suivi par d'autres écrivains congolais : Guy Menga dans *La Marmite de Koka-Mbala*, et, plus récemment, Emmanuel Dongala dans *Le Feu des origines*, notamment dans le premier chapitre de ce roman.

La considération pour la tradition demeure un aspect toujours actuel dans la littérature africaine et aussi une préoccupation des Africains ; l'intégration culturelle de l'Afrique dans le monde moderne étant un processus.

La condition de la femme

En 1954, au moment où est publiée *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, le débat sur la condition de la femme n'est pas encore tout à fait à l'ordre du jour au Moyen-Congo, et en Afrique en général. Cependant, il est intéressant d'observer que Jean Malonga à cette époque préconise déjà, à travers Hakoula l'héroïne du roman, une conception toute nouvelle de la femme africaine. L'auteur dans cette œuvre fixe l'argumentation qui sert aujourd'hui encore à justifier le combat social de la femme africaine : rigueur du mariage et de la vie au foyer, femme-objet, femme instrument de production et de reproduction, ségrégation à l'égard de la femme, etc.

Hakoula, personnage littéraire, prend en son temps conscience de cette situation. Le ton élégiaque de ce personnage domine à cet égard le style de l'auteur : sa révolte consiste à constater et à déplorer les malheurs qui frappent la femme :

"Elle est un bien précieux de qui on exige tout : fécondité, docilité, fidélité, rentabilité, mais à qui on dénie la liberté la plus élémentaire. Jeune, belle, elle est convoitée, cédée au meilleur offrant. Elle remplace, par devoir, la sœur stérile chez le vicillard le plus sénile". (pp. 83-88)

Il faut ici louer les idées avant-gardistes de Jean Malonga car la prise de parole par Hakoula est un véritable manifeste féministe. Cette révolte littéraire trouvera après l'indépendance du Congo un prolongement à la fois sur le plan de l'écriture et dans la vie socio-politique. Les idées nouvelles véhiculées par l'école et, ensuite,

par l'idéologie marxiste instaurée au Congo vont nourrir ce thème et donner lieu à d'autres portraits féminins comme ceux de Lemba (*La Marmite de Koka-Mbala*), Louaka (*L'Oracle*), Mba (*Tribaliques*), Wali (*La nouvelle romance*). Des organisations féminines se créent.

Dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, à la cité N'Tsangou, la femme est civiquement et politiquement affranchie, ce qui fait de Jean Malonga un précurseur dans la lutte pour l'émancipation de la femme au Congo.

L'ethnocentrisme

Les luttes tribales évoquées dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* n'ont pas pour objet de témoigner sur le passé obscur de l'Afrique. Jean Malonga critique les luttes interclaniques et dénonce les sentiments antipathiques intertribaux parce que, simultanément au combat pour l'indépendance du territoire, engagé par les peuples africains sous domination coloniale, il s'interroge sur la construction du pays une fois l'indépendance proclamée. L'ethnocentrisme apparaît déjà à sa réflexion comme un handicap des plus sérieux dans la réalisation du projet national.

De nos jours, les divisions tribales critiquées par lui se manifestent encore, renforcées d'une dimension politique plus aiguë : les antagonismes des populations voisines se superposent aux antagonismes régionaux et freinent le fondement de la nation.

La dénonciation de l'ethnocentrisme ainsi consacrée au Congo par Jean Malonga, est devenue dans ce pays un grand thème littéraire. Le politique, lui, se contente, depuis plusieurs années, du slogan, moyen assurément inefficace pour tenter de juguler ce cancer social.

Racisme et Esclavage

Sur cette chaîne de l'oppression se dressent aussi le racisme colonial qui constitue le support de *Cœur d'Aryenne*, et l'esclavage domestique dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*. Le racisme colonial et l'esclavage sont certes dépassés de nos jours, mais l'oppression en elle-même, les pratiques avilissantes de l'être humain sont encore monnaie courante en Afrique ; ce fait actualise également l'œuvre de Jean Malonga.

Ce qui semble fondamental à tous égards, c'est que Jean Malonga ne s'est pas contenté de critiquer ou de dénoncer comme c'est souvent le cas. Il projette une société africaine modèle, anti-thèse de celle fondée sur l'oppression.

II. LE PROJET POLITIQUE

Dans *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Jean Malonga a conscience d'élaborer une théorie de gouvernement. Ainsi écrit-il :

"Ma Mazono ne perd rien de toutes ces théories, mais après en avoir contrôlé et pesé la logique, les imprime dans son esprit". (p.110)

Ici, l'exigence idéologique repose sur la complémentarité qui doit exister entre progrès matériel et probité morale : un progrès matériel qui ne s'appuie pas sur des valeurs morales ou éthiques et vice-versa, est une nouvelle reposssession de l'homme. L'idéologie que prône Jean Malonga se fonde avant tout sur les idéaux de liberté, de fraternité, de paix, de justice, de bonheur, de partage, ces mots si chers du registre des droits fondamentaux de tout être humain. Des lois fermes mais humaines et libérales régissent avec mesure et justice le royaume rêvé : exigence de l'honnêteté, interdit du vol, condamnation des malfaiteurs, de l'adultère, de la luxure, etc. Aussi, la révolution préconisée vise-t-elle d'abord à opérer un changement radical des mentalités.

Cette idéologie se fonde aussi sur l'égalisation des classes sociales et la fraternisation. L'organisation y est communautaire :

"Ici, tout est à tout le monde et à personne, et l'individu se perd dans la communauté. Le Chef n'a pas plus de droit que le dernier de la cité à puiser dans le Trésor". (p. 21)

Ou encore :

"Ces esclaves (...) avilis (...) spoliés de la liberté la plus élémentaire sont devenus les égaux des plus riches, des plus puissants de la région". (p. 139)

L'Afrique aujourd'hui a-t-elle résolu ou se préoccupe-t-elle de résoudre ces questions cruciales de liberté, de justice et de bonheur de l'individu ?

Le projet politique de Jean Malonga, en dépit de son caractère utopique (l'utopie n'est pas sans rapport avec le réel), dévoile, comme par prophétie, la crise des valeurs dont souffre cruellement l'Afrique des indépendances, l'Afrique de la gestion autochtone du pouvoir. Ce projet éclaire, de façon anticipée, la débauche des valeurs car les pratiques basses et honteuses sont en Afrique, érigées en règle, tandis que la probité morale est devenue abjecte. C'est le monde à l'envers qui engendre des "hommes bâclés" selon l'expression de Sony Labou Tansi.

Aujourd'hui donc, et à la lumière des grands bouleversements qui secouent le monde, les idées développées par Jean Malonga, il y a de cela une quarantaine d'années, prennent un sens supplémentaire et peuvent s'inscrire dans un procès de la gestion du pouvoir dans l'Afrique des indépendances. Les problèmes abordés par Jean Malonga reviennent chez d'autres écrivains. Toutes ses positions ont été reprises d'une façon ou d'une autre.

Ainsi, sur le plan littéraire et aussi sur le plan socio-politique, Jean Malonga mérite-t-il la reconnaissance que son héritage est, à coup sûr, une valeur précieuse pour la postérité. *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* peut être considérée dans le cadre du développement de la littérature et des évolutions sociales au Congo comme un texte fondateur.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

CHEMAIN (A. et R.) *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979.

MAKOUTA-MBOUKOU (J.-P.) : *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française (Problèmes culturels et littéraires)*, Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines/CLE, 1980.

RAPPORT DE SYNTHÈSE

Du 12 au 14 Avril 1990, il s'est tenu à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université Marien NGOUABI, les *Deuxièmes Journées d'Etudes du Département de Littératures et Civilisations africaines*. Cette rencontre a été consacrée à l'écrivain congolais *Jean Malonga*. Il s'agissait, en cette cinquième année de la disparition du romancier, de soumettre l'homme et l'œuvre à des lectures susceptibles de projeter diverses clartés sur sa personnalité, son travail d'écriture et sa pensée.

Quatre axes de réflexion avaient été proposés aux participants :

- I- Aux sources de l'œuvre : la vie
- II- La thématique
- III- Les enjeux de l'écriture
- IV- Situation et héritage.

Les Deuxièmes Journées d'Etudes du Département de Littératures et Civilisations africaines s'étaient ouvertes à tous ceux - enseignants, critiques, chercheurs, écrivains - qui souhaitaient prendre part, dans un esprit de pluridisciplinarité, à cette réflexion sur le romancier congolais.

Après le Rapport introductif du Chef du Département, le professeur Mukala Kadima-Nzuji, une vingtaine de communications ont été présentées au cours des trois jours qu'ont duré les travaux. De l'ensemble des communications, il s'est dégagé cinq champs d'intérêt.

1- Sur *la vie de Jean Malonga*, des controverses sont apparues sur les lieu et date de naissance de l'auteur. Il a été retenu la

nécessité de la prise en compte des seules données attestées par l'état-civil, les autres hypothèses avancées gardant tout leur intérêt pour la recherche biographique sur l'auteur. A cet égard, les participants ont noté chez Jean Malonga un destin très tôt traversé par un appel irréprouvable de la liberté qui a inspiré par la suite toute son activité intellectuelle et ses choix politiques.

2- De la production intellectuelle et culturelle de Jean Malonga, telle qu'elle apparaît dans la revue *Liaison* et dans son œuvre littéraire, des préoccupations majeures ont été dégagées, notamment :

- une vision nationaliste des réalités politiques congolaises
- une conscience aiguë de la nécessité de concilier l'enracinement dans le terroir et l'ouverture à la modernité
- une vraie prescience des impératifs de l'émancipation de la femme africaine
- une volonté déterminée de promouvoir un projet politique axé sur un idéal de liberté, de justice et d'égalité.

3- A propos de la production littéraire de Jean Malonga, les participants ont pris connaissance de l'existence de huit (8) ouvrages inédits. Ils ont déploré que cette œuvre monumentale n'ait pu accéder à la connaissance du public, ce qui donne de la création du doyen des écrivains congolais une vision partielle, limitée à trois œuvres, *Cœur d'Aryenne* qui, publié en 1953 dans un ouvrage collectif, n'a jamais été réédité, *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* réédité depuis 1973 et *Entre le marteau et l'enclume* publié dans la revue *Liaison* de 1956 à 1960. Considérant que la production inédite de l'écrivain Jean Malonga participe du patrimoine littéraire national et qu'elle ne peut être traitée du strict point de vue du profit éditorial, les participants ont émis le vœu que les efforts en vue de la publication de ces écrits soient poursuivis.

L'analyse de la production littéraire inédite et publiée de Jean Malonga révèle une forte cohésion des éléments suivants :

- protestation inlassable contre toutes formes d'oppression
- défense et illustration de la culture du terroir dans une visée de dépassement
- foi en l'homme comme moteur de l'histoire

— promotion d'une nouvelle société à travers le métissage culturel

— écriture fondée sur un imaginaire pluriel puisant dans la mythologie du terroir.

4- Au sujet de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* l'œuvre la plus connue de l'auteur, plusieurs interventions ont porté sur l'identité générique de ce livre. Deux positions se sont à cet égard dégagées, l'une pour rejeter toute typologie à partir des critères descriptifs de la littérature française, l'autre pour mettre en relief la dimension polymorphe de cet ouvrage qui intègre des éléments participant à la fois de la légende, de l'épopée, du roman et du conte. Par ailleurs, le fascinant personnage de Hakoula domine la saisie de l'univers thématique de l'œuvre en tant que femme ayant fait éclater les structures inégalitaires de la société traditionnelle, donnant ainsi naissance au sein de la nature à l'émergence d'une nouvelle société. L'omniprésence de la nature en tant qu'espace intime sacré fait de *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* le prototype d'un éco-roman.

5- A propos de *l'écriture de Jean Malonga*, plusieurs interventions ont insisté sur la nécessité d'une appréciation globale de la question de la forme dans l'œuvre de l'écrivain de préférence à un relevé pointilleux d'imperfections grammaticales. Elles ont montré par ailleurs que la présence dans les textes des structures de l'oralité constitue un trait majeur de l'originalité et de la vitalité de l'écriture de Jean Malonga.

En définitive, la richesse et la profondeur de la création de Jean Malonga n'ont été mises en lumière que grâce à une dynamique heureuse de regards croisés. L'œuvre de Jean Malonga, singulièrement *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, a été soumise à l'exploration du philosophe, du critique littéraire, de l'anthropologue, du linguiste, du sociologue et de l'écrivain : divers éclairages dûment sollicités par la complexité de la création du pionnier de la littérature congolaise.

Fort des résultats de ces *Deuxièmes Journées d'Etudes*, le Département de Littératures et Civilisations africaines envisage de publier les actes de cette rencontre et de renouveler au cours de l'année universitaire 1990-1991 cette expérience à propos d'un autre écrivain congolais.

Fait à Brazzaville, le 14 avril 1990

Les organisateurs

LISTE DES INTERVENANTS

Casimir BATANTOU,	Département de Sociologie
Sylvain BEMBA,	Écrivain
Jean-Blaise BILOMBO,	Écrivain
André-Patient BOKIBA,	Département de Littératures et Civilisations africaines
Jean-Michel DEVESA,	Département de Langue et Littérature françaises
Richard-Gérard GAMBOU,	Département de Philosophie
Mukala KADIMA-NZUJI,	Département de Littératures et Civilisations africaines
Abel KOUVOUAMA,	Département de Philosophie
Antoine LETEMBET-AMBILY,	Écrivain
Gilbert LOMBALE-BARE,	Département de Littératures et Civilisations africaines
François LUMWAMU,	Département de Linguistique et de Langues congolaises
David MAVOUANGUI,	Département de Philosophie

Jean-Dominique PENEL,	Université Moumouni Dioffo, Niamey (Niger)
TCHICHELLE TCHIVELA,	Écrivain
Marie-Léontine TSIBINDA,	Écrivain
Emmanuel VINDOU,	Abbé
Antoine YILA,	Département de Littératures et Civilisations africaines

TABLE DES MATIÈRES

Introduction: Jean Malonga aux sources de la littérature congolaise contemporaine, par Mukala Kadima-Nzuji	5
--	---

I PARCOURS THÉMATIQUES

Jean Malonga dans la tradition de "L'Utopie" de Thomas More : un "réinventeur" ou un continuateur ? par Sylvain Bemba	13
Jean Malonga ou le roman de l'enracinement, par Jean-Michel Devésa	25
L'imaginaire mythique de Jean Malonga d'après <i>La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono</i> , par Casimir Batantou	41
Aspects de la tragédie filiale dans <i>La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono</i> , par Antoine Yila	55
Culture congolaise et identité chez Jean Malonga, par Abel Kouvouama	75

Le coeur et l'esprit: à propos de quelques pages de Jean Malonga, par David Mavouangui	85
Visages de femmes dans l'oeuvre romanesque de Jean Malonga, par Marie-Léontine Tsibinda	91
Jean Malonga et le mythe d'une Afrique précoloniale sans classes, par Richard-Gérard Gambou	101

II LES ENJEUX DE L'ÉCRITURE

<i>La Légende de M'Pfoutou ma Mazono</i> , un éco-roman ? par Jean-Blaise Bilombo	111
Le réalisme merveilleux dans <i>La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono</i> de Jean Malonga, par Tchichelle Tchivela	121
Respirer-étouffer, simple note sur les images dans <i>La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono</i> , par Jean Dominique Penel	127
Quelques remarques sur le style de Jean Malonga, par François Lumwamu	139
Intertextualité et signification dans <i>La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono</i> , par André-Patient Bokiba	145

III SITUATION ET HÉRITAGE

Jean Malonga, esquisse biographique, par l'abbé Emmanuel Vindou	157
---	-----

Jean Malonga et la revue <i>Liaison</i> , par Antoine Letembet-Ambily	169
Actualité de l'oeuvre littéraire de Jean Malonga, par Gilbert Lombalé-Baré.....	175
RAPPORT DE SYNTHÈSE	181
LISTE DES INTERVENANTS	185

Achevé d'imprimer par



27130 Verneuil-sur-Avre

N° d'imprimeur : 154
Dépôt légal : septembre 1994