



Brice Levy Koumba



# **Écrits**

*sur la littérature gabonaise*



## **Ecrits d'entrée**

Ecrire, fuire. L'écriture, la fuite.

La fuite est un mouvement littéraire. En tant que tel, elle désigne un programme narratif qui détermine proprement la progression du récit. Elle dit le mouvement actanciel par lequel un personnage va de l'univers connu toujours plus loin dans l'univers inconnu. La fuite évoque le déplacement par lequel un personnage quitte un environnement familier ayant décidé de partir et d'y demeurer toujours dans ce fait de partir. Ce déplacement, à sa manière, dit la génération du langage même. Le texte se construit par spatialisation. Se spatialisant, il génère des mondes, encore et encore, consécutivement à l'entrée toujours en profondeur dans l'écriture. La fuite dit l'énumération continue et mécanique des mots dans le texte. Cette énumération se fait par division, multiplication, apparition, disparition, débordement, dénombrement et éparpillement des mots. Ces procédés étirent le texte d'un horizon à l'autre, exposant ainsi de manière permanente l'aventure du langage. Celle-là même qui dit l'intention subjective de réduire le gap qui sépare parole et écriture. D'où cette écriture spontanée, une écriture qui s'écrit telle qu'elle vient, comme redoublant la dynamique oratoire.

Si la fuite est un procédé poétique qui manifeste la spatialisation de l'écriture, elle est, dans cette spatialisation, *scripturalisation* de la vie. Par quoi on peut dire que la fuite est le mouvement littéraire qui reflète le mouvement de la vie. La fuite est le programme narratif exprimant le récit de la vie même. La fuite relate la narration de la vie dans ses anecdotes, la *scripturalisation* des raisons qui poussent au départ, la dramatisation de ce départ et la perpétuation dans la posture *partante* pour rompre et recréer des conditions autres d'existence.

La fuite est un acte devenu nécessaire. Il touche celui qui en est saisi. Celui là est un homme qui prend conscience du rétrécissement du monde. En effet, son espace vital se retrouve comme soudain resserré. La conséquence de ce rétrécissement, est une vision pénitentielle des choses et du monde. Le monde tout à coup a les limites d'une prison. A ce niveau, on comprend que la fuite est consécutive à la clôture du monde, au rétrécissement de l'espace vital. L'effet immédiat de cet état des choses demeure la limitation de l'homme dans son agir, ses choix et son épanouissement. Considérée ainsi, la fuite est quête d'espace, de liberté, d'affranchissement des frontières et des limitations.

Le rétrécissement de l'espace vital advient comme un révélateur de la nature humaine. On peut dire qu'il surgit comme une mise sous loupe de l'homme et de sa nature. Car il donne à voir de *go*, la

sauvagerie des rapports humains. Les relations humaines ne se résumant plus qu'à la manière intéressée dont chacun peut profiter de chacun. La fuite dans ce contexte devient la réaction nécessaire contre la rapacité de la nature humaine. Cette réaction commande de fuir, d'aller toujours plus loin de la nature bestiale de l'homme.

Dans cette condition de grossissement de la nature humaine perçue dans son aspect inquiétant, la fuite se révèle d'autant plus indispensable que l'homme apparaît tel un danger permanent. Car à tout moment, à l'instar d'un océan soudain impétueux, il peut semer le chaos. La fuite est la réaction née de l'appréhension d'une catastrophe imminente pouvant surgir à tout moment au cœur des relations humaines. L'homme est un danger permanent, un être aux réactions imprévisibles. Si la fuite s'entrevoit comme une réaction préventive, celle-là qui prévient de l'imminence d'une catastrophe, elle demeure toutefois, en réalité, l'effet d'une catastrophe. Car si la fuite est un mouvement, ce mouvement a pour point de départ, le lieu de la catastrophe. La fuite suppose la catastrophe. C'est-à-dire une modification brutale dans l'ordre paisible des choses. C'est cette modification brutale dans l'ordre paisible des choses qui fait prendre la route.

On peut décrire diversement ce que l'on entend par catastrophe. Cela peut être un *boum* ! Un *bang* ! Ou des *Taratata* !... une explosion soudaine à l'origine d'un bouleversement majeur, une



crise, une guerre, une déception ou la fin d'une vie heureuse... Toutefois, cela se caractérise dans une de ses manifestations, par la perte du langage, par la perte de la vérité. Désormais, là où l'homme se trouve la vérité manque. La vérité ne manque pas seulement, on lui préfère le mensonge. L'impétrant au départ prend également conscience que le langage usuel, ne suffit pas à dire la totalité des expériences auxquels il est confronté. Il sait maintenant que derrière chaque langage, il y a un langage, et derrière ce langage un autre langage. Il découvre que tout est langage, que pour dire la totalité du langage, il lui faut un langage total. Il manque alors un langage total. Peut-être cela seul saurait dire la vérité. Alors que faire, sinon prendre la fuite de là où la vérité manque ? Dans cette optique, la fuite devient le fait de partir, de partir à la suite de la vérité, à la poursuite de celle-ci.

La fuite trouve aussi sa raison dans la volonté d'accéder à la langue totale, celle là capable d'interpréter la totalité des faits langagiers. Un langage total qui coïncide avec une métalangue. Le sujet est en fuite parce qu'il cherche en réalité un métalangage capable de pallier aux incohérences sémantiques du monde. Il quête un métalangage permettant de résoudre la problématique de la fuite du sens. Car en l'état actuel des choses, la vérité manque. La langue qui la soutient manque. Plus encore, un au-delà de la pensée vaque à l'appel. Avec lui les idées qu'elle recèle. Il faut aller vers le lieu

de perception de cette pensée, là où elle exprime en toute clarté ses idées.

Le lieu de perception où pourrait se décliner et s'exprimer la pensée quêtée de même que le langage poursuivi a sa localisation au sein de l'imagination. L'imagination est l'entrée en profondeur en soi de l'homme. Là s'actualise la totalité de ses possibles. L'imagination offre la destruction et la récréation du monde, l'expérience de ce qui est, de ce qui n'est plus et de ce qui peut être. L'imagination fait que l'être soit là où il n'est pas et qu'il ne soit pas là où il est. Par elle, l'homme quitte le monde présent et répare la catastrophe initiale, l'explosion semble-t-il à l'origine du monde.

La plongée dans l'imagination a pour but ultime la plongée dans la littérature. L'imagination offre l'occasion de combinaisons multiples qui garantissent l'activation du potentiel littéraire. L'imagination est gage de littérature possible, promesse de littérature à venir. Elle est gage surtout de fuite véritable. Comment s'opère cette fuite ? Par la génération d'une nouvelle poétique : la poétique océanographique.

La poétique océanographique est la poétique issue de l'imagination du littéraire. Elle reflète le ressac de l'océan surgissant dans l'espace intérieur *auctorial*. L'océan est certainement le vaste étendu aquatique chromatiquement bleuté qui a pour limite l'horizon et faisant la jonction entre terre et ciel.

Toutefois, poétiquement il désigne la vie intérieure de l'écrivain, l'univers stochastique mouvant dans la tête de celui-ci qui, par déportation, donne le texte littéraire. L'univers dont on parle ici, se constitue essentiellement de bruits. Ce bruit recèle une pensée mystérieuse qui tend à modifier le monde. Le bruit contient une pensée, un récit, un poème. Il se conçoit comme la source de la fuite de l'écrivain dont l'acte d'écriture se résume en une volonté de capter, de reproduire les sonorités bruyantes en lui et autour de lui. L'univers est un océan bruyant. Sa reproduction donne une écriture océanographique, c'est-à-dire une écriture du bruit. La fuite demeure le mouvement par lequel l'écrivain poursuit les bruits en vue de les reproduire dans son art.

Le bruit surgit dans la tête comme un flux océanographique. C'est tel une TCE<sup>1</sup>. Cette torture chinoise par l'eau. Un homme est attaché sous un récipient qui à intervalles calculées laisse tomber sur le haut du crâne de l'homme une goutte d'eau. La récurrence finit par amplifier le bruit de la goutte d'eau qui résonne dans le crâne du supplicié tel les vagues bruyant d'un océan. Le supplicié se bat avec, criant, bousculant la tête de gauche à droite pour échapper au bruit. Il finit par en devenir fou. L'écrivain est comme torturé par les bruits du monde. Et pour s'en défaire, il écrit. L'écriture est l'échappatoire qui lui garantit la fuite loin des bruits

---

<sup>1</sup> TCE : Torture chinoise par l'eau.

du monde. Mais ce monde, est toujours déjà son monde. Ce monde est fait des bruits de la terre. Chacun de ses bruits son des pensées qui font leurs chemins dans le crâne de l'écrivain. Les bruits, sont l'océan dans la tête de l'écrivain. Ils font de lui comme le point d'interférence des ondes radios. L'écrivain devenant, on peut dire, toute une véritable antenne hertzienne. Parce que les bruits sont distinctement en soi des idées, des pensées, des dialogues, des récits, des poèmes, ils sont devant l'écrivain comme un océan de mots par lequel il génère son livre, son livre des fuites. On a l'image de cette commère qui cachée derrière une porte, écoute tout ce qui se dit et va les raconter au premier venu. C'est comme si elle rapportait un secret qui, parce qu'il arrive à des oreilles indiscretes, on dit qu'il y a eu fuite. L'écrivain est peut-être une commère. Le texte qu'il écrit est certainement le résultat de la fuite des mots qui arrivent comme indiscretement à ses oreilles. Les bruits sont pour lui un océan de mots, des récits potentiels, des poèmes à venir. L'océan est aussi le résultat de l'acte d'écriture : le poème.

## Ecrits sur Grégoire Biyogo

Parlons de la poétique océanographique chez Grégoire Biyogo. Cette poétique est inséparable des notions suivantes : la fuite et le bruit. Mais on verra qu'elle est plus complexe que ça. Avec Grégoire Biyogo, on peut dire que la poétique océanographique a pour objet l'intérêt porté aux bruits et aux aspects de la fuite dans la génération ou la considération de l'œuvre littéraire. Par considération de l'œuvre, on entend par exemple son étude. Dans l'univers biyogien, l'art océanographique définit la création des œuvres poétiques qui par leurs syntaxes fugitives, dessinent « le mouvement de la fuite infinie du poète ». « je me rappelle que tes livres ont souvent été écrits dans des trains, durant tes périodes de fuite ». L'art océanographique a pour résultat l'œuvre en tant qu'elle reproduit le mouvement de *l'homo viator* ou encore du *travel writer*. Le *travel writer* est l'écrivain qui écrit en fuyant. L'œuvre relate son histoire. C'est l'histoire comme d'un homme qui court, courant, sa course, dans la simultanéité du mouvement, produit l'écriture. Grégoire Biyogo parle de la *running away*, la course au loin. La poétique océanographique a pour objet la fuite. Si l'œuvre est l'expression de la vie, ce qui dicte l'objet de la poétique océanographique biyogienne, c'est « l'idée que la vie [est] avant tout un mouvement migratoire, une fuite permanente, comme

une vague qui [court] tout au long de son voyage avant de s'effondrer ». D'où le qualificatif d'océanographique qui désigne ce qui a rapport à l'océan, à l'instar de cette vague qui, par ondées, se fraye un chemin dans l'océan avant de s'écrouler net sur la plage. Toutefois cet écroulement n'advient qu'hypothétiquement. Car ce mouvement ressemble à un mouvement fractal. Issue de la physique de Mandelbrot, une figure ou une totalité finie est dite fractale lorsqu'elle se reproduit similairement en chacune de ses parties selon des combinaisons infinies. En considérant les choses du point de vue poétique on parle de mise en abîme. Selon ce procédé, une vague produit une vague qui n'est que la même vague qui se reproduit encore et encore. La mise en abîme est un procédé qui présente un tableau dont les scènes sont ce même tableau reproduit incessamment. Si l'océan dans ses profondeurs a pour nom abîme, la mise en abîme est la spatialisation du texte en tant qu'il épouse la *fractalité* et l'*abyssalité* des océans. La conséquence du caractère fractal au cœur de la poétique océanographique a pour effet le caractère infini du mouvement de la fuite. Cela signifie que si la vie est un voyage, cette vie « est un voyage sans cesse recommencé ». Le poème résultant de cette villégiature est « comme un poème sans fin », toujours recommencé, à la fin « sans cesse différée ».

La poétique océanographique est la quête de l'aléatoire épousant la stochastique des vagues en vue de la création de l'art océanographique. De la même façon que la vague est fuyante, l'art océanographique en épouse le mouvement. C'est pourquoi on dira d'elle qu'elle est « un art fuyant ».

Pourquoi cette attention portée à l'océanographique, à ce qui touche à la mer ? Parce que, par l'« art d'écrire océanographique », Grégoire Biyogo souhaite procéder à l'invention de « l'œuvre du futur ». Cet œuvre à venir a pour thème : « le mouvement de la fuite infinie du poète ». Le poète en est l'actant central. Son action : la quête d'une langue qui repose sur l'aléatoire océanographique en vue de l'émancipation. Par cette émancipation, l'art océanographique a à voir avec une volonté de libération. C'est pourquoi il est intimement lié au « mouvement de la fuite infinie ». La déferlante marine dit le mieux cela qui brise, fracasse et libère. Libère des frontières, libère de « l'hostilité des pouvoirs », libère des « lois contre les poètes, contre l'art, contre la liberté de penser »... Le personnage central de l'art océanographique biyogien est un poète, un écrivain. Ce dernier est en quête d'une langue. Il affecte à cette langue la fonction de résister « aux multiples expressions disciplinaires ». C'est là sa fonction d'émancipation et de libération. Le poète trouve dans la référence aux océans, les ressources adéquates à la génération de sa langue.

A cet effet, il porte son attention « aux sons secrets des vagues, aux petites musiques contenues dans les bas-fonds marins ». Le tout donne « une nouvelle langue » propice à l'émergence d'un nouvel art : l'art océanographique. Le postulat principal de cet art décrit une *similarité* de phénomènes entre l'étendue océanographique et l'espace poétique. Ce postulat, dit que « la mer et la poésie portent le même visage ».

La recherche de la langue nouvelle porte aussi son attention dans tout ce qui est ruine et cendre. Grégoire Biyogo parle de *langue de cendre*. Elle donne une poétique de la prose qui « fuit et s'efface en s'écrivant ». Elle s'écrit fuyant, s'effaçant, parce que son matériau est la cendre restée derrière la catastrophe. En effet, à côté de la mer, le matériau premier de l'écriture biyogienne demeure la cendre. Cette dernière est l'expression de la ruine, du désastre mais aussi du reste. Ce reste subsiste à la catastrophe. La cendre dit l'agonie, la douleur, la souffrance du poète dont les pleurs alimentent l'œuvre à venir. Cette œuvre à venir parce qu'elle revient au lieu de la catastrophe pour s'écrire, est en propre une œuvre du *revenir*. « Mille fois tu as fait ce cauchemar, et tu as fini par comprendre que cette scène est celle d'une douleur ancienne, qui voyage d'âge en âge sans répit. Oui chaque, grande poésie vit d'une douleur ancienne ou récente qui s'étire jusque dans le cerveau des poètes ». L'œuvre à venir apparaît telle une alchimie



issue de la rencontre des larmes et des cendres. Un événement premier et douloureux, une catastrophe semble revivre dans le cerveau du poète. La douleur origine le mal-être du poète. Au fond de lui, des larmes coulent. Les gouttes s'entassent sur les cendres qui ne sont rien d'autres que les souvenirs de la catastrophe qui lui viennent. La catastrophe, parce qu'elle voyage d'âge en âge, il n'en a vraiment aucun souvenir. C'est pourquoi le *revenir* est un avenir, une modification déjà de ce qui a été. Le revenir est l'écho des cataclysmes passés tombés dans la tête de l'écrivain et qui ponctuent les pages de ses *carnets*. La plus grande douleur qui turlupine le poète, c'est le souvenir de son avenir comme disparition. Aussi, écrit-il pour survivre à la mort. Car pour le poète « la vie [vient] des livres ou de la fuite ». Alors il écrit, « d'abord pour résister à la mort ». Mais en fait pour dire adieu. « Chacun de mes mots était un adieu et portait l'éternité de mon regard ». La signature du poète fait de son texte un testament. Ce dernier est une composante propre à la poétique océanographique.

La poétique océanographique biyogienne est *l'art de vivre en fuyant*. Elle pousse à comprendre les conditions de génération de l'œuvre chez Grégoire Biyogo. On trouve des réponses dans l'acte de lire ainsi que dans l'affection des sens.

La fuite renvoie au mouvement de la vie. Mais ce mouvement a beaucoup à voir avec un *sejournement* continu dans le livre. La

fuite se confond alors avec l'acte de lecture. Toutefois, elle désigne une posture du livre accepté comme *demeure*. « Pour avoir découvert le monde à travers les livres et la poésie, tu as pris longtemps les livres et la poésie pour le monde même ». La fuite exprime la vie en tant qu'elle est voyage au sein du livre. Elle dit aussi le *séjournement* du poète dans le livre devenu sa demeure, sa case, son monde. En vue de demeurer dans le poème, le poète lit, le poète écrit aussi : « la vie n'a été pour toi qu'une posture de lecture et d'écriture ». Le poète voyage par lecture. Dans ces conditions, son imagination est faite de poètes dont les noms sont autant d'invitations au voyage. Leurs livres sont soigneusement rangés dans la bibliothèque de l'auteur. Mais la bibliothèque du poète est son aéroport. « À l'approche des aéroports, ton imagination semble s'ouvrir », « comme s'il y avait quelque liaison secrète entre les aéroports, les ports et ta poésie ». Les bibliothèques sont les aéroports de l'écrivain. Elles le font décoller en direction de son imagination « pour laisser voyager les phrases, les paragraphes, les paysages » qui deviennent, à l'atterrissage, son poème. Une sorte de liaison secrète lie pour ainsi dire lecture et écriture qui sont, toutes deux des modalités de la fuite. « Une fois que tu avais lu quelque chose de nouveau, un feu s'allumait en toi et tu courrais gratter des phrases dans des feuillets ».

Si la lecture est génératrice de fuite et d'écriture, ce qu'elle a un rapport certain au sens. Dans l'œuvre biyogienne, la fuite se rattache à une réaction née de l'affection des sens. C'est comme s'il y avait une phénoménologie à l'origine de l'écriture. Par phénoménologie, on entend une façon initiale d'être affecté par le monde. Le lieu principal d'affection par le monde demeure bien sûr les sens. Chez Grégoire Biyogo, on remarque que l'écriture est un impératif des sens. Ce qu'il faut comprendre par là, c'est le fait d'être en présence d'un écrivain à la sensibilité aiguisé quasi enclin à la synesthésie. En effet, dans l'univers poétique biyogien, l'observation porte à observer que le regard déclenche le texte, que l'oreille provoque le récit et que le nez excite la génération du poème. Ce qui amène à dire que chez Grégoire Biyogo l'odorat, l'ouïe et la vue sont des rampes de décollage, de véritables catalyseurs d'écriture, des déclencheurs de fuite pour ainsi dire. L'univers poétique biyogien est fortement sonore. Le bruit résonne presque à chaque page. Que ce soit le bruit des aéroports, le bruit des villes, le bruit relatif aux conditions météorologiques, ou encore le bruit des étendue hydrauliques. Cet environnement bruyant est propice à la création poétique : « Soudain, tu entends le murmure des vagues. Tu griffonnes une phrase courte. Puis une autre ». De l'autre l'environnement poétique biyogien est envahi de senteurs. Ces senteurs sont comme des effluves d'alcool qui enivrent le poète

et le poussent dans le besoin de faire poésie. Aussi, chez Grégoire Biyogo, « La poésie est d'abord l'affaire de l'odorat ». Ce postulat est soutenu par cet autre qui dit que « La littérature est fille des senteurs ». Si elle fille des senteurs, elle est aussi fille des brumes. C'est-à-dire une certaine façon pour le regard d'être affecté. Toutefois, la brume renvoie aussi au cerveau de l'écrivain, à l'encre du stylo ou encore à la nuée recouvrant l'espace à la manière d'un « tableau impressionniste ». En tant qu'effet du regard, « La poésie est d'abord brumeuse ». Pour dire la même chose, on ajoute que « Le poème est d'essence brumeuse ».

Ce qui déclenche l'écriture ou le besoin de poésie lorsque le poète écoute, sent ou regarde, c'est le *rapport de déportation*. Dans l'affection des sens, la déportation est l'opération qui déclenche pour ainsi le mouvement de fuite du poète. Elle occasionne dans sa « tête un convoi d'images confuses, incertaines, ouatées de souvenirs, de rêves et de poèmes ». Chez Grégoire Biyogo, le poète est l'éternel déporté. Cela veut dire qu'il est comme un corps à la surface d'une étendue agitée. Etant là, il n'est jamais là, du tout, du tout... toujours aussitôt projeté dans un autre monde. Mais dans celui-ci, n'allez pas le chercher, car il ne sera pas là. La déportation est le mouvement de balancement ou de projection par lequel l'écrivain échappe à l'espace et au temps. Etant présent, il est absent. Appartenant à la fois au présent, au passé et au futur. Ce qui

fait que le poète est un *décalé*, toujours en décalage avec son temps, « toujours en déphasage avec ce que l'on [appelle] la réalité ». « tes échappées dans le temps et l'espace prenaient un contour inventif. Le passé ressurgissait dans l'instant, comme le présent déclenchait le passé et le futur. Tout était relié par ce rapport de déportation continue du temps ».

## **Ecrits sur Ludovic Obiang**

« Et si les crocodiles pleuraient pour de vrai » est une nouvelle dans laquelle l'écrivain Ludovic Obiang traite de la figure du crocodile ainsi que du phénomène de la reconstruction en littérature. Il nous plonge à travers sa nouvelle au cœur d'une question essentielle, source de véritables angoisses. Les crocodiles pleurent-ils ? Et s'ils pleurent, pleurent-ils pour de vrai ? A quoi devons nous faire attention lorsqu'on nous invite à penser à partir de la figure du crocodile ? Ensuite, en quoi cette figure a-t-elle rapport avec quelque chose de l'ordre de la reconstruction car comme le souligne Ludovic Obiang, le maître mot de sa nouvelle est le phénomène de la reconstruction ? Qu'est-ce que la reconstruction ? A quoi renvoie la réalité du crocodile ?

La nouvelle de Ludovic Obiang nous plonge au lieu où le dire semble rencontrer l'espace de son assourdissement, c'est-à-dire au point où il paraît se muer en parole interdite. Ludovic Obiang met devant nous une parole dite interdite, difficilement nommable, sinon à risquer notre propre vie. D'où la gravité du moment dans lequel nous insère le nouvelliste. Son récit se déploie dans les méandres de ce qu'on peut appeler une révélation, mais aussi de ce qu'on appelle une trahison :

« Maintenant, je vais trahir le secret des Masques quelque soit le risque encourue ».

Prenant le risque de dire le secret, Ludovic Obiang se met en danger et ce faisant, il met également en danger ses lecteurs. Mais ce dire énoncé malgré le risque encouru, est certainement ce que Ludovic Obiang appelle la reconstruction. C'est une sorte de reconstitution qui prend appui sur la figure du crocodile. Le crocodile paraît être le signe du secret à reconstituer. Ce signe, comme tout signe, semble une réalité duale pouvant s'accepter dans la duplicité. D'une manière générale, selon ce que nous pouvons percevoir, le crocodile est bien sûr un animal dont les caractéristiques font signes et renvoient à un certain nombre de qualités.

Dans l'ordre animal, le crocodile est ce qui a parenté avec le caïman, l'iguane, le lézard, le serpent, la tortue, et d'un certain point de vue le « crabe ». L'idée de crocodile paraît traverser toutes ses espèces animales. Le point commun qui paraît autorisé leur rapprochement c'est l'idée de carapace ou d'écailles. Les écailles ou la carapace sont pour ses animaux une sorte de bouclier, une sorte d'élément protecteur qui les préserve de toute agression extérieure. Crocodile, à ce premier degré, peut vouloir désigner l'idée de protection et soulève la question de la protection.

Aussi en rapport avec ce qui vient d'être dit, on peut appeler du nom de crocodile tout personnage dans le récit ayant pour fonction actantiel le rôle de protecteur. A l'instar d'Ondo Bekomo le fou, El Chico Monedang ou encore le narrateur Petit Chef. Dans la nouvelle, le crocodile, à son premier degré, serait cette sorte d'ami inconnu qui de manière providentielle viendrait au secours de l'individu en danger. Le narrateur le définit de la

façon suivante : « une âme secourable » qui parle à notre faveur lorsque nous sommes exposés « à tous les outrages possibles ». « Quelqu'un qui, pour une raison connue de lui seul, [plaide notre] innocence et [arrache notre] rémission ».

A côté de cette dimension protectrice du crocodile, on en trouve une deuxième dans le caractère même de cet animal. Il est un prédateur féroce. Dans la nouvelle, le crocodile à son deuxième degré, désigne selon le sème de la férocité, un être par essence cruel et insensible. Un être froid, presque sans cœur. « Mais pourquoi tu es comme ça ? Tu n'as vraiment pas de cœur ? Je dis hein, qui t'a mangé le cœur ? ». Individu sans cœur, le crocodile ne pleure pas. C'est-à-dire qu'il ne connaît aucun remords. « Tu crois qu'un crocodile peut pleurer ? ». A moins de verser des larmes de crocodile. Celles que verse sans les verser un homme sournois dissimulant ses véritables sentiments ou intentions. Le crocodile à son second degré, entendu comme être dénué de tout sentiment propice au remords, est un être qui subordonne tout à ses fins. Il ne connaît d'amis qu'intéressé. Amis « unis par intérêt commun, mais capables de s'entre déchirer à la moindre anicroche ». Dans la nouvelle, le crocodile accepté comme être dépouillé de tout scrupule, se voit à travers l'image des rebelles. C'est le cas de Monedang. Les rebelles ont à leur tête « Le grand crocodile du Nil » dont la « cruauté n' [a] d'égale que celle de ce féroce carnassier ». Animal fondamentalement méchant, le crocodile est-il vraiment dépourvu de



cœur ? L'homme que le crocodile allégorise ici, est-il vraiment capable de haine radicale ?

Ludovic Obiang, pense à travers Petit Chef, narrateur de la nouvelle, que la férocité des crocodiles (des rebelles) est un signe de faiblesse dissimulé. Elle paraît l'expression d'un handicap fondamental. « Je crois qu'au fond tu n'es pas mauvais » dit Petit Chef au rebelle Monedang. « Tu crois qu'un crocodile peut pleurer ? » rétorque ce dernier. Et Petit Chef de prendre à témoin un tiers : « C'est ce qu'il s'efforçait de croire, en enfonçant son cou dans la terre comme une autruche, au lieu d'affronter le danger avec l'assurance du crocodile qu'il prétendait être ». Et Petit Chef de conclure que Monedang n'est qu'une « brebis égarée » un homme n'ayant aucune conscience de ses actes, un homme habité par « la folie des hommes ». Devant un tel individu faut-il répondre à la haine par la haine ? Devant un homme dont la « grande joie [est] de voir frémir [l'autre] à l'idée de se repaître de chair humaine ou de boire du vin dans le crâne de ses victimes » faut-il songer à se venger et souhaiter à tout prix sa mort ? Étonnement, à cette question, Monedang, le rebelle, répond avec prudence : « Fais quand même attention aux crocodiles ».

On accède au troisième degré de la compréhension du terme crocodile lorsqu'on s'intéresse à la résonance fang du nom du rebelle. Ici, crocodile a une signification liée au mouvement de la traversée. Traversée elle-même entendue comme un entrelacement des contraires. En effet, passant du fang au français, Monedang se traduit par : petite traversée. Monedang serait

donc un signe de la traversée. C'est-à-dire un signe à manœuvrer soigneusement au sens où, pour peu qu'on le manie d'une certaine façon, il nous est bénéfique ou maléfique, il nous protège ou nous détruit. Dans la nouvelle, le personnage du fou Ondo Bekomo, tente d'expliquer ce rapport du crocodile à l'idée de traversée. « Tu ne sais pas comme moi, moi qui ai remonté le cours de la vie par la pirogue d'Odabor, la passeuse au masque quadruple, tu ne sais pas que l'Amour et la Haine se confondent, que la Nuit est l'amante du Jour et que la Lune double le Soleil. Laisse faire Monedang il lui en coûte bien plus qu'à toi », laisse faire le bourreau, il souffre plus que toi. Faire quand même attention au crocodile, supposerait une forme d'invitation au discernement nous permettant d'entrevoir en l'action malfaisante, une forme d'ignorance dans laquelle nous sommes de nous-même. C'est la leçon du fou : l'homme justement de la cohabitation des contraires. Dans la nouvelle, le fou porte le nom d'Ondo Bekomo. Ondo dans la langue fang indique celui qui parle avec frénésie. Bekomo renvoie à l'idée de ceux qui arrangent les palabres, ceux qui résolvent les problèmes difficiles et qui permettent la convivialité. Bekomo est donc l'homme de la paix, le pacificateur, celui qui vient réunir des instances en conflit. En Ondo Bekomo on voit l'homme de la traversée parce qu'il unifie les contraires (le frénétique et l'apaisant). Ondo Bekomo est aussi l'homme de la traversée parce qu'il a été lui-même sujet de cette même traversée. Cette traversée se caractérise par sa folie. Elle s'observe

également par la présence dans son propos du nom d'Odabor et de l'expression «la pirogue d'Odabor ».

Personnage de la mythologie mystique fang, Odabor est l'entremetteuse. Se tenant entre deux mondes, elle est celle qui vient chercher l'âme du mort, le fait voir un certain nombre de choses, y compris les cérémonies de ses obsèques avant de l'emmener dans sa pirogue pour la traversée vers le pays du long séjour. Là, durant la traversée, Odabor fait dérouler aux yeux du défunt les scènes montrant les actions d'un personnage apparemment tiers. Elle ne lui montre que des actions de méchanceté et lui demande ce qu'il en pense. Jugeant les actions défilant devant lui, si le parti les condamne, il est jeté dans le fleuve où il se noie, c'est-à-dire meurt définitivement, perd la vie éternelle. Le personnage tiers agissant méchamment n'était nul autre que lui même. D'où l'effet miroir dans la relation à autrui : l'autre qui agit mal n'est-il pas nous même agissant mal ? A vouloir du mal à autrui, n'est-ce ce pas nous vouloir du mal à nous-même ?

Intéressons-nous à présent au secret que révèle Ludovic Obiang. Nous pensons qu'il a rapport à ce qu'on pourrait appeler le drame initial. Le drame initial est un événement ternaire. Le premier moment de cet événement s'énonce dans le récit du bâtard. Ce récit nous apprend que dans une atemporalité « une femme mis au monde deux jumeaux, dont l'un, le plus faible, aurait dû être mis à mort » comme le voulait la tradition en cours afin de préserver la communauté d'une mort certaine. Mais par

amour et par compassion, les parents du jumeau faible préservent la vie de leur fils en le confiant aux soins de son oncle maternel avec pour consigne qu'il ne sache jamais ses origines. La condamnation du jumeau faible, la séparation d'avec son frère et ses parents constituent le premier moment du drame initial. Ce drame parvient à son deuxième temps lorsque l'interdit est transgressé. « L'enfant avait grandi loin des siens, dans l'ignorance de ses racines, jusqu'à ce que l'indiscrétion d'une mégère trahisse ses véritables origines ». C'est le secret des masques révélé ! Moment terrible et lourd de conséquences car il va faire du bâtard un enfant terrible. L'enfant terrible étant chez Ludovic Obiang, celui-là qui voue toute son énergie à l'élimination de ceux qui ont fait de lui un bâtard, à commencer par ses parents et surtout ici, son frère. C'est le troisième moment du drame initial: trouver les siens et leur faire subir l'action terrible dictée par la haine profonde et fondamentale. « J'avais donc un père, une famille, tout un village qui m'avait jugé indésirable » dit le bâtard. « Je peux affirmer aujourd'hui que la Mort réclame ses droits. Je sais désormais qu'un de nous est de trop et qu'il doit mourir » dit- il encore à l'endroit de son frère, le « fils légitime, l'enfant désiré, le jumeau viable ». Et si les crocodiles pleuraient pour de vrai ? Il semble ici que le pleure peut renvoyer à cette douleur fondamentale du bâtard, à l'humiliation qu'il ressent viscéralement suite à la découverte du fait qu'il est, aux yeux du monde, un coupable né. Ainsi le pleure serait l'effet de la haine fondamentale entretenue et revendiquée par le bâtard afin « de venger une

humiliation de longue date, aussi détestable que le mensonge d'une mère ou de la défection d'un père ». « Je n'avais que ça dans le cœur depuis le premier crachat qui annonça ma venue et traça une frontière entre notre père et notre mère » confie le bâtard à son frère.

Le meurtre du père, de la mère et de manière extrême de la communauté entière par le bâtard est le crime originel qui va se perpétuer de génération en génération. Ce crime originel source de la désolation du monde est relaté ici par Petit chef : « C'était le désastre. Il ne restait plus une case debout, plus aucun poteau, plus aucun mur, plus aucun arbre, sinon quelques bananiers roussis du côté du fumier. Comme prévu, les rebelles avaient tout démoli, tout calciné, tout rasé, dans leur emportement [...]. Rien n'avait résisté à leur furia destructrice. Il ne restait qu'une désolation aussi profonde que la blessure d'un poinçon ». D'où le caractère redoutable et terrible du drame initial. Redoutable et terrible en ce qu'il insère le désastre dans la vie. Redoutable et terrible en ce qu'il est appelé à se répéter de génération en génération. Il aurait fallu, dès le commencement que le fils illégitime, ne sût jamais ses véritables origines, que le secret des masques se conserva jalousement. Mais l'interdit a été bravé. La parole interdite a été déclamée. Et le fils illégitime est entré en pleine possession de la vérité sur son identité de bâtard mettant du coup le monde en danger.

Dans la nouvelle, on retrouve trois couples gémeaux : Nzameyo / Atome, El commandante / Ondo Bekomo, Monedang / Petit chef. Le

premier couple représente les temps premiers et atemporels, le deuxième, la traversée temporelle ainsi que la transmission séculaire. Le troisième couple évoque le temps moderne et contemporain. De manière profonde et fondamentale, le drame initial auquel nous venons de faire allusion, se joue à un niveau atemporel et cosmogonique. Mais ce qui se joue au niveau atemporel et cosmogonique paraît avoir une incidence aux niveaux historique et contemporain voire même existentiel. Au niveau cosmogonique, il semblerait que ce soit Nzameyo qui décide la mort du fils illégitime. Nzameyo étant dans la mystique fang, le dieu d'en haut. Le fils illégitime est défendu et protégé par Atome qui en fang signifie don. Ce n'est donc pas une opposition entre deux frères, car Nzameyo, dieu d'en haut, a pour frère Nzamesi, dieu d'en bas. Ici, dans le couple Nzameyo/Atome, nous avons une opposition qui se joue entre deux volontés, celle qui trace le destin, et celle qui déjoue ou qui prémunit contre les attaques du sort. Mais, à ce qui semble, ces deux volontés paraissent être des énergies issues d'une même force. Ces énergies à se confronter, se pulvériseraient. Dans la nouvelle, on peut voir le conflit originaire entre Nzameyo et Atome à travers l'illustration qui suit et que l'on retrouve à partir de la page 171 jusqu'à la page 174 de l'édition Nzé :

«- Je continue de penser que tu commets une grave erreur, Nzameyo. Une véritable catastrophe. Tu ne peux pas tuer l'un de ces deux enfants. Arrête !

- Et moi, moi, je te dis que si ; il faut les séparer. Il y en a un de trop, il risque d'être un poids pour son frère, il le gênera dans sa croissance.

- Pas dans ce cas là. Regarde ! Ils ne sont pas entre eux comme une statuette et son ombre, l'une vigoureuse et l'autre fluette, mais ils sont comme les deux faces d'un même médaillon. Ils doivent rester en vie. Ensemble, ils forment un être unique. Si tu tues l'un, l'autre restera infirme pour la vie.

- Tu inventes une coutume à toi Atome, moi je respecte la tradition de mes pères. D'autant plus que j'en suis le dépositaire. [...] »

Au moment où Nzameyo tente de percer le cœur de l'enfant illégitime avec « le couteau de la première fonte » Atome s'interpose. La confrontation s'achève par une déflagration d'énergie qui pousse Nzameyo et Atome à leur perte. La vie de l'illégitime est ainsi préservée. Mais il reste dans un monde à reconstruire, c'est-à-dire qu'il a à se reconstruire, à retrouver cela qui lui a été initialement refusé, à savoir la cohabitation avec son frère. Ainsi, ensemble, formeront-ils l'être total et unique qu'ils sont. Cet être total dans la nouvelle, se donne à lire par la figure du crocodile. Le crocodile est l'évocation mystique de la pirogue qui autorise la traversée vers le grand village, vers le matin du monde.

La recomposition de l'être total par la traversée semble être ce qui, chez Ludovic Obiang porte le nom de reconstruction. Nous pouvons la lire aux niveaux mystique, historique et littéraire.

Au niveau mystique, la reconstruction est d'abord une restauration. C'est la restauration d'une pratique séculaire que l'on retrouve exprimée dans ce qui suit : « Je restaurerais l'usage antique du byeri, le culte des anciens ». Le byeri est cette pratique mystique qui permet de protéger une famille, un village, une tribu, un clan, un peuple, une nation par la garde du crâne ancestral. Pratique mystique du peuple fang, le byeri est le pouvoir du crâne ancestral. Pouvoir qui à la fois protège et détruit. Mais à ce qui semble, la nouvelle de Ludovic Obiang nous présente un byeri qui s'est détourné de sa fonction protectrice initiale. Il est devenu une force destructrice redoutable. Elle se présente comme une sorte de justice aveugle qui, une fois qu'elle a condamné, frappe toute la descendance de celui qui a été condamné de manière à effacer toute trace qui rappelle son existence. Et ainsi de génération en génération se perpétue une décision de destruction et son exécution à l'origine de malheurs déplorables. La reconstruction serait, par le truchement d'une relique, le fait d'acquérir l'*evus*, le pouvoir ancestral et le récit initial qui l'institue. Ce récit ou parole initiale doit demeurer secret, innommable pour l'être reconstitué. Cet être reconstitué c'est l'initié : « celui que les Mânes ont désigné pour être leur intermédiaire ». Au risque de sa propre vie, cet être reconstitué ne doit pas révéler le secret des masques. Protégé par les Mânes, l'initié est lui-même menacé de mort par cela qui le protège s'il en vient à transgresser l'interdit. D'où la question de savoir si l'initié n'est pas prisonnier de son pouvoir. Surtout lorsque le byeri apparaît plus comme



une force destructrice que protectrice. L'initié ne souffre-t-il pas de son secret ? Et s'il pleurait pour de vrai ? Un peu à la manière d'Anka qui, après avoir découvert le secret de son grand-père, après la fusion de l'ocre et du kaolin, se trouve comme prisonnier du silence au point de se laisser passer pour fou afin que le poids de l'héritage soit à ses yeux supportable. D'où l'importance de la question que pose Ludovic Obiang : Et si les crocodiles pleuraient pour de vrai ? Et si les initiés souffraient de leur pouvoir ? Comment se reconstituer sans perpétuer une tradition source de destruction ? Comment dire sans que le dire soit pour nous un arrêt de mort ? Il semble que l'initié pleure. Sa douleur semble être un conflit qui le ronge de l'intérieur. Aussi veut-il s'en libérer. Au risque de sa vie, il transgresse l'interdit. « Maintenant, je vais trahir le secret des Masques quelque soit le risque encourue ». « Que répondre à cela ? Il n'avait que trop longtemps gardé son secret, tel un *evus* blottie en lui, qui se gorgeait de son sang au risque de le désincarner. Le moment était venu de s'en libérer. Il sentait bien désormais, non pas comme un caprice à satisfaire, mais comme un devoir à accomplir [...]. Il allait libérer sa mémoire comme un fleuve en cru, une eau longtemps contenue par une écluse et que désormais plus rien ne retient de submerger le plus de terre possible. Oui, il allait parler ».

L'initié que nous présente Ludovic Obiang, est un initié qui souffre de ne pas parler. Car il se sent le devoir de recomposer sa mémoire afin de rompre avec une tradition du désastre et de la catastrophe. Il se doit de

recomposer sa mémoire afin de repérer l'erreur, afin de repérer la raison pour laquelle le byeri est-il devenu une force destructrice, une cause de malheur perpétuel et intergénérationnel.

Il semblerait qu'un événement majeur ait détourné le byeri de sa fonction protectrice pour se complaire dans la destruction. Cet événement c'est ce que nous avons appelé plus haut le drame initial, événement qui inverse l'ordre des choses et installe le chaos. Pour Ludovic Obiang la reconstruction serait la restauration de l'ordre antérieur au drame initial ou la pacification des entités gémellaires. La reconstruction serait chez Ludovic Obiang, « l'acte concret de la restauration » par lequel le byeri cesse d'être un entretien néfaste de reliques, une « furia destructrice » mais redevient une parole réconciliatrice et constructive. « Ils attendaient de ma part un témoignage autrement plus décisif qu'un épanchement de larmes ou l'embaumement d'une relique ; ils réclamaient d'être ressuscités à travers leur œuvre la plus chère. Je devais les relayer, reconstruire le village et lui rendre sa prospérité ». « Reconstruire, reconstruire, laisser derrière nous les haines et les rancunes ». Le byeri de la reconstruction se donne comme l'instauration d'une nouvelle coutume à la place de la tradition : « Tu inventes une coutume à toi Atome, moi je respecte la tradition de mes pères. D'autant plus que j'en suis le dépositaire. [...] ». Le byeri de la reconstruction est la réunification, la pacification des frères jumeaux, de l'homme et de son pouvoir pour l'harmonie universelle et la prospérité réelle de la communauté. « J'aurais voulu te noyer dans ma

rancune, mais quelque chose me retenait. Quelque chose s'était ajoutée à ma haine, un sentiment dont je n'avais connu le goût, l'amour. Je ne parvenais pas à oublier que tu étais mon frère, et peut-être mon cadet, celui que j'aurais eu pour mission de conduire à travers les dédales de l'existence, d'initier aux secrets de la forêt, aux lois de sa classe d'âge. Je ne pouvais pas être ton bourreau, puisque notre sang faisait de moi ton protecteur ».

Au niveau mystique, la restauration chez Ludovic Obiang est entendue comme le dépassement de l'emprisonnement dans le secret, le refus de la pérennisation d'une tradition destructrice, et l'usage à bon escient du savoir transmis par les anciens pour la prospérité de leurs descendants. Elle passe par la transgression de l'interdit et la restauration du byeri authentique, celui qui loin de détruire, protège et reconstitue l'unité primordiale et intégrale. Et qui surtout, permet le développement de la contrée. Mais du mal peut-il sortir quelque chose de bon ?

Qu'en est-il du niveau historique ? Au niveau historique, la reconstruction est l'expression d'une angoisse profonde. Elle est la forme d'existence souhaitée face à la peur de l'avenir. La peur d'une guerre imminente qui se jouerait dans l'historique. Elle pose la question de la douleur et de la souffrance d'une communauté qui semble-t-il, ne comprend pas les raisons de sa souffrance et qui semble-t-il a cessé d'espérer. « Une seule chose devait me préoccuper maintenant, sauver ma

propre tête, à défaut de mon âme que tout espérance avait quittée ». Ludovic Obiang semble être habité par la hantise d'une guerre qui au loin sourd et laisse entrevoir le spectre d'une catastrophe annoncée si rien n'est fait pour l'éviter. Et si les crocodiles pleuraient pour de vrai ? Et si un certain peuple souffrait pour de vrai ? Et si un certain peuple qui aurait bénéficié d'un don extraordinaire du ciel et qui aurait tout pour vivre heureux, souffrait vraiment ? Et si un certain peuple souffrait pour de vrai et que faute d'espoir perdu il en vient à prendre les armes pour de vrai, qu'advient-il ? « Si ce que Monebang disait était vrai, ce massacre, aussi horrible soit-il, aussi terrible qu'il soit à envisager Mon Dieu, mes parents, mes frères, tous mes amis. Demain, ils ne seront plus. Ils seront tous morts. Saignés, mutilés, fauchés, décapités... Non, c'était horrible. Ah, la guerre, la guerre ! Etait-ce ça la guerre ? Cette guerre à laquelle nous jouions naguère entre enfants, en nous disputant tous les titres de bravoure. Cette guerre que nos grands-pères évoquaient avec des trémolos dans la voix et en tirant leurs pipes miniatures. Non, non, mes aïeux, préservez-moi de la revivre ! Frères, frères, vous qui m'écoutez au moment où je vous parle, au moment où, malgré le dégoût que j'éprouve à le faire, je m'extirpe enfin de la boue qui m'enserme, ne laissez pas l'ambition vous ronger, ne laissez pas la concupiscence vous enivrer, ne laissez pas la haine vous posséder, au point d'oublier toute décence et la condition première de toute vie : la paix, la paix entre frères ; la paix de l'âme, et du corps ! Frères, je ne vous souhaite pas de l'apprendre au moyen d'une leçon aussi

« dure ! Non, non ! ». « Aïe frères ! Que vos oreilles me restent acquises, car c'est maintenant que tout commence. »

Au niveau historique, la reconstruction semble être l'expression d'une crainte, d'une angoisse profonde de l'avenir. Aussi Ludovic Obiang développe-t-il la théorie de la reconstruction comme « la victoire de l'action sur la haine ». Ici la reconstruction ne suppose nullement ce qui vient et s'établit après une destruction. Et là entendons le « re » au sens où l'entend Nietzsche dans sa théorie de l'éternel retour comme retour et accroissement de ce qui est, ici accroissement et intensification de la construction vers son plein épanouissement. Et c'est l'exergue de « Répétition », texte qui clôt le recueil de nouvelles ayant pour titre *Et si les crocodiles pleuraient pour de vrai ?* qui nous amène à penser le « re » comme redoublement et accroissement de cela qu'il répète à savoir, ici, la construction. L'exergue de la nouvelle « Répétition » met en évidence le couple « joie / souffrance » avec un choix marqué pour la joie. Concluant le recueil de nouvelles, « Répétition » semble donner la position ludovienne de la reconstruction au niveau historique. Elle se veut un accroissement de la joie et le refus résolu de la souffrance et n'implique donc pas l'expérience préalable de la guerre pour se constituer. Mais elle ne se développe que parce que quelque chose de terrifiant, quelque chose de l'ordre de la terreur menace à l'horizon et risque d'éclater si les ambitions, la concupiscence et la haine ne se taisent. Et surtout si l'on ne donne, si l'on ne prend pas en compte les aspirations au bonheur, les cris

de détresse d'un certain peuple proche du ras-le-bol. « Comme un fleuve en cru, une eau longtemps contenue par une écluse et que désormais plus rien ne retient de submerger le plus de terre possible ».

De ce qui précède, on retient que la reconstruction est l'accroissement de la paix et le refus marqué d'une guerre imminente et inutile qui se jouerait au niveau historique de la sphère empirique. C'est le refus de passer par une leçon acquise par la guerre pour asseoir l'hégémonie de la prospérité commune.

Abordons à présent la résonance littéraire de ce qui se dit. Au niveau littéraire, la reconstruction est un type d'écriture. Elle renvoie à une performance scripturale complexe basée sur la mise en tension du récit qui ne cesse à chaque fois de se remettre en question. Nous avons là une écriture qui construit le sens en le décomposant. Mais celle-ci vise toutefois une recollection du sens. L'écriture de la reconstruction, est une écriture de la recomposition des éléments épars du récit. Elle consiste à « coller les morceaux » de textes dans « leur enchaînement » comme dans leur contradiction. Cette reconstruction enchaîne non seulement les textes, mais les superpose de même. Cette superposition fait du personnage, un personnage ubiquitaire et multi-identitaire. L'écriture de la reconstruction telle qu'on l'observe dans la nouvelle de Ludovic Obiang étudiée, présente un personnage capable d'être tout et d'être partout à la fois. Il est le lieu de traversée de plusieurs identités. Ainsi par exemple, Ondo Bekomo est à la fois le fou du village, Atome des temps premiers et derniers, le prophète, la

voix de la conscience, le prêtre initiateur au secret byeri, enfin, il est de même le crâne ancestral qu'hérite l'initié. Monedang est à la fois jumeau illégitime, rebelle, protecteur, bourreau, double mystique de Petit Chef. Petit Chef est à la fois chef, esclave, victime, protecteur, bâtisseur, héritier du crâne ancestral. La superposition des textes permet qu'au même moment, un personnage peut se retrouver à des endroits différents et vivre des réalités et des identités différentes. Si les personnages sont ubiquitaires, ils ne sont pas pour autant omniscients lorsqu'ils jouent le rôle de narrateur. Dans la nouvelle, deux narrateurs prennent en charge le récit. Chaque narrateur complète sa narration par celle de l'autre selon qu'il a été témoin ou non des événements. Ce sont des narrateurs intra-diégétiques liés entre eux par le sceau de la complémentarité, de la recomposition des histoires. Les narrateurs s'interpellent l'un l'autre par une question : « Que s'est-il passé lors de cette entrevue fatidique, comment as-tu réussi à déjouer les pièges de ce scélérat ? [...]. Maintenant que tu es là, tu vas parler toi aussi, dire ce qui t'es arrivé. Comment as-tu survécu ? A toi de parler. Vas-y ». « Tu étais là, n'est-ce pas ? Tu as tout vu ? Dis-nous ! Raconte. Que s'est-il vraiment passé ? ».

Les narrateurs se partagent la parole afin de reconstituer l'histoire. La pratique de la reconstruction chez Ludovic Obiang fait du lecteur un devin. Il tente, à travers le brouhaha des mots, de recomposer ce qui se présente à lui comme une énigme dont le point central est la « source » de toute pensée. Le tout conformément aux illustrations suivantes : « Il m' parlé

dans un souffle dont je devinais les paroles plutôt que je ne les percevais ». « Je devinais confusément la leçon de mon rêve et le témoignage que m'avait légué Ondo ».

Le lecteur est comme ce narrateur qui, destiné à entendre la parole, doit la deviner dans sa quintessence parce proférée de manière confuse et disloquée tel un rêve. Le lecteur tente de reconstruire le texte. Tentant de reconstituer le texte, il est certainement à la quête, lui aussi, de son double. Chez Ludovic Obiang, lire semble le fait de repasser par tous les lieux de dicibilité du sens allant, comme le dirait Senghor, de la pierre au cosmos. Chaque lieu est comme un indice qui renvoie à une dimension de l'universel, une sorte de crocodile placé sur le chemin à reconstruire. Un crocodile transmettant les échos d'une parole lointaine et confuse, mais qui, à la reconstituer, semble suggérer la voie : « Deux âmes dialoguent à l'infini sans jamais se rencontrer tant elles sont préoccupées des choses différentes, divergentes mêmes. Il faut que le hasard suscite le choc pour que tout s'illumine et prenne un sens ». Pour que le lecteur dise : « Enfin je comprends. Eureka ! ».



## **Ecrits sur Éric Joël Békalé**

Chez Éric Joël Békalé, la chasse est le cheminement dans la vie. Parler de chasse, c'est donc se placer au cœur d'une problématique existentielle. La chasse cache un souci existentiel né d'une absence, d'une incomplétude ou tout simplement d'un manque.

Habituellement, lorsque l'on parle de chasse, il est souvent « question de gibiers et de chasseurs ». Mais l'on peut entrevoir dans cette activité le rapport du sujet à l'objet. La chasse nous parle de quête. Face à la prise de conscience d'un certain manque, chasser revient à intégrer le mouvement vers ce dont on est en manque. La chasse arrive et se révèle au sujet comme ce avec quoi il devra composer afin d'exister. Car au final, la chasse peut se définir comme étant « la dure loi de la nature humaine », celle qui l'amène à toujours se mettre à l'affût en vue de quêter un objet dont il ne peut s'assurer indéfiniment la possession. Exister c'est chasser. Chasser c'est exister au sens où cela nous permet de persévérer dans notre être et de faire de nous des hommes véritables c'est-à-dire des êtres accomplis.

Pour Éric Joël Békalé, la chasse illustre « le parcours de l'homme sur terre ». Ce parcours vise la réalisation de l'homme véritable. L'homme véritable, se conçoit comme un-*être-pas-comme-les-autres*. A la base, il prend conscience que l'*homme* est un état qui se construit. A la fin, il n'a plus rien de commun car il devient « le début et la fin de toute chose ». La

chasse comme processus de réalisation de l'humain dans cela qu'il a en propre, est aussi l'opération par laquelle l'homme quête son bonheur par le plaisir, le savoir et le pouvoir. Il doit pour se faire, réduire la peur et trouver sa place. Car celui qui a peur n'est pas un homme et celui qui n'est pas un homme se prive l'accès au bonheur. « La chasse est une affaire d'homme. Que celui qui a peur de mourir mange les feuilles de manioc ».

L'homme véritable n'ayant rien de commun, se soustrait de la banalité. La monotonie est source de stagnation. Aussi, l'homme véritable préfère-t-il la chasse qui est confrontation avec l'autrement et promesse de conjonctions nouvelles et souhaitées. La chasse est négation d'un espace et translation vers un espace désiré. « Ta place n'est pas ici ». Telle semble la révélation qui pousse l'homme à quêter. Sur le chemin et au fur et à mesure de ses rencontres, on lui apprend que son « monde est désormais ici et ailleurs ». Il appartient à un double monde, et être homme c'est vivre la réalité de ces deux mondes. Chasser c'est ainsi traverser les mondes, désirer accéder à « l'autre rive », c'est quitter le village pour la forêt, c'est quitter la vie pour la mort. Chasser c'est mourir. La chasse se comprend maintenant à l'aune de l'initiation entendue comme processus par lequel l'homme passe du *moto* au *ngnia moto*, de l'homme à l'homme véritable. L'initiation est la *préparation* de l'homme en vue de la conquête de sa destinée. Car « On ne va pas à la chasse comme on va dans sa cuisine ! ». On ne marche pas simple dans la vie. On se *prépare*. « Cet enfant est comme mon propre fils. Il faut bien le *préparer*. Faites de lui un homme

nouveau, puissant. Qu'il soit capable de commander aux êtres humains, comme aux animaux !».

La conservation, la nutrition, la fuite de la monotonie, la quête de la santé, les interrogations d'ordre existentiel, les instincts naturels, la gloire, le désir de savoir et le besoin de pouvoir conduisent l'individu à la chasse. Mais qu'est-ce qui est chassé ?

Au niveau matériel c'est le gibier. Ce gibier peut-être un éléphant, une gazelle ou un sanglier. Toutefois, la chasse chez Éric Joël Békale est un processus quaternaire. Elle se lit donc à quatre niveaux. Elle inclut le niveau matériel et trois autres niveaux que nous allons tenter à présent de subsumer à travers l'analyse de quelques passages du *Cheminement de Nngiamoto*. Prenons les extraits qui suivent :

« C'est au milieu de la deuxième nuit qu'elle emprunta, enfin, le sentier, à travers la montagne, qui débouchait dans le village de son frère. Noué sur son dos, son fils Nngiamoto ».

« Dès que le village, éclairé par la lune et les étoiles, se déploya devant Egnegue, un essaim de lucioles, accompagné par un tintamarre de hululements de hiboux, l'accueillirent ».

« Les lucioles lui firent contourner le village. Elles la dirigèrent vers l'enclos de Nze-Meye. Arrivée devant la palissade de sa demeure, la boule de lumière se désagrégea comme par enchantement. A la place se tenait le maître des lieux ».

« Ils s'étaient enfoncés dans la forêt par une piste étroite et humide ».

« Pour ceux qui ne connaissaient pas les chemins, la forêt se révélait impénétrable, car son sous bois était envahi de ronces, d'orties et d'insectes dangereux. C'est pourquoi, à certains endroits, il n'était pas facile d'évoluer pour les deux voyageurs. Ils pataugeaient péniblement. Il fallut, beaucoup de prudence pour traverser une zone marécageuse, à palmiers lacustres, formée d'une boue noire et puante. C'était le domaine des crocodiles et des serpents au venin mortel ».

« Te voila sur le sentier fluorescent ».

Dans les extraits qui précèdent, se dégagent les axes du *mouvement*, de la *localité*, de la *pénibilité* et de la *conjonction*.

Le mouvement se voit bien sûr à travers les verbes d'actions tels que « contourner », « évoluer » ou encore « traverser ». Ce mouvement s'établit au cœur de la spatialité illustrée par « village », « forêt » ou encore « montagne ». Il s'effectue par des « voyageurs » sur un chemin périlleux dont la dangerosité s'illustre par la pénibilité de l'évolution, l'inhospitalité des lieux, la qualité du sol et la présence de reptiles dangereux. Ce chemin périlleux est étroit, le passer nécessite la connaissance des « chemins ». Le pluriel ici semble renvoyer à *clé*, *technique*, *art* ou *méthode*. En nous référant à une interprétation psychanalytique, la forêt dans le domaine du rêve, est l'expression du subconscient. Le chemin périlleux étant une notion mystique renvoyant au subconscient, mais aussi à la pérégrination intérieure. Ce qui nous laisse penser que le mouvement qui s'accomplit ici est un mouvement intérieur

répondant au souci d'une quête intérieure. Une quête intérieure qui a pour objet la connaissance de l'homme par lui-même. C'est le deuxième niveau d'interprétation de l'objet visé par la chasse chez Éric Joël Békalé.

Chasser c'est quêter l'homme en soi dans la nuit étoilée, dans la méditation profonde de l'âme. « le village, éclairé par la Lune et les étoiles ». « Pour ceux qui ne connaissent pas les chemins, la forêt se révélait impénétrable ». La lune marquée, capitalisée et le terme « montagne » semblent indiquer, dans l'environnement intérieur, le lieu de tous les enjeux liés à la connaissance de l'homme intérieur. « Les chemins » à connaître pour traverser la forêt, les clés pour la connaissance de soi, paraissent être la « montagne » (la tête), « le sentier fluorescent », « les lucioles », « la Lune » (le troisième œil) et le chemin étroit (la glande pinéale). La décomposition de la lumière, qui a pour corollaire l'ouverture de la tête, révèle l'homme à sa réalité : « la boule de lumière se désagrègea comme par enchantement. A la place se tenait le maître des lieux ». C'est la conjonction. La rencontre avec le *frère*, le double intérieur, la rencontre avec l'*alter-égo*, la rencontre du *moi* avec le *soi*, la réalisation du se *connaître-soi-même*. La chasse comme conquête de soi par l'homme se voit plus évidemment dans ce qui suit : « Pris entre les quatre murs, limites de la liberté et de la conscience, Ngniamoto médita. Il consolida ses convictions. Son cheminement n'était pas motivé par une simple curiosité et il n'avait pas peur. En effet, il voulait parcourir ses chemins intérieurs, se révéler à lui-même et avoir une connaissance

parfaite du monde. C'est pour cela qu'il se débattait. Les obstacles étaient nombreux. Il fallait les surmonter pour sortir des profondeurs du puits. Aussi se concentra-t-il à nouveau. Il fit le vide dans son esprit ; Des milliers d'étoiles apparurent. Il sentit quelque chose sortir de lui. La chose s'élevait, montait, volait vers la voûte étoilée. Comme une fusée, elle fut catapulté vers les cieux ».

Dans son moment premier, la chasse nous enferme dans une conception matérialiste consistant à privilégier l'entretien du corps et à ne se limiter que dans l'essentiel, le vulgaire ou le banal. C'est l'option de l'homme simple qui se résigne au peu parce ce qu'il manque d'adresse. Néanmoins, il est plein de ressentiment pour l'homme combatif vouant sa vie à l'accumulation de l'effort, des biens et des richesses. Pour l'homme simple, « l'essentiel, c'est de nourrir sa famille », face à la réussite de son prochain, il n'a que cela à la bouche : « Encore lui ! ». L'homme simple est un chasseur se contentant de « porc-épics, rats palmistes, écureuils, canards sauvages et perdrix ». Lorsque l'homme véritable se donne comme un chasseur aux gros (antilope, phacochère, éléphant, sanglier). Il ne chasse pas uniquement pour se nourrir ou pour nourrir sa famille, il vise par la chasse une réalisation de son être. Aussi la chasse est-elle un appel de son être. « Nous avons assez de viande séchée ici pour nourrir tout le village durant des lunes et des lunes. Mais, il ne peut pas résister à l'appel de la chasse ».

La chasse devient ainsi ce qui appelle à venir et le chasseur n'est plus vraiment l'homme mais quelque chose qui, ailleurs appelle, et se déplace vers l'homme réceptif. La chasse devient une nécessité, née d'un sentiment intérieur caractérisé par le mal-être où la curiosité. Qu'est-ce qui au lointain appelle et se manifeste au niveau de l'homme comme un vide profond à combler ? Et qu'est ce qui du lointain vient combler ce manque ? Certainement la forêt...

La chasse est un pouvoir qui met en mouvement, le soupçon en l'homme d'un manque. Ce pouvoir est un don particulier, la part d'un symbole ou d'un tout à reconstituer. « Ce que beaucoup d'hommes puissants ne savent pas toujours, c'est que ce ne sont pas eux qui possèdent le pouvoir, la force et la puissance. Ce sont ces derniers, le pouvoir, la force et la puissance qui possèdent les hommes ». Le chasseur va en forêt parce qu'il est réceptif à l'appel et à la volonté de la forêt, il appartient à la forêt dans sa manifestation pure, dans sa dimension ontologique ou cosmogonique.

Laissons la forêt se dévoiler à nous et nous dire ce qu'elle est par cet expérience de Ngniamoto : « autour de Ngniamoto, le cercle tournait de plus en plus vite. Pris par cette tourmente, il commença à ressentir un vertige. Il leva les yeux vers le ciel ouvert sur la forêt, mais il ne vit que du bleu. Le plafond céleste commença à descendre sur lui. Les arbres, comme habités par des esprits humains, se mirent à se déplacer. Ils marchaient en rangs serrés vers lui ». Ici, se déroule une sorte d'*ontologie du croisement*

où l'*être* avance vers l'*étant* afin de lui dévoiler sa réalité. Celle d'un homme ubiquitaire, omniscient et omnipotent. La forêt est le symbole intérieur et extérieur, le message « d'un autre temps et d'un autre espace » : celui des esprits.

La chasse à son premier niveau est quête de nourriture, à son deuxième niveau quête de l'homme. Elle est au troisième niveau quête de l'esprit pour la rencontre avec les esprits. Par la rencontre avec les esprits, l'homme accepte de céder une part de soi, de devenir viande des esprits afin de se réaliser dans la vie. C'est le phénomène de la *préparation*. Il est *préparé* et donné à manger aux esprits qui en contrepartie lui donnent les armes nécessaires en vue de se réaliser dans la vie (savoir, puissance et gloire). Aussi l'homme véritable ne s'appartient-il pas. Mais il appartient aux esprits. « Le chemin qui mène vers la lumière est long / Nul n'arrive à la vérité sans sacrifier une part de soi / La vérité, gage de liberté, est au prix du sang / Le sang versé à l'autel du partage avec ses frères / Le sang du pacte de la renaissance : de la vie ! ». « Ngniamoto est un homme, mais il appartient aux esprits. Il vit avec les morts. Il mange avec les morts. Il dort avec les morts. C'est d'eux qu'il a reçu sa puissance. Quand il mourra, c'est aux esprits que reviendra son corps. Oui, les esprits aiment la viande. Ngniamoto sera de la bonne viande pour eux. Que les oreilles écoutent ! ».

La chasse est un cheminement par lequel l'homme se découvre, découvre le monde des esprits, des ancêtres. Elle indique une attitude dans le monde qui se confond au cheminement de l'homme vers la



connaissance. Dans ce rapport avec l'acquisition, le maintient et l'intensification de la connaissance, la chasse se veut à proprement parler une étude par laquelle l'homme accède au mystère et au sens profond de l'existence. Et ce par l' « observation de la terre et du ciel, des étoiles, de la Lune et du soleil ». Chasser consiste à « percer les mystères de ces phénomènes, à lire les signes et les symboles compris dans les mouvements de la nature ». Le chasseur dans sa quête de savoir vise au final le savoir ultime qui se résume à la compréhension de *Nzame* (Dieu) et aussi de la mort. A quoi sert l'accumulation des dons et des richesses ?

Dans la pratique, l'homme véritable ne vit et n'agit que pour son bonheur et sa gloire personnels. A la manière de Ngniamoto, homme « fier de lui-même, imbu de sa personne, tel et si bien qu'il ne faisait plus attention aux autres, ni à ses femmes, et encore moins à ses enfants. Tout ce qu'il faisait se ramenait à sa personne ». « Mais, sache que tout homme qui a des pouvoirs aussi importants est toujours tenté d'en abuser en sa faveur ou contre son peuple ». Mais ceci est un mauvais usage des pouvoirs et des dons acquis. Dans son principe, l'élévation de l'homme vise à prendre conscience de sa place dans le monde et dans la communauté. Elle doit participer à la construction du grand Œuvre. L'œuvre chez Eric Joël Békalé, est pour l'homme « l'empreinte de son passage sur terre ». Elle fait de lui un instrument dans la grande organisation qu'est l'univers ou la communauté au sein desquels, il a une mission à accomplir. A travers son œuvre, c'est la communauté tout entière

et le cosmos tout entier qui doivent se réaliser. « ses multiples pouvoirs auraient pu servir sa communauté, son village et son pays, plutôt que son égoïsme ! ». En se mettant en phase avec sa conscience et le monde, l'homme se doit de laisser les traces de son passage en accomplissant le pourquoi de sa venue sur terre, c'est-à-dire en faisant œuvre. Celle-ci est l'accomplissement de sa tâche dans l'essor vers la félicité commune. L'œuvre c'est le don de l'homme à l'humanité, don par lequel il demeurera vivant dans les consciences. Faire œuvre c'est d'abord occupé sa place, car « chacun a sa place et son importance dans le village ». Et ensuite prendre sa part pour le don de soi dans l'organisation générale. « Ta naissance, tout comme ta vie, n'est pas un hasard. Je t'ai envoyé pour que tu M'accomplisses à travers ton œuvre. Tu n'es rien d'autre qu'un instrument, un moyen, une voie aux fins de la réalisation de cette œuvre. Il faut que tu le comprennes et que tu la fasses. Sinon tu n'auras jamais existé ! »

« - Mon petit, imagine que tu te retrouves dans une grande case ronde. Tu te tiens en son milieu, au centre et, tout autour de toi, il y a de nombreuses portes ; Derrière chacune d'elles, il y a de l'or et du fer. Derrière une autre, il y a du maïs, des ignames et des fruits savoureux. Derrière une autre encore, il y a du miel et du lait, plus loin, des animaux. Derrière une autre, de la paille et de la terre. Laquelle de ces portes choisiras-tu ?

- Je choisirai celle qui m'appartient ! répondit Ngniamoto.

- Je ne comprends pas. Laquelle penses-tu retenir ?

- Je ne choisis pas. Je prends ! Si l'or est ma promesse, alors je prends l'or. Si c'est la paille, je fais de même ! Ce qui est à moi et ma propriété. Ce qui est à l'autre est à l'autre !
- Ta réponse est bien tournée. Mais, comment sauras-tu que tel bien est à toi, et pas tel autre ?
- On n'ignore pas ce qui est à soi. Avant même que je la vois, elle porte déjà mon empreinte ».

## Écrits sur Jean Divassa Nyama

Procédons au commentaire du *Bruit de l'héritage*, roman de Jean Divassa Nyama.

Chaque individu porte en lui comme une histoire. Cette histoire parle de lieux et des hommes qui en apparence semblent étrangers. Mais en même temps cette histoire paraît être une histoire familière qui parlant d'autrui, parle toujours déjà de soi, qui parlant de l'ailleurs parle toujours d'ici et de maintenant.

L'homme est le produit d'une lignée, il appartient au stade ultérieur d'une antériorité. En lui se condense une succession de vies, de temps, de lieux dont les traces adviennent à la conscience à la faveur du bruit : des traces, des images qui révèlent à l'individu son être *habité*.

L'individu est peuplé de temps, de lieux et de vies. Vies successives demeurant enfouies dans le vivant et qui à son insu parle à travers tous les bruits dans lui et hors de lui, « du bruissement de feuilles », à la « voix » qui sourd en soi, de la simple réminiscence à l'imagination (à la mise en image) d'êtres absents ayant depuis longtemps effectués le long « voyage qui vous transporte dans l'Au-delà ». Ces bruits qui résonnent dans l'individu, témoins et manifestation de l'ailleurs dans celui-ci, portent, chez Jean Divassa Nyama, le nom de « bruit de l'héritage ». Ces bruits disent que l'homme est à la fois un bien, un bien transmis et légué dans le

mouvement de la successivité en vue de maintenir la vie, la mémoire et l'espoir.

De par le bruit de l'héritage, l'homme n'est pas un « voyageur solitaire », il n'est pas un *être seul*. Le bruit « transpire » et dit la mémoire, actualise les préoccupations successives ayant traversé la temporalité, et qui dans le présent espèrent se résoudre. « Il n'aura pas cette nuit de réponse à son anxiété. Demain, peut-être ». Le bruit de l'héritage est la somme d'acquis qui épaulent l'homme dans son cheminement, le sous-bassement en vue d'une réalisation personnelle et collective. Le bruit de l'héritage est ce dont il ne faut pas se départir en vue d'affronter le quotidien tout en recherchant les solutions nouvelles en vue de la réalisation des ambitions séculaires. Il est comme ce chant qui encourage, donne le courage d'affronter l'hostilité. Il n'est pas incompatible avec le nouveau. Il s'entend toujours déjà comme le pas premier menant justement vers ce nouveau. Le bruit de l'héritage, possession intrinsèque à l'individu, comme le tam-tam, donne le rythme qui « entraîne les jambes [...] dans un monde inconnu ». Prenant en compte l'inconnu ou le nouveau, l'individu accède à la compréhension du pourquoi des choses et se sent la nécessité de préserver la marche de la lignée et la succession dans la lignée.

Le bruit de l'héritage évite à l'homme la dépossession. Il est la marque de son identité, ce qui fait que toujours il appartient à un peuple, à une communauté, à une cosmogonie. Il appartient à la société qui va de la pierre au cosmos.

Le bruit de l'héritage est la marque de l'identité même. Au niveau littéraire et artistique, il est le principal générateur d'images et d'écriture. La parole qui jaillit des profondeurs, la transe qui manifeste la possession dans l'écrit et libère les images du monde enfoui.

L'écrivain est l'homme à partir duquel la transe devient possible. Il est celui à qui est donnée en charge la mission de rendre compte des vies, des lieux et des temps inconnus. « je connais quelqu'un qui peut t'en parler. Il pourra même, pourquoi pas, t'en montrer les photos, et l'image de ces lieux [temps et vies] restera gravée dans ta mémoire ». Cet homme existe. C'est l'écrivain. Aussi quand celui-ci écrit, « même s'il n'a pas vécu sur son sol [et n'a pas vécu l'histoire], les sonorités, le rythme, et les couleurs qui se dégagent de son art constituent le bruit de l'héritage qui est sa manière d'être. Chaque peuple est renvoyé à son propre bruit qui est la marque de son identité ».

## Ecrits sur Edna Merey Apinda

A l'instar de Peggy Auleley, Edna Merey Apinda fait parti de ces auteures qui ont choisi l'enfance comme sujet d'inspiration littéraire. Edna Merey Apinda explique ce choix comme une volonté de se maintenir dans cet univers où le rêve nous fait croire en la vie et en l'avenir.

Suspension du temps, l'enfance nous renoue avec nos espoirs et se confond à l'innocence du monde, au monde dans tout ce qu'il a de meilleur. Il s'oppose au présent comme révélation et expérience de la douleur.

Pour nous confronter à l'écriture d'Edna Merey Apinda, nous allons nous intéresser à deux de ses nouvelles à savoir *Il pleut sur la ville* et *La vie d'une autre*. Au niveau titrologique, les deux nouvelles se distinguent par la particularité de leurs titres. Le premier titre évoque une action lorsque le second se structure autour d'une nomination. Le premier titre laisse la place au mouvement, à l'incertitude voir à l'incompréhension. Le second donne l'idée de stabilité. Qu'est-ce qui est mobile dans la première nouvelle et qui semble se stabiliser dans la seconde ?

Dans *Il pleut sur la ville* on note une forte décharge émotive qui fait perdre les marges. Edna Merey Apinda semble utiliser à la fois tous les types d'entrée en matière propres à l'écriture d'une nouvelle. Dans « De l'écriture de la nouvelle », Gaëtan Brulotte inventorie quatre manières d'amorcer une nouvelle : la donation des principaux repères dont le lecteur

a besoin pour identifier les personnages et l'univers spatio-temporels. Cette donation d'après Gaëtan Brulotte vise à rassurer le lecteur. À côté de la donation des repères humains et spatio-temporels, l'auteur peut choisir de commencer sa nouvelle par la formulation d'une énigme. D'après Gaëtan Brulotte, « Le texte cherche ainsi à créer un état de questionnement chez le lecteur, il s'efforce de le faire participer à la situation problématique qui est mise en place et d'installer d'emblée au cœur d'un mystère que le texte cherchera à élucider ». Outre les deux formes d'amorce citées, l'auteur peut interpeller un narrataire fictif ou représenté ou encore mettre le lecteur dans le vif du sujet le précipitant dans le processus en cours. Selon ce dernier cas d'après Gaëtan Brulotte, « Quand le lecteur aborde le texte, l'action est déjà en marche, on est parvenu au point critique et c'est donc comme si on prenait le train en mouvement ».

Dans les deux nouvelles qui nous intéressent, Edna Merey Apinda, commence par donner les repères humains et spatio-temporels nécessaires à la compréhension immédiate de ses textes.

*La vie d'une autre* s'amorce ainsi :

« Je remercie le ciel de m'avoir donné une épouse formidable. Je t'aime chérie. Un sourire ironique passa sur les lèvres d'Osange. Elle s'abstint de tout commentaire, se contentant de savourer le bonheur d'avoir les bras de son époux autour d'elle. Le calme régnait dans la maison ; un calme apaisant après une semaine difficile. L'horloge du salon annonça les deux heures du matin. Elle se retourna et posa un baiser sur la joue de son



mari avant de lui souffler : « Il est tard. Allons-nous coucher. ». Ils se levèrent du canapé où ils avaient passé près de deux heures à discuter. Ils jetèrent tous deux un coup d'œil dans la chambre d'enfant où dormait le petit Tom, qui était à mille lieues de comprendre le drame qui s'était joué pendant cette semaine harassante. »

Dès l'entame du texte sont donnés les différents repères principaux à savoir un couple, leur bébé, une nuit dans une maison à deux heures du matin. La nouvelle nous met aussi dans le vif du sujet au sens où les choses se sont déjà accomplis. Mais ici elles ne poursuivront pas leur lancée car l'auteur semble avoir choisi un programme narratif récapitulatif suggéré par « drame qui s'était passé ». L'on comprend que la nouvelle sera le récit de ce drame. Au vu de ce qui précède on comprend aussi que l'incipit du texte est aussi sa clausule. C'est-à-dire que le texte commence par sa fin et que c'est de la fin qu'il faudra partir pour trouver les clefs du texte.

Dans *Il pleut sur la ville* on note à peu près le même cheminement dans l'amorce du texte. Mais comme nous le disions plus haut, sous l'impulsion d'une forte décharge émotive, l'amorce du texte semble aller dans tous les sens et s'introduit sous le sceau de la polyphonie, conséquence du bourdonnement, du bruit multiple envahissant le personnage et lui faisant perdre tous les repères. Edna Merey Apinda, dans cette nouvelle semble utiliser tous les types d'entrée en matière. Comme on peut l'observer:

« Il pleut sur Port-Gentil ce soir. Par la fenêtre de ma chambre, je regarde les gouttes de pluie venir lamentablement mourir sur le sol. Je

souris en pensant à ce que je ferais si j'étais encore enfant. Je serais en train de danser sous la pluie, comme une petite folle, sans prêter attention aux injonctions de ma mère qui, folle de rage, finirait par venir me tirer de là en hurlant à la punition la plus terrible. Mais aujourd'hui j'ai 25 ans et la pluie est bien froide. Le ciel semble aussi triste que moi. Il déverse sa rage avec beaucoup de force. Je me demande alors de quel chagrin il peut bien souffrir. Plus je le regarde, plus je me dis qu'il s'est emparé de mon deuil et l'a fait sien. Les larmes comme un fil infini, enveniment mon visage et laissent mes yeux orphelins. Cinq jours ont déjà passé. Pourtant il me semble que c'était il y a une minute que je quittais Ludovic en lui disant : A tout à l'heure, mon cœur. Je t'aime Ludovic. La douleur du départ est toujours palpable. Mon cœur bat à tout rompre dès que me reviennent en mémoire les circonstances de son départ. Autant vous dire, qu'en le voyant la première fois, je nous voyais être encore ensemble et amoureux dans dix mille ans. Qu'y peut-on ? La vie décide. Elle nous assemble ou nous sépare à sa guise. La pluie dehors chante un refrain de tous les diables. Du coup, ma tête se met à bourdonner. Il faut que je m'asseye. Dieu comme je me sens mal ! Si je me confiais à vous, pensez vous que je me sentirais mieux après ? ».

*Il pleut sur la ville*, commence dans le vif de l'action: le fait de pleuvoir dans une ville. Sont donnés les repères d'espace, de temps et de personnages : Port-Gentil, aujourd'hui, une jeune fille se souvenant de son enfance, Ludovic et Dieu... Une énigme préoccupe la jeune fille : « je me

demande alors quel chagrin [le ciel] peut bien souffrir ». La jeune fille interpelle à la fin Dieu.

Edna Merey Apinda met à la fois son lecteur au cœur d'une action propre à susciter le mystère. Elle interpelle ainsi le lecteur et l'invite à se poser les mêmes questions qu'elle. Quelle est cette action qui semble poser problème? C'est la pluie. Oui. Mais encore. Les larmes. Allez encore... Aidons-nous de l'extrait suivant : « Les larmes comme un fil infini, enveniment mon visage et laissent mes yeux orphelins ». Le visage affirme le rapport à l'autre et au monde. Les larmes dans la nouvelle dégradent le visage et laissent les yeux orphelins. L'écoulement des larmes évoque un départ, un départ ruinant un équilibre, ruinant un certain rapport au monde, un départ à partir duquel le monde se dépeuple et se vide de tout sens. Aussi les yeux demeurent-ils orphelins car ils n'ont plus d'attaches dans le monde conformément à ce postulat de Lamartine selon lequel « un seul être vous manque et tout est dépeuplé ». L'action qui endolorie la jeune fille de l'incipit et la plonge dans une sorte d'incompréhension, c'est le départ d'un être cher.

Selon ce qu'on peut constater dans la poétique générale d'Edna Merey Apinda, la pluie symbolise le départ, la séparation brusque et incompréhensible. Dans *La vie d'une autre* cela se vérifie par le passage qui suit : « Il pleuvait la nuit où Chris s'est éclipsé de la vie d'Osange ». Dans *Il pleut sur la ville*, la pluie symbolise le départ de Ludovic, la tristesse et la colère face à ce départ. Cette colère et cette tristesse sont

compréhensibles si l'on prend en compte le fait que Ludovic est le fiancé de l'héroïne d'*Il pleut sur la ville*. On apprend dans la lecture qu'elle se nomme Anissa. A la veille de leur mariage, à la suite d'un accident de la circulation qualifié de louche, Ludovic perd la vie. Son départ prive Anissa du bonheur. *Il pleut sur la ville* est donc l'histoire d'un bonheur manqué. Bonheur dépendant des caprices de la vie qui nous joue des tours. « Qu'y peut-on ? La vie décide. Elle nous assemble ou nous sépare à sa guise ». C'est ce caprice de la vie que nous appelons ironie du sort chez Edna Merey Apinda.

Cette ironie est justement le drame à l'œuvre dans *La vie d'une autre*. Ironie que l'on retrouve dans deux occurrences du texte. D'abord dans l'incipit : « Un sourire ironique passa sur les lèvres d'Osange ». Et ensuite, dans le cœur du récit : « Dire qu'un mois auparavant, après un retard qui l'avait inquiétée, elle se croyait enceinte ! Et voilà qu'ironiquement la vie lui donnait une gifle ».

*La vie d'une autre* comme *Il pleut sur la ville*, s'organise sur une succession d'union selon le modèle classique de l'antithèse. Une première union qui se brise au moment où l'on s'entend le moins, une deuxième union qui survient de manière tout aussi inattendue. La deuxième étant la relation propice au bonheur. *La vie d'une autre*, est l'histoire d'un enfantement impossible. Enfantement garant du bonheur.

Osange, héroïne de *La vie d'une autre*, ne peut avoir d'enfant. Son bonheur est ainsi entravé. Mais par une ironie du sort, elle devient la

marâtre de Tom, fils de sa meilleure amie Jeanelle. Fils que Jeanelle a conçu avec Justin, mari d'Osange. Jeanelle décède quelques temps après avoir conçu Tom. Osange hérite du fils de sa « rivale ». En héritant de Tom, Osange retrouve la quiétude et peut désormais vivre son bonheur. Ainsi un mal en apparence a-t-il caché un bien, au point qu' « Aujourd'hui, couchée dans le même lit que l'homme auquel elle a attaché sa vie, Osange se dit que le chemin vers le bonheur a été long ». « Osange ne peut se refuser au bonheur égoïste d'être enfin mère. Elle se dit que parfois, cela la dérangera sûrement de vivre la vie d'une autre. Mais à cet instant précis, son esprit est emplis de gratitude envers la providence qui lui a ouvert les voies d'un bonheur incommensurable».

Cette quiétude confirme ce que nous avons pu observer dans l'étude du titre qui énonçait quelque chose d'apaisée, de sereine. Sérénité qui se lit à travers le chiffre 7 que l'on retrouve à la fin de la nouvelle caché sous le terme semaine. « Cette nuit, alors qu'il y a une semaine à l'église les proches ont chanté ce n'est qu'un au revoir, Osange ne peut se refuser au bonheur égoïste d'être enfin mère ». Semaine, donc le chiffre 7, associé au champ lexical de la religion, nous rappelle le repos. Tout est enfin accompli. On peut ainsi avec fierté contempler son œuvre.

Pour Edna Merrey Apinda, le bonheur n'est pas comme on le pense, ne vient pas comme on le pense et on ne sait pas qui le dispense. En gros, il dépend de la vie, des caprices de la vie. « La vie décide. Elle nous assemble ou nous sépare à sa guise ».

*La vie d'une autre* est l'histoire d'une stabilité retrouvée. *Il pleut sur la ville*, celle d'une félicité manquée, la recherche douloureuse de la quiétude. Mais surtout la formulation d'une énigme. Une énigme qu'Edna Merey Apinda n'essaye pas de résoudre. Mais qui a le mérite d'être soulevée. Rappelons-la ? « Le ciel semble aussi triste que moi. Il déverse sa rage avec beaucoup de force. Je me demande alors de quel chagrin il peut bien souffrir ».

Pour tenter de connaître ce qui chagrine le ciel et le met en colère, rappelons que la narratrice a pour destinataire Dieu qu'elle interpelle dès l'amorce de la nouvelle. C'est donc Dieu qui est en colère. Par identification, c'est également la narratrice qui est en ire. Par « aussi triste que moi » on note l'identification. Entre la narratrice et son narrataire, se pose un rapport de créé à créateur. La créature semble comme dans une situation de dérégulation, perdue dans un monde où les signifiants se succèdent sans atteindre de port. Aussi, la créature demeure-t-elle perplexe.

Mais qu'est-ce qui irrite tant le ciel ? Dans *La vie d'une autre*, la nouvelle se termine par l'évocation du chiffre 7 que nous avons interprété comme étant le reflet de l'accomplissement et du repos. Dans la clause d'*Il pleut sur la ville*, on retrouve également le chiffre 7. « Sept jours que Ludovic n'est plus ». Mais ici il n'a plus rien à voir avec l'achèvement heureux induisant au repos et à la satisfaction. Il connote plutôt la destruction, l'anéantissement des efforts et le recommencement à zéro de l'effort. Cet anéantissement des efforts se voit dans ce qui suit : « La

pluie dehors chante un refrain de tous les diables. Du coup, ma tête se met à bourdonner. Il faut que je m'asseye [Il faut que je connaisse la quiétude]. Dieu comme je me sens mal ! Si je me confiais à vous, pensez vous que je me sentirais mieux après ? ».

On comprend que ce qui attriste Dieu de même qu'Anissa, ce qui les met en colère, c'est une somme de pratiques diaboliques (« un refrain de tous les diables ») à l'origine du malheur des uns et... malheureusement du bonheur de certains : ceux qui invoquent le diable pour réussir. Telle est l'ironie de la vie. La réussite des méchants... Et c'est cela qui demeure une énigme aux yeux d'Anissa et qu'elle ne comprend pas et qu'elle voudrait bien comprendre.

« Ludovic a été mis en terre ce matin. Et depuis qu'il est parti, plus aucun son ne sort de ma bouche. Ce matin devant sa dépouille, il m'a semblé l'entendre dire : Excusez-moi les amis, mais je dois me dépêcher de partir. La femme que j'aime s'impatiente dès que j'ai deux secondes de retard. Étant donné que dans cette petite ville, aucune mort tragique ne survint sans raison, la rumeur bourdonne aux oreilles de tous, par-delà les quartiers, avec exagération. Elle s'est amplifiée avec la promotion en or du Père de Ludovic, ce jour ».

## Ecrits sur le rap gabonais

Le rap est un usage particulier du langage. Un langage qui se construit autour d'un lexique singulier à côté des mots familiers.

Le groupe Movaizhaleine rend compte de ce langage dans son titre « C'est le toli bagando ». Dans ce chant, le mythique groupe au rap cérébral, offre une sorte de « petit *bilangum*<sup>2</sup> » du parlé utilisé par la jeunesse gabonaise et que l'on retrouve dans sa production artistique.

D'une manière générale, le rap dans sa dimension écrite, est une avancée dans le langage. Mais avancée dans cette dimension particulière où il devient une véritable source d'excitation. Là où, dit Don Machado, « le langage modifie l'haleine ». Par haleine, le rap devient expulsion, extériorisation de quelque chose d'intérieur qui, d'une certaine façon, peut se ramener à la rage.

Dans « L'insomniak », Lou Origi Sens du New School comparant son activité à celles de l'écrivain et du casseur, montre qu'ensemble ils ont en « commun d'avoir la rage ». Dans « Là où les cœurs se glacent », Spycke du groupe Sectaa', fait de la rage le guide principale du rappeur dans la vie. « La rage, dit-il, guide nos pas ». Dans « La chronique », Magenta du groupe Hayoe déclare qu'il est tellement énervé qu'il n'a plus besoin de coupe ongles. Reprenant Magenta, Black Koba de l'écurie Eben, à propos de ses ongles, s'exprime de la façon suivante : « je suis tellement énervé qu'ils poussent et font peur à tout le monde ».

---

<sup>2</sup> *Petit dictionnaire*



Si les rappeurs gabonais ont en commun d'avoir la rage, celle-ci vient d'une prise de conscience douloureuse entre ce qui est et ce qui devrait être. C'est l'incompréhension face à l'écart entre les aspirations de la jeunesse et les propositions du monde dans lequel ils vivent. La rage se ramène au sentiment d'une génération déçue ayant perdu espoir. « Nos espoirs consumés » dit Kenneth du Sectaa'. Rapper revient à redonner espoir à cette génération condamnée à une existence décevante. « Aussi vrai que le soleil se lève, dit Don Machado, mon stylo relève la foi d'une génération ». Le rappeur relève la foi d'une génération en se faisant éducateur de celle-ci. Dans « Understand me now », Lestat dit : « On enseigne dans la rue comme des sénateurs », c'est-à-dire comme des élus du peuple. Eduquer le peuple, revient à dénoncer. « Je fais ces métaphores pour dénoncer » peut-on entendre dans une chanson de La Fuente. Pour le groupe Hayoe dénoncer, c'est déclencher un incendie dans les cerveaux. « Un incendie avec un grand I ». Enflammer les mentalités consiste à éveiller la conscience critique et à la développer. La rage pour le rappeur voulant dénoncer est l'anesthésie générale contre les puissances de l'inertie et du *statut quo*. Il est le courage nécessaire qui change le silence en parole révélatrice et dénonciatrice. Les propos de Pop Zek Poséidon (Massassi) dans « La chronique » sont à ce titre éloquents : « Ici la langue nouée est une garantie de paix, on a rien à foutre alors on fait un gros pet dessus ». La rage devient l'accès à la rébellion, au refus et à la

transgression. De quoi le rappeur est-il rebelle? Il l'est essentiellement de maux.

Le Rap gabonais dans sa branche hardcore est principalement expression de maux. Ces maux sont ceux qui frappent une jeunesse sacrée mais qui semble avoir été immolée à l'autel de considérations mesquines et incompréhensibles. « La jeunesse est sacrifiée nous dit le slogan » parodie Massassi. Le rappeur, à travers ses mots, laisse émerger l'affliction. Son rap est le médium nécessaire pour « graver à jamais des mots qui expriment les maux des cœurs horrifiés ». Ces maux sont singulièrement les problèmes d'ordres sociaux qui assombrissent l'existence. « J'avance loin dans mon *cogito* quand les problèmes sociaux font la queue devant mon stylo » dit Don Machado. « Autant de problèmes qui font que je rappe jusqu'à l'infini » renchérit Chef Keyza. Le mal chez Kenneth s'exprime par un vague à l'âme profond. « Mon cœur, dit-il, est comme un violon dont les mélodies inspirent la haine, mon cœur est comme une maison hantée, isolée dans la plaine tel un sanctuaire où tristesse et allégresse progressent à la même vitesse ». Le romantisme de Kenneth se comprend aisément si l'on s'attarde sur le milieu de vie des rappeurs. C'est, de manière particulière, le Mapane. Et de façon générale, le Gabon.

Johny B. Good du New School, définit le Mapane comme étant une « Atmosphère austère, où le malheur prospère, proche de la putain de définition de l'enfer sur terre ». Challah et Barrabas accompagnant Mes

Kuzum, disent qu' « Ici c'est dur. On galère, on endure comme des guerriers destinés à trimer ». N.G.T parle ainsi du lieu qui l'a vu grandir : « ici les familles sont nombreuses mais démunies. Là où j'ai grandi les maisons sont en planche et non vernis, [...], y a encore des maisons qui s'éclairent à la bougie, là où j'ai grandi on utilise encore les lampes à pétrole pendant que d'autres roulent déjà en Nissan Patrole. Là où j'ai grandi certains puisent de l'eau portable dans les puits, d'autres à la pompe publique ou attendent les jours de pluie, [...]. Là où j'ai grandi les gosses fouillent les poubelles des nantis, jouent au foot l'après-midi et se couchent après minuit ».

La caractéristique principale du Mapane c'est la pauvreté et la faim. « La pauvreté a pris les miens en otage » constate Don Machado. Kenneth fait de façon tragique le même constat : « La précarité nous tirent des balles qui nous affalent ». Dans cette atmosphère austère régi par la précarité, c'est la faim qui au plus haut niveau sévit. Faim que l'on entrevoit dans ces propos de Johnny B. Good : « Cette bouffe qui nous manque tant ». Elle manque tellement au point où le sac de riz devient le bien le plus précieux du Mapane. Sac qui n'est jamais là à temps. N.G.T souligne l'importance du sac de riz dans le Mapane lorsqu'il dit : « Là où j'ai grandi on connaît la valeur d'un sac de riz ». A défaut du sac de riz, la boîte sardines. Ainsi « le pain à la boîte sardines ne [...] quitteront pas d'aussi tôt » Mes Kuzum ex sociétaire du Slum Dum Klan.

Le Mapane, encore appelé Matitis, est pour les rappers, la métaphore flagrante du pays qui les a vu naître et qui, à l'écho, sonne comme Gabon. Gabon : rare pays béni de Dieu. Petit pays pauvre d'Afrique centrale pourtant effectivement très riche. « Au pays où je vis on produit du pétrole » observe Professeur T dans « le fils d'un prolétaire ». Dans « Danger zone », Chef Keyza doute de ce que son pays soit un pays où coule l'or noir : « Il paraît que le sous sol de Gabao génère le pétrole ». Androméda de L'Antre de la pieuvre, s'intéresse à la situation de son pays, et il constate que malgré les faveurs de la nature et des hommes, le Gabon semble courir droit vers zéro : « C'est en reculant qu'on avance ici ». Le Gabon semble souffrir d'une maladie. Dans le milieu savant on l'appelle gabonite. Pour Chef Keyza l'Etat est cette maladie. « Une nouvelle épidémie, l'Etat, fait des ravages » dit-il. L'Etat désigne la grande figure sans visage du système. Le système pour Don Machado, consiste en une tradition. Celle qui veut que « le riche pille encore le pauvre ». Parce que l'Etat est réticent au changement entendu comme transformation agréable de la vie générale, rapper devient selon le mot de Lagaaf, « Niquer le système ». « Ça parle de système, et si t'aime pas le système, tu entres dans ce système de ceux qui n'aiment pas le système » peut-on entendre dans « Mon univers » de Shogenza. Pour Fox Le SD le système se confond aux « politiques qui au lieu d'avancer ramènent le bled au paléolithique ». Les rappers désirent avancer mais ils ne savent plus à

quel saint se vouer. « On veut avancer, confie Androméda. Ça dépend de qui ? Pas de nous en tout cas ».

Si dans l'ensemble les rappeurs veulent changer leur monde, certains pensent qu'il est drôle de vouloir modifier l'ordre des choses. C'est le cas de Shogenza. « En vérité, dit-il, le hardcore me fait rire ». Il ajoute « J'ai pas la prétention de corriger ce monde ». Pour une catégorie d'artistes, ces genres de propos sont ceux proprement de rappeurs au ventre plein qui pour Lou ne méritent plus de rapper. « Laisse ton mic, s'il est plein ton estomac », à la manière du Siya Posse X, N.T.M du rap gabonais. On se rappelle ces mots de Ndjassi Ndjass célébrant la vie une fois le ventre repus : « Vive ma vie. En ce moment précis, je peux dire que j'aime la vie. Plus trop de souci, l'angoisse est finie frères. Nous avons réussi ». Mais sur les milliers de rappeurs connus et inconnus que compte le mouvement hip-hop au Gabon depuis ses débuts, seuls trois groupes ou labels ont pu vraiment vivre de leur art, à savoir Siya Posse X, Raboon et Eben. A ces trois groupes on peut ajouter le groupe pionnier du rap gabonais les V2A4. C'est dire que le gros des troupes quête encore le soleil.

Les rappeurs gabonais expriment le rêve d'une jeunesse délaissée. Dans le Mapane, elle se forge des rêves. « Je rêve de bien manger, [...], je rêve de dépenser sans compter » dit Mes Kuzum. « On aspire au bling. Au bruit judicieux de billets en liasse » confie le Cosalips. Les jeunes rêvent de vie meilleure. Et pour ça ils comptent sur le *dos* et le *kolo*<sup>3</sup>. L'argent est la

---

<sup>3</sup> *Dos, kolo* : argent

clé 4 principale pour leur sortie de la misère. Il ouvre les portes à tous les dons : « Si j'avais de la monnaie ça aurait donné de donner » confie New School. Pour accéder à la vie aisée les jeunes suivent des voies diverses. Mais à en croire Lou Origi Sens, elles sont sans issues où ne mènent pas au but souhaité : « Nos routes ne mènent pas à Rome. Elles mènent à Gros bouquet, Melen<sup>5</sup> et Mindoubé<sup>6</sup> : la prison, la folie, la mort ». Certains jeunes comptent sur le talent. Mais Magenta souligne que le Gabon est talenticide. « Au Gabon, dit Magenta, les talents pourrissent à deux mètres sous terre à Libreville, à Pleine Niger<sup>7</sup> ». Ceux qui comme Androméda n'ont pas le talent, ont le choix entre la tentation, l'exil, le travail ou encore la solidarité nationale. Cependant, il est étonnamment flagrant de constater que les rappeurs ne font pas du *ski*<sup>8</sup> un moyen d'émancipation sociale. Black Koba dit même qu'il a dû casser le Bic pour faire des rimes, qu'il a dû quitter l'école pour faire du rap.

En vue d'acquérir le sésame ouvrant les portes de la belle vie, le rappeur ou le jeune tout court est sujet à deux types de tentations. Un premier type qui fait de lui un *bangando*<sup>9</sup> et un second qui l'amène à emprunter le chemin occulte. Lestat justifie ces choix par une éloquente question :

---

4 Camp de Gendarmerie

5 Hôpital psychiatrique

6 Cimetière

7 Cimetière

8 *Ecole*

9 *Bandit*

« Comment rester *clean*<sup>10</sup> quand tout ce qui t’entoure est sale ? ». « La soif d’argent a poussé les miens dans des précipices fâcheux » dit Kenji qui poursuit en montrant que « Le chemin occulte devient une vertu ». Il semble que le meilleur rappeur gabonais du collectif de la côte ouest, à savoir Ice Power, ait suivi ce chemin en vue d’accroître son talent<sup>11</sup>. Krash Le Grav K du groupe New School donne raison à ceux qui disent que l’argent n’a pas d’odeur. L’essentiel est qu’on retrouve sa fierté. « L’argent hausse le moral quelque soit sa provenance ». Si Krash met au premier plan l’effet moral de l’argent, il ne recommande pas pour autant la délinquance. Il invite les jeunes au travail. Comme Bubal Bu Kombil, rare rappeur qui privilégie l’école comme ascenseur social, il pense qu’il n’y a pas de sot métier. Bubal Bu Kombil recommande au jeune de travailler au lieu de voler. Mais que se passe-t-il lorsque le vol est lui-même un travail ou un métier ? Parce qu’on est jamais mieux servit que par soi-même Cosalips invite les jeunes à se faire entrepreneurs. Le cri de ralliement étant : « Quelque que soit le *nezbi*<sup>12</sup>, licite ou illicite [...] il faut que ça saute ». Le jeune a encore la possibilité de compter sur la solidarité nationale. Mais selon N.G.T celle-ci se limite à un défoulement général.

---

<sup>10</sup> *Propre*

<sup>11</sup> Il a fini désaxé

<sup>12</sup> *Business*

« Là où j'ai grandi la solidarité nationale c'est quand on *plane*<sup>13</sup> un voleur, tous on le bastille<sup>14</sup> ».

---

13 *Attraper*

14 On le frappe



## **Ecrits sur Georges Bouchard**

### **I. Résumé littéral du Jeune officier**

Le commandant me fit appeler pour me mettre au courant des nouvelles fonctions qui m'attendaient à bord de l'avis colonial dans laquelle je venais d'embarquer. Il m'a chargé de la lutte contre les rats qu'il a qualifié de tâche essentielle. « Un point pourtant me semblait devoir être étudié en premier lieu : la lutte contre les rats avait-elle vraiment une importance spéciale et convenait-il de la prendre très au sérieux? ». Je ne comprenais pas pourquoi c'est à moi, jeune officier inexpérimenté, que l'on confia une si lourde tâche. Après quelques hésitations, j'entrepris d'enquêter sur l'existence des rongeurs et de prendre à cœur ma tâche. Ce qui me valut de souffrir la solitude car on me reprochait « mon absolutisme, ma raideur et peut-être cet irritant dogmatisme des gens qui prétendent croire à quelque chose d'important et d'inaccessible ». Paradoxalement, on me reprocha encore mon incompetence, lorsqu'arrivé aux environs de l'équateur, la présence des rats devint insupportable. Finalement le parallèle zéro traversé, je présentais mon plan de dératisation, au commandant et aux autres officiers. Selon moi, l'ancien code basé sur le savoir technique et scientifique, ne visait pas la destruction des rats, mais tout en favorisant leur développement, avait pour dessein « nous cacher ce qu'il y a de misérable et d'inopérant dans notre condition ! ». Je préconisais alors le refus de cet Antique code pour une véritable solution au problème nous préoccupant en martelant que chacun de nous pouvait dire : « Je suis capable d'anéantir tous les rats de ce navire ». Car nous étions des officiers et

non des politiciens ou des diplomates. Je trouvais la solution en une force alliée nous aidant à notre insu et limitant la prolifération murine. Nous devons alors conjuguer, avec les rats, coopérer avec eux enfin de les anéantir. Pour atteindre cette fin, en prenant argument sur la nature, ma méthode radicale d'anéantissement de la population murine consista à les affamer, à les assoiffer, et à les empêcher de circuler. Le commandant décida d'appliquer incessamment ma stratégie. Ce qui se fit pendant une semaine dite du rat. Celle-ci achevée, nous avons procédé à leur évacuation au port d'une cité équatoriale pris au hasard. Avec succès, cent pour cent de réussite. Notre propre victoire nous dépassa. La question des rats était définitivement close. Ce qui me valut de recevoir à destination la légion d'honneur par l'amiral qui loua, au nom de la République, ma bravoure, et le rare privilège que je leur accordais de voir un navire sans rat. Sans rat ! On ne tarda pas à voir surgir une superbe portée de petits rats sur la farine devant servir à alimenter notre navire en provision.

## **II. Commentaire du discours du jeune officier**

### **A. L'antique code**

Le discours du jeune officier dégage deux centres d'intérêt. Dans un premier temps le propos de l'agent de la dératisation pointe les « faiblesses » et « l'extraordinaire habileté » de « l'Antique code ». Par cette dernière expression, il entend l'ensemble des méthodes traditionnelles utilisées en vue d'éradiquer les rongeurs. A savoir : le « système de prime », la pose de pièges, l'« asphyxie » des rats, leur « empoisonnement », l'«

utilisation d'animaux antagonistes » et une « énumération des procédés » réunis dans une brochure « publiée par la Direction Centrale du Service de Santé de la Marine et qui concerne la dératisation en général et en particulier à bord des navires de guerre».

### 1. **Apaiser l'inquiétude intérieure**

Pour le nouvel officier, l'Antique code, encore appelé « Ancien code » ou « Ancien règlement », est un système ingénieux, cependant inutile et trompeur. Son ingéniosité vient de ce qu'il est conçu pour aider l'homme à supporter l'existence en passant sous silence sa misérable et véritable condition symbolisée par les rats. Car comme le souligne le jeune officier, « les rats ne signifient rien d'autre, en réalité, que notre misère et notre impuissance, et leur image qui nous poursuit jusque dans nos nuits, et leurs cris affreux qui déchirent l'invisible silence sont les témoins irréfutables de notre malheureuse condition ». Pour rendre supportable la vie, les promoteurs de l' « Ancien code » ont trouvé la parade. Ils ont développé des méthodes propres à apaiser l'inquiétude intérieure. « L'Ancien code » évite à l'homme de connaître le désespoir par la dissimulation du misérable et de l'inopérant. Cette particularité au service du psychologique, et de la « nature humaine », se présente comme élément positif, permettant au jeune officier de qualifier l'Ancien code de système ingénieux et extraordinaire né d'une réflexion profonde et puissante.

## 2. **Habileté inutile**

Cependant, malgré cette habileté, l'Ancien code demeure inutile. Car s'il apaise la souffrance de l'homme, il converge vers un objectif secondaire, passant à côté de l'essentiel : l'éradication véritable des rongeurs. Utile pour calmer le trouble intérieur, il s'avère proprement inefficace quant au but de la dératisation. Ce qui est visé n'est nullement l'annihilation de la population murine mais plutôt quelques avantages heureux. La dératisation sous l'ancienne législation, est perçue par les marins comme « un prétexte à festoyer et à faire ripaille ». Aussi fixent-ils leurs pensées sur la quantité de boisson qu'ils peuvent s'octroyer. Le rat n'étant pas leur préoccupation véritable, il s'ensuit que la population des rongeurs prolifère en toute quiétude. Les pratiques génèrent du prolifique : « les moyens mêmes que nous employons se tournent à l'encontre du but recherché ». Outre cet inconvénient, l'Antique code se révèle source de désordre et de confusion. Il porte atteinte à la discipline et à la hiérarchie. De telles pratiques (celles incluses dans le code ancien) nuisent à l'ordre dans le navire et effritent « grandement [le] privilège des officiers ». Aussi sont-elles vraiment inutiles car « prendre quelques rongeurs, cela ne sert à rien ».

## 3. **Opération de tricherie**

Cette inutilité de l’Ancien code ne visant nullement la néantisation des rats, concourt à le concevoir comme une vaste opération de tricherie, de tromperie, de ruse. Une opération portant à faire croire d’un côté, à un pseudo-bonheur et, de l’autre, à un pseudo-pouvoir. En dédramatisant le malheur évoqué par le rat, l’Antique code s’étale au jeune officier comme un système « du bien-être et du bonheur à bon marché », traduisons : un bonheur sans véritable bonheur, un bonheur en trompe-l’œil, un bonheur d’état d’ébriété. Celui que transmet une consommation prononcée d’alcool. C’est donc un effet psychique recherché en vue de distraire l’homme, le perdre. Il est trompé dans son bonheur, mais aussi dans sa puissance. L’ancien système joue avec l’« équivoque » et dans l’équivoque tout se joue. « L’Ancien Règlement ne visait rien d’autre qu’à nous faire croire que nous tenions entre nos mains la vie des rats, je ne dis d’un rat, je ne dis pas de tous les rats, l’équivoque est précisément là ». Dans le fait de « confondre l’unité avec le chiffre infini ». Les marins trouvent leur puissance par la capture d’un individu murin chacun. Ce qui est insignifiant devant la multitude de rats. « A quoi peut bien servir [...] la destruction quotidienne de quelques rongeurs, alors qu’il en existe sur chaque navire de milliers qui ne cessent de se reproduire et de proliférer d’inquiétante façon», sinon qu’ « à redonner ce sentiment de supériorité que des animaux stupides et obstinés avaient bafoué», à donner l’illusion de puissance, la conviction de tout maîtriser. Ainsi s’interprète pour le jeune officier « l’Antique code » : un système ingénieux profondément et

puissamment pensé pour perdre l'homme, le voiler de la réalité en suscitant (fait positif) un apaisement intérieur de tous les maux. Cette tricherie voilant l'équivoque trouve aux yeux du jeune officier défaveur. Aussi proclame-t-il solennellement son refus. « Je viens de dire non au plus cohérent des systèmes du bien-être et du bonheur à bon marché. Je suis ici pour vous demander de refuser l'équivoque et, du même coup, l'emploi de tous ces moyens faciles dont nous n'arrivons pas à être dupes au fond de nous-mêmes ». Les méthodes antiques évincées, le jeune officier décline la sienne.

## B. La méthode « ratiqne »

### 1. Le refus de l'illusion

Récusant la politique du silence, de l'oubli, du rire, de l'ironie et de la plaisanterie devant les rats soutenue par l'ancienne législation, le jeune officier refuse de bâtir la vie sur l'illusion, notamment le leurre d'un apaisement de l'âme. Il propose une alternative basée sur une finalité existentielle. A l'opposé des instaurateurs de « l'Ancien code », il refuse le *placebo*; leur pseudo-remède contre l'inquiétude. Il postule à la place une restauration de la dignité humaine. « Et quand même il serait en notre pouvoir de prolonger l'illusion, est-cela une attitude compatible avec notre dignité? ». Cette question entrouvre le projet du jeune officier : restaurer,

nous l'avons dit, la dignité de l'homme par un principe de non tolérance caractérisé par la visée d'une destruction effective des rongeurs. Ce faisant, il recherche des « fondements solides » sur lesquels pourrons se dresser justement l'état de dignité correspondant au bonheur véritable.

## **2. Reproblématiser le concept de dératisation**

Devant ses interlocuteurs, le jeune officier remet en question la possibilité de la dératisation, il la reproblématise : « sommes-nous capable d'exterminer les rats ? », demande t-il. Sa rigueur de jeunesse lui impose l'affirmative. « Je crois que nous pouvons venir à bout des rats ». Il pense apporter une véritable solution au problème murin. Aussi, localise-t-il le lieu de l'erreur. Pour lui toutes les méthodes utilisées jusqu'alors ont en commun le défaut qu'elles venaient des marins. Elles étaient des pratiques extérieures à l'objet considéré. C'est pourquoi il va récuser l'extériorité et adopter une attitude attentive à l'immanence « ratique ». Il déterritorialise le lieu de la solution. Elle n'est plus humaine mais ratique. C'est pourquoi dans son objectif de dératisation, le jeune officier place les rats au centre de son dispositif. Pour lui, la dératisation n'est pas l'usage des méthodes façonnées par la technique où la science, mais « l'étude du caractère du rat, de ses habitudes et de toutes les choses qui sont nécessaires à sa subsistance » afin de dégager les « conditions fondamentales de l'existence des rats ».

### **3. Les conditions fondamentales de l'existence des rats**

Le jeune officier part pour expliquer sa démarche de l'observation qu'il y a un principe de contradiction régissant les rats et les empêchant de proliférer indéfiniment. Le but est de composer avec ce principe et le diriger en faveur des objectifs escomptés. Procédant ainsi, le jeune officier pense s'assujettir à une dératisation à la lumière de la vérité. Ayant ressorti au terme de son observation des rats, les conditions fondamentales de leur existence, il les dévoile à ses pairs. Ce sont : l'appétence de la nourriture, l'appétence de l'eau ainsi que du mouvement. Aussi, sa méthode à lui considère ces trois conditions. Par elles, il compte : « Affamer les rongeurs, les assoiffer, leur interdire toute circulation à bord».



## Écrits sur Alain Mabanckou (écrivain congolais)

L'analyse qui suit a pour objet la notion du double chez le congolais Alain Mabanckou. Cette notion est étudiée telle qu'elle se donne à lire dans *Mémoire de porc-épic*, roman paru en 2006 aux éditions du Seuil. Ce qui nous intéresse ici c'est le rapport possible qui existe entre double, parole et ponctuation.

On accepte communément l'idée que le texte d'Alain Mabanckou est une longue phrase dépourvue de virgule. La phrase d'Alain Mabanckou serait une phrase sans virgule. Le propos qui suit a pour but de prouver le contraire. Sa motivation réside dans le fait de soutenir que la phrase d'Alain Mabanckou est ponctuée par de virgules. La clé du raisonnement réside dans la notion du double.

Au commencement il y a le double. Ce double est le sujet même de *Mémoire de porc-épic*. Le double se présente comme le thème central à partir duquel jaillit toute une construction langagière. Disons que tout dans le texte évolue de façon duelle.

Au niveau narratif, le double s'observe par le redoublement du récit. En effet, on note que la narration se divise en deux. Ce qui donne un *récit de la mort* et un *récit conduisant à la mort*. Dans la temporalité, nous avons l'impression que ces deux récits sont superposés. C'est comme si présent et passé se déroulaient au même moment.

A côté du niveau narratif, nous retrouvons pareillement le phénomène du double dans la dimension discursive. Là, nous retrouvons l'expérience d'un homme avec sa parole. Nous observons que l'homme qui prend parole se dédouble par celle-ci. Le fait marquant est qu'il ne veut plus se taire. L'homme se dédouble par sa parole et ne veut plus s'en défaire. Comme si en se taisant, il redoutait un danger. Alors il parle. Toujours il parle. De façon incessante, il parle. La parole est devenue le souffle par lequel l'homme lutte contre la mort. Pour vivre, il parle.

Dans *Mémoire de porc-épic*, nous sommes étonnés par le caractère continu de la parole du double de l'homme. Il la profère continuellement nous donnant l'image du déferlement de vagues au bord de la mer. A demander à l'homme pourquoi se dédouble-t-il ainsi par la parole et pourquoi il ne la quitte plus, la réponse qu'il nous donne est la suivante : « la parole, me semble-t-il, délivre de la peur de la mort ». « je veux donc vivre ici et maintenant, vivre aussi longtemps ». Parler c'est donc pour lui vivre. Aussi longtemps qu'il parlera, il vivra.

Au niveau syntaxique, nous pouvons noter une somme de procédés dont le but est de retarder la chute du texte. Parmi ces procédés qui sans cesse retardent la fin du texte et l'étirent, nous observons des phénomènes tels que la digression, l'emboîtement, la citation, la paraphrase et le discours indirect. Toutefois, nous sommes interpellés par l'écoulement d'une phrase n'ayant que la virgule comme signe de ponctuation. La virgule rythme la phrase. Elle apparaît comme le résultat de l'ivresse née de l'excès de

parole, la transe qui touche le locuteur dans son entêtement à parler. Mais à qui parle-il ? Souhaitant esquiver la mort, il n'a d'autre interlocuteur que la mort.

Le locuteur, proférant la parole pour se prémunir contre la mort, ne sait peut-être pas qu'il est mort déjà. C'est là un procédé réussi de Mabanckou qui perd son lecteur. Mais ce dernier finit par comprendre que le récit qu'il lit est la relation d'un jugement *post-mortem*.

Alain Mabanckou a laissé comme un clin d'œil au lecteur afin qu'il résolve les deux énigmes de son texte. La première renvoie à l'existence du double de l'homme : est-il en vie ? La seconde a rapport à la ponctuation singulière du texte, est-il vraiment dépourvu de *point* ?

Pour mettre son lecteur sur la piste Mabanckou met à sa disposition deux indices.

La première fait référence à l'intelligence: « j'avais vite appris à discerner les choses, à chercher la solution la plus adaptée à un obstacle, [...], l'intelligence est une graine qu'il faut arroser afin de la voir s'épanouir un jour, devenir un arbre fruitier bien enraciné ».

Ensuite, il y a l'objet d'investigation de l'intelligence. Ici, c'est une conception des choses. Celle-là qui dit que : «le monde n'est qu'une version approximative d'une fable que nous ne saisissons jamais tant que nous continuerons à ne considérer que la représentation matériel des choses ».

Ce que l'on perçoit matériellement dans le texte n'est pas tout. A charge au lecteur d'exercer son intelligence. Ainsi il saura percevoir l'au-delà du texte. Car la notion du double nous invite à soupçonner un *autrement* des êtres et des choses.

Revenons à l'étude du récit et voyons cela de plus près. A lire attentivement le récit, on découvre que l'histoire se déroule dans une temporalité *outré-tombe*. Le narrateur est comme habité par une conscience double. D'un côté, il se croit en vie. Toutefois il remet en cause son existence : « il fallait que j'aie sur-le-champ la preuve de mon existence, or comment être persuadé qu'on existe, qu'on n'est pas une coquille vide, une silhouette dénuée d'âme », un fantôme ? La réponse du double de l'homme est ici surprenante : « à bien voir je ne devrais plus être de ce monde ».

D'un autre côté, on constate que d'une certaine façon, le locuteur n'est plus des vivants. Comme nous l'avons souligné plus haut, le double de l'homme prend parole, se maintient incessamment dans la parole. Il le fait afin de ne pas mourir. Ce faisant, il ne sait pas qu'il est déjà mort. Il ne sait pas non plus que son interlocuteur est la mort, la mort même. Ce phénomène demeure étrange. Il s'énonce cependant dans ce qui suit : « j'ai suivi mon instinct, je progressais guingois, je ne sais pas comment j'ai débouché devant cette rivière pour une fois désertée par les canards sauvages et les autres animaux, je voulais la franchir à un endroit où l'eau était moins profonde, j'ai préféré l'éviter de peur de me noyer, et c'est en cherchant à la contourner que je suis parvenu jusqu'à toi, voilà pourquoi

depuis ce matin, mon Baobab, je suis à ton pied, je te parle, je te parle encore même si je suis certain que tu ne me répondras pas ».

Pour comprendre ce qui précède, intégrons l'âme africaine. Une fois cette âme intégrée, laissons-nous guider par le champ lexical propre à la mort. Et observons.

Nous voyons une rivière. Nous avons l'idée de traversée. Il y a la présence d'un baobab dont le nom s'écrit avec un *B* majuscule. C'est donc une entité. Baobab, tel que configuré ici, renvoie à l'au-delà. La traversée évoque le départ vers cet au-delà. On peut ainsi dire que voulant échapper à la mort par la parole, le locuteur n'a d'autre interlocuteur que la mort. Il se trouve déjà dans le séjour des morts. Lisons ces propos du double de l'homme. Il s'adresse au Baobab : « je veux en fait tirer profit de ton expérience d'ancêtre ». Le Baobab est donc un ancêtre. Il représente la mort même. Le double de l'homme étant d'une certaine manière en plein dans un soliloque devant la mort, nous disons qu'il est comme juger. Qu'est-ce cela nous apprend de l'acte d'écrire ?

Disons que l'écriture est rapport à la mort. L'écrivain veut vivre. Mais pour écrire il doit mourir à sa propre conscience. Par le soliloque profond des mots, il espère entrer ainsi dans l'éternité. Il lui faut mourir pour écrire.

Intéressons-nous à présent à la deuxième énigme que soulève le texte d'Alain Mabanckou. Elle concerne la profération d'une parole sans frein, ne disposant pour toute ponctuation que des virgules. Ici, procédons à la fin

d'un long aveuglement. Emettons l'idée suivante : le texte d'Alain Mabanckou est ponctué autrement que par des virgules.

Placée sous le signe de la parole, la ponctuation se donne dans le souffle même qui donne et rythme la parole. La ponctuation cesse d'être uniquement dans la représentation matérielle des choses. Si la virgule est matérielle, se laisse voir du regard, rythmant par sa présence la parole qui se dit et le texte qui s'écrit, elle appelle aussitôt son double qui vient achever l'ondulation de la phrase par une pause prolongée. C'est le point. Pourtant, il n'est nulle part dans le texte. Mais arrivé ici, formulons les choses telles que voici : Le point est absent du texte d'Alain Mabanckou : il en est présent. Privons-nous de chercher le point à l'aide du regard. Sollicitons cette fois-ci nos oreilles et pratiquons *l'entance*, c'est-à-dire l'écoute par l'esprit.

En effet, c'est avec l'oreille qu'il faut aller chercher le double de la virgule : le point. Chez Alain Mabanckou, le point paraît absent, s'absente au regard tout simplement parce qu'il n'est pas écrit. Si le point n'est pas écrit, il est toutefois dit.

Le point n'est pas écrit. Pourtant, il est *mimé*. Il est dramatisé. Le point demeure dramatisé par l'acte de parole qui le met en scène. Qu'on cesse tel un psittacisme, telle une récitation de lieu commun, à répéter partout et sur tous les toits, que chez Alain Mabanckou, il n'y pas de ponctuation, qu'il n'y a que des virgules en guise de ponctuation. Oui, que l'on cesse de jouer au perroquet gris du Gabon.

A demeurer vigilant, intégrant pour soi la notion de double, on comprend vite qu'une forme de ponctuation sortant des représentations usées, sous-tend le texte. La grandeur de ce texte, c'est d'être une longue phrase qui est en réalité la démultiplication de plusieurs phrases ponctuées matériellement par des virgules et terminées vocalement par des points. Le point est rare cependant il est là. Il n'est pas figuré. Il est relaté. C'est ici l'hypothèse du *point relaté*.

La logique du double veut qu'une chose matérielle renvoie inévitablement à une chose abstraite, immatérielle, insoupçonnée. Une chose dont on doute au premier abord l'existence. La virgule étant l'indice du point à venir, ce point advient nécessairement. Il advient dans le texte et le ponctue. Il survient ici de manière oralisée. Il est relaté et mimé. Tel le dire d'un conteur africain qui prononçant le mot, l'accompagne du geste qui le rend intelligible. On assiste là, à une révolution qui n'est rien d'autre qu'une *oralisation* de la ponctuation.

L'écriture d'Alain Mabanckou est ponctuée par des points. Rappelons que le point marque une longue pause dans la phrase. Lorsque nous écrivons une certaine lettre, la pratique nous indique d'apposer une signature à son terme. Cette signature vient marquer l'arrêt de l'écriture et souvent, par respect, il se termine par un point. Dans le roman qui nous intéresse, le narrateur ponctue ses phrases par la signature suivante : « nom d'un porc-épic ». Cette signature de manière moins évidente renvoie à une ponctuation finale, qui marque une pause prononcée dans la profération du

propos. Dans la profération de ce propos entièrement ponctué par des virgules, il arrive à son énonciateur de connaître de l'essoufflement. Et là, on peut lui entendre dire : « excuse mon émotion, ma voix qui tremble, je dois prendre un moment de respiration ». Ou encore : « je suis là à bavarder, à m'épouvanter lorsqu'une feuille morte s'échappe de ton faîte, il faut néanmoins que je respire un peu avant de poursuivre, j'ai le souffle coupé, les idées se bousculent de plus en plus, je crois que je parle trop vite depuis ce matin, j'ai envie de boire un peu d'eau ».

Ces références extraites des pages 27 et 44 de l'édition citée en introduction, nous disent ceci : le texte d'Alain Mabanckou est ponctué autrement que par des virgules. Sous la forme de la paraphrase ou de la signature, nous reconnaissons la mise en scène du point. Alors que la virgule marque la volonté de séjourner de manière continue dans la parole, nous voyons qu'il demeure difficile au locuteur de séjourner incessamment dans celle-ci. Le locuteur s'accorde alors des pauses. Il reprend haleine et même boit un verre d'eau. Comprenons qu'avec tout ça, on sort bien du cadre réservé à la pause momentanée qu'est la virgule. Nous vivons là des pauses prononcées qui ne sont autres choses que des ponctuations. Et parce que ces ponctuations sont prolongées, dépassent le cadre temporel d'une virgule, nous disons qu'elles n'ont d'égal que le point.

C'est peut-être dans les mots que l'on peut approfondir l'étude qui vient de s'accomplir. Et si l'on doit reprendre la réflexion, on doit se souvenir que « le monde n'est qu'une version approximative d'une fable que nous



ne saisissons jamais tant que nous continuerons à ne considérer que la représentation matériel des choses ».

## **Ecrits sur la littérature gabonaise**

Ici, on entend par littérature gabonaise l'ensemble des productions littéraires et fictionnelles nées de la plume des gabonais d'une part, et des personnes de nationalités autres que gabonaise mais dont les œuvres offrent pour lieu d'intrigue le Gabon.

Outre cette définition spatiale et nationale, on entend encore par littérature gabonaise l'ensemble des œuvres écrites et orales qui s'intègrent dans la première définition. A ce niveau les récits épiques d'un Nzé Nguema ou d'un Tsira Ndong Ntoutoume entrent bien dans cette catégorie. De même que des contes comme ceux rassemblés par Raconda Walker.

Au niveau des genres, la littérature gabonaise s'entend comme un ensemble de textes fictionnels se divisant en genres poétique, romanesque, dramatique, épique et (épistolaire). A ceux-ci il faudrait ajouter le récit, la nouvelle et même l'essai.

Au niveau matériel, dire que la littérature gabonaise n'existe pas est une élucubration, une vue inutile de l'esprit, une chimère relevant d'un véritable aveuglement collectif. Le vrai problème de la littérature gabonaise n'est pas matériel mais quantitatif et qualitatif.

Au niveau quantitatif, il y a comme un réductionnisme de la littérature gabonaise au genre romanesque. Le roman tend de plus en plus à devenir l'aune à partir duquel s'étudie et se définit la littérature gabonaise. Et la rareté du roman en matière d'édition annuelle, fait aussitôt penser à

l'inexistence de la littérature générale gabonaise. On parle de l'apparition en moyenne d'un roman par an. Cela n'est pas forcément dû à un manque de volonté politique comme on l'entend souvent.

La production littéraire est une donnée bien complexe à la base de laquelle il y a l'expression du génie. Ecrire est souvent un véritable acte de courage, au sens où il n'est pas souvent facile d'enfanter une œuvre. Car il ne suffit pas de vouloir écrire. Il faut avoir la faculté de se laisser écrire ou de laisser écrire par soi, selon le bon principe de la *dévolontarisation* littéraire ou de la perte de l'écrivain dans l'écriture qui s'écrit elle-même. Ou encore du bon vieux principe de l'inspiration.

L'écriture n'est pas affaire de volonté mais d'inspiration. Tant qu'au niveau des têtes il n'y aura pas l'imagination de l'ailleurs ou inspiration, volonté politique, critique profane ou gratuite ne serviront à rien.

Les œuvres n'advieront qu'aux rythmes de leurs écritures et de leurs éditions. Editer un livre c'est comme chercher du travail. On peut être reçu ou recalé. Alain Mabanckou dit des écrivains gabonais qu'ils sont paresseux, que la littérature gabonaise se résume à quelques quatre textes. Les écrivains gabonais seraient donc des paresseux... Mais qu'est-ce qu'un écrivain gabonais ? L'écrivain gabonais est-ce celui qui a déjà commis un livre, ou celui-là qui dans le silence de sa chambre ou de sa tête se destine consciemment ou inconsciemment à le faire ?

Quantitativement, la littérature du Gabon souffre de production. Mais à son rythme elle se consolide. Elle est comme cette musique gabonaise qui

ne se dit qu'à travers quatre ou cinq chanteurs (Pierre Akendengue, Patience Dabany, Oliver Ngoma, Angèle Assélé, Hilarion Nguema) mais qui pourtant se gonfle. Une chose est d'ignorer un fait. Mais l'ignorer ne l'anéantit pas pour autant.

A côté du problème quantitatif (qui n'est pas si tragique que ça, car il se résorbera de lui même dans le temps par l'augmentation de la population écrivaine), se pose le grand et inquiétant problème de la qualité littéraire des textes qui nous sont proposés. Et là nous pouvons reposer la question générale du « qu'est-ce que la littérature ? » et donner une réponse dénotative : la littérature est l'usage esthétique du langage. La littérature gabonaise soulève des thématiques propres à la littérature africaine, voir générale. Le problème ce n'est pas le fait qu'on retrouve une thématique récurrente que Luc Ngowet appelle la *fétichisation*. La fétichisation est la réduction de la littérature gabonaise au thème de la sorcellerie et des pratiques malsaines qui vont avec.

Loin de condamner cette particularité, nous dirons que la littérature gabonaise est multi directionnel, mais revient sur le thème de la fétichisation comme un bégayement. Comme toute récurrence, ce bégayement doit nous interpeller et nous amener à nous demander si ce n'est pas l'expression d'une préoccupation majeure.

Dans une interview accordée au camerounais Jean Claude Awono, O'koumba Nkogue pense que les gabonais ne souffrent pas. C'est pourquoi ils n'écriraient pas. Ajoutons que ce serait certainement la raison de leur

manque d'originalité. « *Permettez, dit O'koumba, que je constate que dans ce pays, la vie est tellement facile que beaucoup ne voient pas la nécessité d'écrire. On n'a pas besoin d'écrire au Gabon pour vivre* ».

Les gabonais n'ont pas encore vécu ce trauma nécessaire à la grande écriture. Ils ne se sont pas encore trouvés face au « pourquoi ? » radical devant des actes de barbarie et de déshumanisation absolus. Ils n'ont pas une conscience déchirée, disloquée et traumatisée. Là où se retrouvent ce « pourquoi ? » et ce trauma, c'est au niveau justement de la fétichisation.

Le mal radical au Gabon, au-delà de la pauvreté injurieuse et des sécularités injustifiées et enlisantes, c'est le mal sorcier. La littérature est, au-delà de la poétique du langage, expression de la condition humaine, des problématiques nées de cette condition, des maux qui minent l'existence individuelle et sociale.

La littérature naît du mal, et se donne les moyens de résorption de ce mal par les moyens de l'écrit afin d'influencer la sphère empirique dans l'optique de susciter les transformations radicales pour que se détruise à jamais le mal.

L'écrivain gabonais prenant plume rencontre, convoquée à la mine, la question du mal ontologique qui mine l'existence des gabonais. Il peut choisir de ne pas en parler ou de parler de manière allégorique comme Georges Bouchard. Mais la question du mal sorcier se donne comme le véritable créateur de douleur du gabonais.

Ecrire pour beaucoup devient une question posée au pourquoi la sorcellerie. Ils croisent le silence. Et au bout du silence : le silence... ou le rire cynique de ce rat dont parle Georges Bouchard.

Contrairement à ce que pense O'koumba Nkogué, les gabonais souffrent. Ils souffrent matériellement, moralement et psychosomatiquement. Alors pourquoi n'écrivent-ils pas une littérature forte, une littérature de la colère et du déchirement ? Silence...

Faut-il donner un « parce que ? ». Soit. Parce qu'il leur manque le langage pour transporter leur souffrance. Ils apportent le réel dans leur art sans le laisser déstructurer par le langage. La littérature gabonaise n'est pas une problématique du langage. Elle se veut reflet ou répétition béate du réel sans travail réel sur le langage. Elle se veut une écriture de l'ancrage anthropologique sans perte.

Le jour ou l'écrivain gabonais acceptera de se perdre et de retrouver son chemin dans une écriture de la perte, alors il rencontrera la littérature et ne cessera plus de nous fournir des œuvres comme *Au bout du silence*, *Le jeune officier*, *Tous les chemins mènent à l'Autre*, *L'enfant des masques*, *Orphée Negro* ou encore *53 cm*.

La littérature gabonaise n'existe pas parce qu'il lui manque le langage. Il lui manque surtout le courage d'écrire à partir de rien. Ecrire à partir de rien ne signifie pas ne plus écrire sa culture ou son Gabon natal chéri, mais écrire ce Gabon et cette culture à partir de ce qui les sublime. Que viennent l'inconnu et l'imagination dans la littérature gabonaise.

## **Ecrits de sortie**

Une littérature qui mène au vide est une littérature qui exprime la « catastrophe du sens ». Il semble que le Gabon et les gabonais ne soient pas encore prêts à intégrer la vacuité. Le peuple gabonais aime à se maintenir dans des récits de légitimation, des grappes de sens qui rassurent même lorsqu'elles ne sont que des coquilles vides. Si la littérature est l'expression des aspirations d'un peuple, tant que ce peuple aimera à se morfondre dans une permanence propre à l'aliéner, propre à le conserver dans la léthargie, sa littérature demeurera une littérature de l'acquiescement, une littérature du soutien, une littérature qui cherche à se rassurer en se faisant l'écho d'un ordre obsolète et décevant. Intégrer le vide de sens passe par l'écriture de la catastrophe dont l'objectif est le retour au chaos en vue de repartir à zéro. Le littéraire gabonais, comme le gabonais tout court, a peur de l'inconnu, alors il s'agrippe sur des fondements n'ayant plus rien à proposer, mais rassurants en ce qu'ils ont de familier : la permanence du même compris comme intensification du mal-être là où devrait se concevoir la félicité.

La littérature gabonaise, à vouloir la considérer comme évidemment du sens, devra passer par une remise en cause profonde et radicale de tous les discours d'aliénation et se frayer, à partir du vide, c'est-à-dire du chaos, un chemin qui sera le sien propre. Et pour cela elle devra se faire littérature de l'inconnu pour une reprise à zéro de l'histoire. La littérature gabonaise est-elle prête à se faire littérature de l'aurore ? Lucien Goldmann dit qu'à

travers un écrivain, c'est la société tout entière qui s'exprime et qui devient pour ainsi dire le véritable auteur de son œuvre. Une société aliénée, pacifiée, c'est-à-dire rendue pusillanime, une société rendue réceptrice à tous les abus, ayant perdu le sens des priorités, ramenée au bas degré de l'humanité en préférant se battre pour une cuisse de dinde ou encore pour un simple tee-shirt sinon une canette de bière, au lieu d'être attentive à un idéal de prospérité commune, une société qui à la place du redoutable et menaçant « plus jamais ça ! » clame gaiement « on va encore faire comment... », une telle société est-elle capable d'inspirer un grand œuvre ?

La littérature gabonaise manquerait-elle à son rôle d'éveilleur des consciences ? Somme toute, elle devra sortir de la torpeur, éduquer le peuple, le mener de la minorité à la majorité. La pauvreté n'est pas un but. Un peuple pauvre dans un pays ironiquement appelé riche ne peut se concevoir. Et on ne peut danser ni applaudir pour un tel état de choses. Le tout n'étant pas de rester là à croupir dans la misère et de jouer les *homo applaudicus* : ceux qui applaudissent parce qu'ils s'encouragent volés. La littérature de l'évidement commence par la négation d'un tel état de fait et l'affirmation des questions qui portent de l'enfance à la majorité. Une littérature gabonaise de la majorité, propre à un peuple ayant cessé de se laisser conduire comme des éternels enfants, un peuple ayant appris l'audace et la réaction, une telle littérature est une littérature de l'émancipation et du refus de la misère. Elle porte devant le regard et dans



les cerveaux des questions qui enflamment et qui nous viennent du fond des âges à l'époque où les hommes ont appris la révolte et arraché par la force leur félicité. On a ainsi en vue ces méditations d'Holbach :

« Comment les peuples semblent-ils consentir à tous les maux qu'on leur fait ? Quelle cause est assez puissante pour les forcer à se laisser piller, opprimer et conduire à la mort ? »

« Les sociétés reconnaîtront qu'elles ne se sont formées que pour augmenter leur bien-être, qu'elles ont consenti à être gouvernées pour obtenir plus aisément le but qu'elles se proposent et non pour procurer à quelques citoyens la faculté de les accabler sous le poids d'un pouvoir qu'on ne peut regarder que comme une usurpation et une violence dès qu'elle cesse de faire jouir les nations de la liberté, de la propriété, de la sûreté »

« Les hommes sont partout plongés dans la servitude ; ils baisent humblement leurs chaînes, ils se croient obligés de souffrir sans murmurer, ils perdent l'idée même de jamais voir cesser les misères sous lesquelles ils se persuadent que le ciel les condamne à gémir ici-bas »

« La crainte est le premier pas vers l'esclavage ; les hommes ne languissent dans la misère que parce qu'ils manquent de courage, ou parce que leur inexpérience leur fait redouter des malheurs chimériques qu'ils se figurent plus grands que les maux réels qu'ils éprouvent »

**Pause terminologique**

**Vide** : Segment de l'espace à partir duquel se composent, se recomposent et se décomposent les éléments de la nature. Lieu de la transmutation des corps.

**Majorité** : Conformément à l'idée de Kant qui recommande l'audace pour connaître (« *Sapere aude* »), sortie de la minorité. Etat acquis grâce à la dispensation des Lumières. Etat où l'homme accède à la pleine jouissance de sa liberté et se découvre comme responsable capable d'actes décisifs marquant l'histoire et son existence.

**Littérature** : Aspiration individuelle ou collective à la félicité. Expression des aspirations.

**Littérature gabonaise du vide** : remise en cause de la permanence du même. Affirmation de l'autre et de l'autrement. Désir par le chaos d'un ordre littéraire nouveau. Littérature à venir...

**Peuple gabonais** : Peuple léthargique, à la limite masochiste, qui se plaît et se complaît dans les fers, la douleur et le malheur. Sa littérature est l'expression de la résignation et de la tolérance vis-à-vis de tout ce qui l'accable et empêche sa félicité. Aussi manque-t-elle d'être problématique. D'où la question de son existence, c'est-à-dire de son utilité quant à l'essor vers la félicité.

## Table de matière

Ecrits d'entrée.....	7
Ecrits sur Grégoire Biyogo.....	17
Ecrits sur Ludovic Obiang.....	29
Ecrits sur Éric Joël Békalé.....	54
Ecrits sur Jean Divassa Nyama.....	68
Ecrits sur Edna Merey Apinda.....	72
Ecrits sur le rap gabonais.....	84
Ecrits sur Georges Bouchard.....	95
Ecrits sur Alain Mabanckou (écrivain congolais).....	105
Ecrits sur la littérature gabonaise.....	116
Ecrits de sortie.....	123
Table de matière.....	129