

# Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

---

Volume 87  
Number 1 *Le social et ses discours dans le roman francophone d'Afrique et des Antilles*

Article 9

---

12-1-2016

## Littérature congolaise : imaginaire et miroir de l'urgence sociale

Ngwarsungu Chiwengo  
*Creighton University/Université de Lubumbashi*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African Languages and Societies Commons](#), [African Studies Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Chiwengo, Ngwarsungu (2016) "Littérature congolaise : imaginaire et miroir de l'urgence sociale," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 87: No. 1, Article 9. Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol87/iss1/9>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Ngwarsungu CHIWENGO**

Creighton University / Université de Lubumbashi

## Littérature congolaise : imaginaire et miroir de l'urgence sociale

**Résumé :** La littérature d'urgence congolaise est la conscience historique qui infléchit la conscience de l'histoire, un médium thérapeutique permettant aux lecteurs de transcender le traumatisme national et susceptible d'articuler le devenir. Comme fondement du métadiscours des réalités congolaises, elle est le contre-discours à la domination culturelle occidentale et nationale, à l'effacement de la voix nationale, au traumatisme des dictateurs, aux invasions et conflits économiques et sociaux entretenus. Aussi condamne-t-elle la domination théologique, politique et prône le nationalisme, la reconstruction de l'identité congolaise en affirmant le désir du Congolais d'autodéterminer son futur dans un pays où les vérités sont extirpées des euphémismes politiques.

Contre-discours, Littérature d'urgence, Rejet d'idéologie, Trauma, Utopie

*L'intellectuel colonisé qui veut faire œuvre authentique doit savoir que la vérité nationale c'est d'abord la réalité nationale. Il lui faut pousser jusqu'au lieu en ébullition où se préfigure le savoir. [...] Il faut travailler, lutter à la même cadence que le peuple afin de préciser l'avenir, préparer le terrain où déjà se dressent des pousses vigoureuses.*  
(Fanon, 1991)

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre fait la distinction entre le langage du roman et celui de la poésie. L'un instrumentalise la matérialité du langage, tandis que l'autre l'accentue. Le poète refuse d'« utiliser » le langage et ne pense pas « à nommer le monde » (Sartre, 1948 : 17). Alors que le romancier regarde toujours au-delà du langage, « près de l'objet », le langage est pour le poète un objet et « une structure du monde extérieur » (*ibid.* : 19). L'écriture du prosateur est, par contre, une action à un moment particulier dans le monde réel. Toujours selon lui, « le mot arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image » (*ibid.* : 21), car sa préoccupation avec la matérialité du langage l'éloigne du lecteur et du monde. Alors que la

poésie ne s'exprime pas, le prosateur utilise les mots car il est « un *parleur*: il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue » (*ibid.*: 26; je souligne). Cette *praxis* narrative qu'épouse Sartre et qui pousse ce dernier à marginaliser la poésie (apraxique) comme instrument de libération est au centre des débats théoriques sur la fonction de la littérature et au cœur même de la littérature de l'urgence sociale, car, comme l'auteur écrit à propos du langage :

il est notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens. Nous sommes dans le langage comme dans notre corps ; nous le *sentons* spontanément en le dépassant vers d'autres fins [...]. Il y a le mot vécu, et le mot rencontré. Mais dans les deux cas, c'est au cours d'une entreprise, soit de moi sur les autres, soit de l'autre sur moi (*ibid.*: 27; je souligne).

Attentif à son milieu, l'écrivain d'urgence sociale n'est point un observateur neutre, mais bien un prosateur ou poète qui parle pour agir et qui nomme pour effectuer le changement.

Alors que des critiques, comme Emmanuel Kant, considèrent la littérature comme une entreprise individualiste (une « tour d'ivoire »), séparée de toute forme de didactisme et qui n'a comme finalité qu'elle-même, certains écrivains postcoloniaux, comme Peter Abrahams, Aimé Césaire, Wole Soyinka, Chinua Achebe et d'autres rejettent ce concept de « l'art pour l'art » et mettent l'accent sur la fonctionnalité didactique et révolutionnaire de cette pratique. En effet, le Sud-africain Peter Abrahams prône l'instrumentalisation de la littérature ; à son avis, dans *Tell Freedom*, écrire c'est dévoiler, dire l'Apartheid ou l'injustice et ce mimétisme littéraire se traduit en *praxis*, c'est-à-dire dans l'exposition du mal afin de démanteler le système oppressif (1954). De même, Mbuelo Vizikhungo, selon Louise Bethlehem, affirme qu'il n'existe point de barrière entre la nouvelle poésie et la réalité socio-politique, car comme renchérit Mutloatse, « toute écriture qui ignore l'urgence politique des événements n'est pas pertinente »<sup>1</sup> (Bethlehem, 2001 : 367). Aussi Peter Abrahams et Oswald Mtshali affirment-ils qu'ils écrivent pour dévoiler l'urgence sociale et politique et non pas pour élaborer des œuvres esthétiques ou embellies, tâche qu'ils relèguent aux écrivains futurs. Cette littérature d'urgence sociale est, par ailleurs, selon Ngandu Nkashama, un contre-discours qui « provoqu[e] des étincelles jusqu'à l'incendie dévastateur, secou[e] les racines du

<sup>1</sup> Any writing which ignores the urgency of political events will be irrelevant (je traduis).

monde, et contrain[t] des foules entières à se mettre debout, à réclamer *la liberté* et *la justice*, à chanter des hymnes de gloire et de réconciliation » (1995 : 16-17 ; l'auteur souligne).

### **Quid de la fonction littéraire africaine et congolaise ?**

Les critiques et écrivains postcoloniaux sont, pour la plupart, d'accord que la littérature est didactique et une expression des réalités socio-historiques ; elle l'est d'autant plus que la genèse de la littérature africaine et minoritaire est une réaction aux contextes socio-politiques, à savoir la colonisation, l'Apartheid ou l'esclavagisme. Puisque « la situation de discours fait partie des données qui alimentent l'analyse du discours en dépassant la fausse dichotomie texte/contexte », « la dimension sociale et historique apparaît », d'après Ruth Amossy, « comme inhérente à toute prise de parole » (2006 : en ligne). Mêmement, Bernard Mouralis, Kenneth Harrow et Pius Ngandu Nkashama soulignent la fonction réflexive socio-historique de la littérature africaine, car l'écrivain africain cherche, selon Mouralis, à « apporter un témoignage » ou à parler de l'Afrique à partir de son expérience (1985 : 30). Ce témoignage qu'il se propose d'apporter est, selon lui, un dévoilement d'« une réalité jusqu'alors niée ou méprisée » (*ibid.*) ; il est ainsi une résistance aux discours politiques dominants colonial et postcolonial qui cherchent à imposer leur vision de la réalité sociale, selon Ngandu Nkashama et, selon Kenneth Harrow et l'écrivain Gabriel Okara, comme finalité le méliorisme social (*ibid.* : 143). La « littérature cesse ainsi, selon Ngandu, d'être une référence spéculative pour s'imposer à la manière d'un acte de la conscience historique » (1995 : 37) et devient l'instigatrice de l'émergence « de la conscience de l'histoire » (*ibid.* : 35).

En effet, la littérature reflète le contexte socio-économique et est idéologiquement didactique, puisqu'aucune œuvre ne peut être apolitique ni manquer de démontrer ou épouser une idée ; cependant, dans les contextes politiques d'oppression, de violence et de traumatisme, la littérature exige une prise de parole de soi-disant neutralité qui sympathise avec l'opresseur ou d'engagement contestataire. Aussi, Lama Serhan écrit que l'écrivain, face aux horreurs de la guerre, cesse d'être écrivain de fiction et devient un journaliste qui étend sa parole en articulant les maux du monde en dehors du foyer (2006 : en ligne). Cette parole engagée devient donc

une manière de comprendre le vécu national et individuel afin d'en saisir le sens ; elle devient un *medium* thérapeutique permettant aux individus et à la nation de transcender le traumatisme collectif et un *medium* pour articuler le devenir. Ceci explique pourquoi, lors des événements du 11 septembre, les écrivains et éditeurs américains ont minimisé l'esthétique littéraire et ont favorisé le contenu et les émotions. Nyunda ya Rubango renchérit dans ce sens à propos du recueil de Charles Djungu Simba, *Les terrassiers de Bukavu. Nouvelles*, décrivant les misères, les dictatures et les libérations congolaises ; il conclut à l'idée que

[c]e discours, mi-chronique mi-fiction historiques, serti de jérémiades persistantes (lamentations fondées dans ce cas), s'avère une aubaine de prise de parole au confluent d'un désir d'affirmation d'identité, de revanche ou de vengeance, « d'un devoir de témoignage » et d'hommage et d'un besoin réel de « *catharsis* », « de défolement » au sens bien psychanalytique du terme (Rubango, 2009a : 161-162).

S'il existe bien une littérature exprimant l'urgence du social et ayant comme fondement le métadiscours des réalités, c'est la littérature congolaise qui répète son histoire douloureuse, affine notre compréhension des événements et des acteurs sociaux, et définit l'identité du Congolais en relation avec sa confrontation avec son vécu quotidien en l'absence de héros et de discours unificateur et révolutionnaire dominant national. Et comme confirme de nouveau Rubango,

[d]e 1885 à 2005, il s'agit de variations d'un même cri de détresse, vidant des mythes à l'origine très forts : selon les époques, les générations et les circonstances, « à quand la fin du *colonialisme* ? » ; « à quand la fin de l'*indépendance* ? » ; « à quand la fin de la *révolution* ? » ; « à quand la fin de la *libération* ? » (2009b : 675 ; l'auteur souligne).

En effet, comme en témoignent ces préoccupations et ce questionnement de la littérature congolaise, cette littérature est inspirée depuis sa genèse par l'urgence socio-politique coloniale et postcoloniale, car elle est une réaction ou un contre-discours à la domination culturelle occidentale et nationale, à la violence, à l'effacement de la voix nationale et au traumatisme des invasions et conflits économiques entretenus. Silvia Riva note cette urgence littéraire à la conclusion de son étude de l'histoire de la littérature congolaise qui, selon elle, « renvoie à un "un héritage mémoriel" originel » (Riva, 2006 : 338). Ainsi cette littérature contre-discursive

a comme fonction le dévoilement et le devoir de combler les vides amnésiques du discours dominant et de conscientiser et reconforter les victimes de ces misères sociales. Elle ne cherche pas à séduire, mais à conscientiser, motiver et purifier. En tant que littérature éthique, elle cherche à éradiquer l'injustice. Cet art contestataire et édifiant cherche à créer une contre-culture à travers son analyse de la société, sa mémorialisation de l'histoire et sa dénonciation de la violence et des abus des droits de l'homme.

L'écrivain congolais, évoluant dans un état totalitaire et un régime répressif où les chroniques des journaux et de l'écrit sont biaisées et pleines d'omissions, n'a pas le luxe de se complaire dans des exercices purement imaginaires individualistes et de se distancer de son monde, car la littérature devient le creuset de la mémoire collective et le site d'analyse du présent et du devenir national. Le discours de la *Radio Trottoir* invite le peuple à épiloguer sur les discours dominants et à élucider sa réalité sociale chaotique à travers des tropes humoristiques subvertissantes. De même, la littérature congolaise se les approprie, à son tour, de manière figurative et les subvertit afin de refléter et décoder la réalité collective nationale et d'imposer sa vision idéalisée. Ainsi *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié (1970) reflète l'oppression et la résistance congolaise/congolaise à l'exploitation et l'affaiblissement du Royaume du Kongo ; les écrits coloniaux et postcoloniaux d'un Paul Lomami-Tshibamba et d'un Philippe Elebe témoignent, par leur mimétisme social, de la résistance du Congolais à la colonisation, à l'endoctrinement eurocentrique religieux et à l'aliénation identitaire. Les romans contemporains d'un Yoka Mudaba Lye, d'un Mulongo Kalonda Huit ; la pièce d'un José Tshisungu wa Tshisungu ; la poésie d'un Djungu Simba ou d'Antoine Tshitungu Kongolo ; les sketches de Nzembele et d'autres productions, d'autre part, décrivent de manière figurée l'oppression politique et économique nationale et internationale des Congolais et leur quête de comprendre leur place et leur être-dans-le-monde face aux régimes totalitaires et aux conflits d'ethnicité. C'est à travers ces écrits qu'ils parviennent à dire leur aliénation, pleurer et partager leur traumatisme national, les massacres de plus de six millions de leurs compatriotes, les viols et l'agression des femmes lors des invasions à l'Est du Congo et celle de la nation congolaise depuis la colonisation. De même, la poésie en langues nationales d'un Kasele Laïsi Watuta, *Simameni Wakongomani* (swahili), de Djungu Simba, *Kongo Yetu* (lingala et swahili) et la poésie d'un d'Antoine Tshitungu, « Saison des viols »

(français), cherche à pleurer, comprendre, expliquer et nommer la violence à l'Est du Congo et à fixer dans la mémoire collective les atrocités des trois Républiques congolaises.

Cet état d'urgence littéraire, tout comme les agressions et le traumatisme national, n'est point temporellement circonscrit ou intermittent, mais bien un processus continu, puisque la lutte congolaise pour l'auto-détermination et la contestation et l'appropriation des récits discursifs nationaux ne sont pas uniquement des efforts coloniaux, mais bien pré et postcoloniaux ; ainsi cette contestation discursive du pouvoir, de la domination et de la répression est perpétuellement reflétée à travers la littérature orale et écrite, ce creuset de la mémoire collective culturelle, de par les références extratextuelles mimétiques aux réalités socio-politiques congolaises.

### **Contestation discursive de la littérature congolaise : urgence coloniale**

La contestation contre-discursive congolaise à l'idéologie théologique, économique et politique occidentale portugaise commence au XVI<sup>e</sup> siècle, comme le démontre l'essai du missionnaire capucin Bernardo Da Gallo, traduit par Louis Jadin. Quoique l'essai témoigne de la frustration du missionnaire à l'endroit de Dona Beatrice Chimpa Kimpa (ou Vita) qui obstrue l'implantation du catholicisme, une lecture approfondie du texte révèle qu'il ne s'agit point de l'histoire d'une hérétique, mais bien de celle de la volonté hégémonique occidentale d'imposer sa pensée et de la résistance du peuple congolais à l'assimilation, à l'intériorisation des dogmes et à l'adoption de la langue et des valeurs occidentales catholiques (valeurs qui ironiquement ne sont pas différentes de celles du missionnaire qui utilise des médaillons et pratique l'esclavagisme comme ses subalternes). À lire les lamentations du prêtre au sujet de l'appropriation du discours historique biblique et de l'africanisation de ce dernier par Kimpa Vita, il s'avère que les affirmations « ridicules » de cette dernière que Jésus est né à Banza Ngugu et a été baptisé à Nsudi ne sont point ses préoccupations primordiales, mais bien sa perte d'hégémonie, qui manipule, selon Eric Davies (2005), non seulement la population à penser selon un modèle prescrit mais délimite aussi ses procédures de pensée, bornant ainsi les idéologies contre-idéologiques.

L'impérialisme et l'idéologie hégémonique européenne sont bien évidents dans *Béatrice du Congo*, lorsque le roi portugais Henri déclare que l'intelligence n'est pas donnée à tout peuple. Cette pièce de théâtre mémorielle illustre combien le conflit économique et politique entre Chimpa et l'Église catholique et l'appropriation du langage sont semblables au combat congolais du XXI<sup>e</sup> siècle. Il n'est point d'ordre religieux, mais économique et culturel. En effet, un Portugais s'exclame que tout leur appartient, car ne sont-ils « pas devenus la mesure », ne sont-ils pas « appelés à modeler le monde ? À être pasteur, le nouvel ange au glaive flamboyant » (Dadié, 1970 : 13) ? Ils sont non seulement destinés à gouverner le monde, mais aussi à s'approprier les minerais et les esclaves.

Alors que le souverain du royaume Kongo s'aliène de sa culture en apprenant le savoir-vivre occidental, les hommes panthères résistent à l'occupation. De même, Chimpa résiste à la sujétion territoriale et mentale, car il n'y a point de liberté dans un pays enchaîné. Consciente du danger que posent les Bitandais, Chimpa affirme son indépendance discursive en appelant son chien, en lingala, par sarcasme ou parodie, *Bakossa bisso* (Ils nous trompent), son chat *Bayiba Bisso* (Ils nous volent), et son fils, symbolisant la génération future, *Nzambe abatela bisso* (Que Dieu nous protège). Elle récusé ainsi l'état sous-humain qu'on lui attribue en nommant en sa langue les racines de son altérité ou en réarticulant son image, telle que construite par l'autorité dominante, de par son regard. Chosifié, le peuple a besoin de la protection de Dieu et doit, selon lui, cesser la mendicité et la délinquance et lutter pour son auto-détermination et sa liberté. Heureusement, le souverain du royaume Kongo finit par comprendre qu'il est utilisé par les Bitandais et revient à ses valeurs morales ancestrales. La pièce de théâtre conclut avec la mise à mort au bûcher de Chimpa pour l'hérésie d'avoir disséminé une théologie afrocentrique et d'avoir condamné le pillage du sol congolais. Alors que l'annonce de l'avènement de Simon Kimbangu prophétisé par cette dernière est omise du texte, Chimpa dénonce et interpelle l'action de pillage et d'acculturation portugaise et missionnaire en prononçant ces derniers mots avant d'expirer : « Que ma terre cesse d'être appendice, mine, caverne, réservoir, carrière, grenier pour les autres, enfer pour nous » (Dadié, 1970 : 146).

Philippe Elebe met également en relief, dans *Simon Kimbangu ou le Messie noir*, la résistance épistémologique, théologique et politique du peuple congolais à la colonisation et l'acculturation

en affirmant la subjectivité congolaise à travers les lamentations de Kimbangu qui voit son peuple perdre son mystère et croupir dans la misère (Elebe, 1976 : 18). Suite au massacre massif de son peuple, sous l'injonction de Dieu, il enseigne à son peuple des valeurs chrétiennes. Ironiquement, l'Église catholique, contrairement à l'Église protestante, voit en lui un danger latent, car son discours prône la libération et la centralité du Noir. Effrayée par la politisation croissante de l'évangélisation de Kimbangu qui encourage les indigènes à rejeter leurs rosaires et médailles, l'administration coloniale l'emprisonne, finalement, de crainte de perdre son hégémonie. La pièce se termine avec la mort de Kimbangu en prison, à l'heure, nous dit-on, qu'il a prophétisée, mort précédée de sa conversion au catholicisme. Aussi, la « postface » s'interroge sur le fait que le prophète pouvait ainsi se nier lui-même et conclut que cela ne pouvait être que le résultat de la machination internationale perpétuant son oppression. « Seul le colonialisme, cet enfant moribond, né dans le feu et le sang, est capable d'un tel crime », écrit-on. Malgré le souffle du vent des indépendances africaines, le colonialisme se débat de toutes ses forces pour retarder son agonie » (Elebe, 1976 : 68).

### **Urgence socio-politique coloniale**

Durant la période coloniale, Paul Lomami-Tshibamba résistera également à l'hégémonie occidentale à travers son conte/roman surréaliste et subversif *Ngando* qui dénonce l'oppression coloniale et la condition socio-politique du sujet colonial. Dans son introduction, Gaston-D. Périer met l'accent sur la supériorité occidentale qui façonne le Noir, la présence de l'éthique, la mystique noire et le rôle du surnaturel sur le psychique noir, qu'il considère comme constamment partagés entre la réalité et l'extraordinaire, au lieu de la modernité occidentale. Par contre, le regard de Lomami-Tshibamba tourne vers l'Occident dont il démystifie la supériorité. Il note que l'homme demeure le même partout et que seule sa vision du monde diffère ; et que l'homme noir croit également en un être suprême et en l'existence du mal. Placide Tempels déclare de même que les évolués, ces *lupetos* matérialistes et avides d'argent et aliénés (Tempels, 1949 : 108), étaient des « grands enfants » muselés au point où l'expression d'une idée dans la presse était un défi. Et Lomami-Tshibamba de démontrer dans son conte, à travers un langage voilé et de manière figurée, la nature et la violence

du crocodile, ou le pouvoir colonial, qui n'est rien d'autre qu'un crocodile, un « animal malfaisant qui se prête toujours au seul service de l'homme contre l'homme » (1949 : 27). Il dénonce également la censure du colonisé à travers la fin tragique dépeignant le naufrage du père de Musolinga, l'enfant séquestré.

Le chapitre deux du conte mémorialiste *Ngando* dépeint l'espace socio-économique colonial et la résistance de la population congolaise métaphorisée à travers les agitations du fleuve Congo, l'histoire de l'origine des Bilima et l'histoire de la pierre où Dieu donna à Simon Kimbangu des instructions, et les efforts désespérés des colonialistes pour récupérer cette pierre, ou le savoir. Il présente également la distribution raciale géographique de la ville coloniale et la manière dont les Congolais perçoivent la colonisation. Selon ces derniers, Mukuwa Mpamba (L'os seulement) et l'infirmière blanche Mama Lukala (Localité au Bas-Congo) jettent des corps

au fleuve en guise d'offrandes, dans le but de rendre les génies aquatiques gardiens de la pierre précieuse, plus favorables aux recherches que les autres blancs entreprennent sans trêve pour trouver la fameuse pierre aux empreintes divines. Mais de plus en plus irrité, Dieu manifeste ses courroux par des fracas de « Nzalé » [...] tandis qu'au sommet du Mont Léopold, à la même heure, les corps des victimes enterrées tentent d'incendier l'hôpital par des grandes flammes qu'elles font sortir de leur tombe (Lomami-Tshibamba, 1949 : 31).

L'action du médecin Mukuwa Mpamba et de l'infirmière Mama Lukala d'apaiser les colères divines afin que les forces divines puissent être plus favorables aux recherches des autres Blancs pour la pierre précieuse atteste l'injustice commise. Par contre, le phénomène des corps des victimes qui tentent de brûler l'hôpital réfère respectivement à l'assujettissement et à la bestialisation de l'homme congolais relatée par les fables des « *batumbulas* » et à la résistance populaire à la colonisation. Cette conquête n'a été possible, toutefois, que grâce à l'aliénation des Congolais qui ont affaibli les fétiches et qui ont fait que l'arbre *mbondo* ait disparu et soit devenu inefficace dans le « *mboka ya mindele* » (pays des Blancs).

Alors que Périer ne voit que la civilisation et l'altérité congolaises, Lomami-Tshibamba dévoile leur aliénation et leur invasion, car ils vivent après tout dans « des centres d'occupations des Européens » (1949 : 33). Le conte est donc un décodage du colonisé de la

réalité énonciative coloniale et la transmission de la résistance du colonisé, car l'affaiblissement du pouvoir congolais produit des discours populaires ponctuant la peur, le repli d'esprits, les fantômes, l'épidémie, les morts et les maladies (*ibid.* : 34). Ces discours font naître, dit-on, « une tradition qui colport[e] de bouche en bouche jusqu'à Kinshasa » des rumeurs (*ibid.* : 30).

## Désillusion et urgence postcoloniale

Alors que l'indépendance augure le bonheur, la prospérité et la dignité, la situation postcoloniale demeure semblable à la situation coloniale. Aussi, la thématique de l'assujettissement et de l'oppression de l'homme congolais s'étend à la littérature postindépendance. Qu'il s'agisse du théâtre, de sketches, du roman ou de la poésie, l'urgence du social est au centre de ces écrits qui reflètent la réalité socio-politique congolaise. Djungu Simba note dans « *Vive Oye* », dans *Congo Cinquante*, « Oyé oyé oyé/À bas les colons/ Oyé oyé oyé/ L'Afrique danse/Chachacha/ Vide est sa panse » (2010 : 34). En juxtaposant les slogans du MPR et en substituant les consonnes « D » avec « P », l'auteur met en exergue l'état traumatique du Congolais à travers le jeu de mots danse-panse. De même, Yoka Lye met en relief et expose, dans *Lettres d'un Kinois à l'oncle du village* (1995), la distorsion du concept de l'indépendance et la continuité des contestations de pouvoir dans la littérature et la société postcoloniales avec les nouveaux acteurs congolais. Ce roman épistolaire, inspiré par la *Radio Trottoir*, présente la voix et le contre-discours de la masse congolaise au moment de la transition congolaise quand elle renomma le discours dominant pour l'adapter à sa réalité, au vécu et à la condition postcoloniaux. Le neveu écrit ainsi à son oncle que les Flamands avaient donné l'indépendance aux évolués et aux immatriculés, mais que la seconde indépendance a été donnée au peuple dévalué et à des efféminés (Yoka, 1995 : 19). Alors que l'oncle dansa indépendance cha-cha-cha en 1960 au rythme des politi-chiens, en 1990 les Congolais, lors de la Transition, dansèrent « avec les "démon-crates" *Mayeno* (danse en toupie, le nez et l'index scrutant le vent) » et « *Afrika moto; oy' akomela, amela* » (L'Afrique est chaude ; qui a bu boira), « fesses et hanches en accordéon, les bras ballants comme en détresse », danse que les Blancs appellent « *valse-hésitation* », qui « saoule les danseurs de ce vertige et qui s'achève par l'anéantissement général » (*ibid.* : 43-44). Le monde postindépendance que peint Yoka est celui d'un pays

en dégradation, de tribalisme, de népotisme, de dépravation et de mauvaise gouvernance. C'est un monde de dédoublement, de vagabondage politique, de famine et de mort. L'état propage des mythes nationaux de justice, de bien-être et de progrès social alors que les vivants partagent leur espace avec les morts. C'est la déchéance totale à cause de la « zoo-politique », de la « zéro-politique » des dinosaures, « caméléons » et « aigles qui volent trop haut » (*ibid.* : 33).

La paix est loin d'être conquise, car la communauté internationale continue à piller le pays et à exercer son influence. En effet, selon le neveu, « les Français, nos oncles par méprise qui ne sont pas nos oncles... continuent à chercher à l'Est des fantômes, ceux des anciens explorateurs ou pasteurs blancs disparus ou ceux des fleuves... » (*ibid.* : 46).

Mumbere Mujomba (2002) exprime également l'urgence sociale de la masse par son utilisation, dans *La dernière enveloppe*, du registre alimentaire et politique de la *Radio Trottoir* pour articuler le vécu congolais lors de la Transition mobutiste. Aussi, il décrit, dans cette pièce de théâtre, l'oppression, l'exploitation, la violence, et la déshumanisation du peuple congolais par la classe d'élite politique – représentée par Maman Domina – et la volonté et le désir du peuple d'accéder à la démocratie. Menée en complicité avec l'Occident, l'oppression de la masse s'illustre à travers les haricots de Philadelphie que mange la classe privilégiée pendant que le professeur et les domestiques meurent de faim. Cette oppression indirecte se manifeste également à travers les différents maux – vertiges Concorde, troubles Sabena, convulsions Pan Am, hoquets Luftansa, surmenages De Gaule et maux de tête Fuji – de Mama Domina qui doit se faire soigner par Dr. Mike Dougall de Washington. À travers les « vertiges Kennedyiens » les contacts Caroline, les folies singapouriennes, et les amnésies québécoises de Mama Domina, Mumbere Mujomba présente la contestation populaire du pouvoir et les obstacles internes et externes à l'auto-détermination que subit le peuple congolais dans sa quête de démocratie.

Et lorsque le régime mobutiste cherche à garder le pouvoir en créant des divisions ethniques à Kisangani et au Katanga, dans ce contexte politique où les journaux et le gouvernement de l'époque ont manqué d'aborder le problème, la littérature devient le site de dialogue et de condamnation. Invoquant, dans « Réfugié », le

refoulement des Kasaiens au Katanga, Yoka écrit que ces réfugiés sans passeports et sans pays dans leur propre pays étaient vite entassés dans des gares sans train, sans Monique, ni Croix-Rouge. Ce refoulement étant plus politique et économique qu'ethnique, le gouverneur du Katanga renchérit :

Vous avez dit que le cobalt, le zinc, la malachite sont aussi à vous, espèces de réfugiés ? Tout ça fait que nous soyons nous, et que vous soyez vous. Vous Tshimbulu... nous vous enduirons de graisse, vous jetterons sur les rails, et vous glisserez comme des cercueils roulants jusqu'on ne sait où ! (Yoka, 1995 : 169)

Comme réponse à ce refoulement, Tshibanda Wamuela Bujitu (1995) et Albert Ilunga Kamayi (1999) (Kasaiens) écrivent respectivement la bande dessinée *Les refoulés du Katanga*, invitant les lecteurs à reconstruire une société plus juste et harmonieuse, et *Coup de balai à Ndakata* ; Huit Mulongo Kalonda (Katangais) écrit *Sublimes passions tribales* (2001) et *Impact. Les accents de Destinée* (2004). Ces événements douloureux et traumatiques, bipolarisant les groupes ethniques en victimes et bourreaux, empêchent toute discussion approfondie du tragique dévouement des Kasaiens au Katanga. Ces livres, et particulièrement ceux de Kamayi et Mulongo établissent un troisième espace où un dialogue critique ethnique et régional peut avoir lieu. En effet, à travers ces écrits, il s'avère que les identités ne sont ni fluides ni changeantes ; pas plus qu'elles ne sont éthiquement et culturellement déterminées, mais elles sont construites par le pouvoir qui sous-tend les relations ethniques. Toutefois, les divisions ethniques ne peuvent pas tuer l'amour ni la compassion.

### **Libération, Diaspora et contestation post-Kabila**

Sortis de la Transition mobutienne par le soi-disant mouvement de libération en 1996, les Congolais sont loin de retrouver leur humanité et le bien-être social, car cette libération, « mal qui [...] sévit et qui répand la terreur serait, paraît-il, d'après Yoka qui paraphrase le fabuliste français, un mal qu'en sa fureur Dieu a envoyé pour punir nos forfaits », à tel point que « la foi là-bas ne déplace plus des montagnes : elle est plutôt retournée dans tous les sens, incapable de se lire dans le miroir défiguré des enfants, des mères ou des vieillards éclaboussés par le mal innommable, écumant tous de sang empoisonné » (Yoka, 1995 : 117).

La révolution Kabiliste, d'après Tshitenge N'sana, n'amène point d'espoir ; au contraire, comme le producteur le démontre dans sa pièce télévisée *Diaspora* de Salongo (1997), la solution occidentale à la crise congolaise est teintée de germes de corruption et de cupidité. Cette satire contre les « *diasa-diasa* », « *diata-diata* » ou « *diaspourris* » (Congolais de la Diaspora) fustige la libération « économique » de l'AFDL, annonçant une nouvelle colonisation de swahiliphones et le pillage du pays, puisque les nouveaux maîtres du Congo, consistant en docteurs en pétrologie et maîtres en études océaniques, dévoilent rapidement leur aliénation du peuple et leur cupidité. Leurs motivations de s'enrichir, de s'approprier les ressources nationales et de dominer se révèlent quand ils parlent de poissons dans le fleuve, de la richesse dans la forêt et de pétrole dans les eaux de Kinshasa. En effet, pour trouver de l'emploi et être promu, il faut « *kokota* » (entrer [dans le jeu/combat]) et parler swahili, sans quoi « *abata kula kintu* » (on ne mangera rien). La pièce *Diaspora* contredit ainsi l'étiquette de libération de l'AFDL, qui perpétue l'oppression et la misère de la population congolaise et qui favorise le privilège des « diaspourris ».

Paradoxalement, la diaspora, terre de miel, de prospérité, de joie, de démocratie, de liberté et de justice dans l'imaginaire populaire, est également un site de contestation discursive dans les écrits de Charles Djungu Simba (2000) et José Tshisungu wa Tshisungu (2001). En effet, l'histoire d'hospitalité européenne est trompeuse car le Congolais se sent exilé et marginalisé en Europe. D'après Djungu Simba, dans *Ici ça va* (2002), pour le Belge, le Congolais, étant nécessiteux, n'a pas droit à un traitement adéquat. Le regard du narrateur se tourne plutôt vers le passé ou en arrière, à savoir le Congo, alors que la Belgique devrait être un paradis doré. De même, malgré l'inhospitalité, la cruauté et l'indifférence du Belge, le Congolais, comme tous les « diasporiques », est critique non seulement de la Belgique, pays hôte, mais aussi de son propre pays.

Tshisungu wa Tshisungu explore, dans *La villa belge* (2001) le regard et la nature du discours colonial belge et démontre comment l'exploitation du Congo est inextricablement liée au pouvoir et au discours occidentaux. Au début de cette pièce, l'expatrié Luc-Michel et le député national, le président du parlement national bamelistanais de la commission des Affaires étrangères, discutent de la nécessité de préserver la langue bamelistanaise et du

discours tordu des Occidentaux qui sont venus exploiter le coton et le cuivre. Malheureusement, vers la fin de la pièce, il est patent que l'expatrié est incapable de rejeter ce discours, puisqu'il dicte les termes de l'identité bamelistanaise et croit que tout progrès n'est possible qu'avec la suppression de la voix congolaise. Bien qu'il se croie objectif et désireux de connaître l'Autre, il s'avère qu'il ne connaît rien de la culture congolaise/bamelistanaise et qu'il ne peut récuser l'idéologie occidentale. La Belgique, « mère patrie » ou nation « tutrice », demeure la norme d'être et le symbole de la civilisation pour les « pupilles » que sont les Congolais. Luc-Michel nie qu'il ne travaille pas pour son gouvernement et pourtant le coup de téléphone qu'il reçoit prouve sa complicité dans la distorsion de la langue bamelistanaise. Malheureusement, le Congolais Fofolo, qui vit dans la villa belge et qui a intériorisé le discours belge, travaille aussi contre les intérêts de ses compatriotes en détournant les fonds publics et en opprimant et humiliant son peuple.

### **Libération post-AFDL, massacres et viols : poésie émotionnelle et engagée**

« Ebolisé », souffrant d'une douleur sans couleur, envahi par des « humanitaires » et dans l'indifférence de la communauté internationale, comme dit Yoka, cette fois-ci, c'est en langue nationale et à travers la poésie qu'un certain Sartre avait considéré comme incapables d'engagement, que les écrivains congolais créent des mémoriels collectifs, interrogent les acteurs politiques et font appel à l'unité nationale. Étant donné leur fonction élégiaque, les poètes congolais font également usage de ce genre pour exprimer leur tristesse, pleurer et se reconforter.

Djungu Simba (2000) rappelle ainsi aux lecteurs l'assassinat de Lumumba et demande, dans son recueil de poésie *Kongo Yetu*, qu'on lui dise où sont les dents de Lumumba et pourquoi son voisin rwandais viole ses sœurs. Il interpelle également l'Amérique qui a utilisé l'uranium de Tshikolobwe, pris Lumumba et a envoyé les Rwandais. Dans le poème « *Ni Bure* » (Peine perdue), le poète demande qui a tué Kimpa Vita et Lumumba, incarcéré Simon Kimbangu, torturé Mulele... pour ensuite signifier que ces tueries sont une perte de temps, car leur mort a engendré la dissémination des idées et la création des mythes. Quelle meilleure manière, demande-t-il, de fertiliser le sol et de créer d'autres martyrs et

martyres prêts à mourir pour un Congo uni? Dans « *Luma* » (« Mordez »), la première strophe reprend la chanson en lingala de Franco Luambo Makiadi « *Mokolo bokoyoka ngai nakufi* », invitant ses fans à enlever ses dents à sa mort et à les vendre comme du diamant. Elle est suivie d'une strophe en swahili affirmant que les ongles et les doigts ont été arrachés et demandant où sont les dents (de Lumumba). De même, il fustige, à travers des images du crapaud et de l'âne du poème, l'impérialisme du voisin qui risque de succomber à sa voracité cupide et à sa manie de grandeur. Dans « *Leo, Kesho* » (« Aujourd'hui, demain »), il banalise les invasions de la part des Rwandais (des gens qui se soûlent du lait), car la fin sera punitive.

Tout en prônant la résistance, l'unité nationale et la grandeur du pays, qui est bafouée et souillée, dans « *Kongo* », Djungu Simba, décrit et dénonce la diarrhée verbale du Congolais (dans « *Tembe na Tembe* », il fustige le séparatisme et la dégradation économique du Katanga des *Mtoto wa Mama* (les enfants de maman). Dans « *Kimbotela* » (« Fosse septique »), il condamne Mobutu pour avoir abandonné ses enfants à la merci des Kadogos. En s'appropriant le discours lingala du MPR de Mobutu « *Oyo ekoya eya* » (« Adviene que pourra ») dans « *Mibu Nkama* » (Cent ans), il dénonce la dictature du régime mobutiste, ses tueries, son discours mensonger et décrit le « poignardement » dans le dos de Mobutu par ses parrains occidentaux, qu'il décria, et sa chute qui se matérialisa malgré son défi. Bien que le pays se soulèvera un jour, il coule du sang et, tout en n'ayant pas de leader, il n'acceptera jamais l'esclavagisme. Dans « *Kisangani* », il utilise l'onomatopée pour décrire l'arrivée des Rwandais à Kisangani en associant les bruits de leur engins et fusils avec les sons des « r » qui spécifient linguistiquement la nature ethnique de cette agression inhumaine (« *vinararua mimea yote* » et « *Boum! Boum! Boum! Makombora ya makafiri* ») (ils ravagent toutes les cultures [...] La révolution des Kafiri).

Et finalement, dans la poésie d'un Ngandu Nkashama, « Paroles dans un matin de rêves », le recueil suscite la compassion à travers l'exemple de la nature qui réagit lorsque le nid de l'oiseau est saccagé. Le recueil se termine sur une note de défi avec le poème de James Matthews, « Lorsque notre rage vous trouvera », qui avertit les bourreaux que « seul le sang peut apaiser/Le sang versé/Pendant trois cents ans (1995: 42).

D'autre part, Charles Kisughu Mathe insiste sur le fait que la quête d'une subjectivité nationale et la liberté sont encore entendues dans les cris des femmes violées, les cris des enfants et le sang répandu. Il demande à Delacroix, un leader rebelle, le but de son engagement dans la rébellion.

Ces mémoriels nationaux créent un sens de perte commune et invitent la communauté congolaise à pleurer ensemble. Ils ont des interlocuteurs nationaux limités. Les poètes construisent, malgré tout, des mémoriels nationaux et multiculturels qui rappellent aux Congolais, dans l'intimité des langages nationaux, les dangers d'être instrumentalisés par l'extérieur. L'indépendance congolaise ne peut être acquise, par conséquent, qu'avec le nationalisme et un sens de soi, comme illustré symboliquement par les langues dans lesquelles ces mémoriels non contaminés sont construits.

Cette poésie, à engagement soi-disant limité, semble capturer les émotions publiques aux moments difficiles. Aussi, lorsque les déplacements de la population congolaise s'intensifient et que les viols des femmes deviennent des armes de guerre, Antoine Tshitungu Kongolo exprime l'atrocité qui se perpétue sur le corps de la femme congolaise. Marquée et souillée, cette femme subit des atrocités innommables. Aussi Tshitungu décrit, dans « Saison des viols », les viols des femmes dans des natures indifférentes. Il évoque les pagnes, signes de honte des femmes, ces milliers de pagnes qui, dit-il, ne reçoivent que l'hommage des mouches lorsque le monde demeure indifférent, ces pagnes « arrachés/Croupes dénudées/Offertes en noces sanglantes/Aux satyres en nage ». « Ces pagnes défaits, pleure-t-il, Vous dérivez dans le ciel de ma défaite/Au gré d'une infinie lenteur/Comme des épis maudits vaincus par la faux/D'une moisson démente/Pagnes déchirés/prélude de sang/midi de larmes/effigies de l'arrogance/moiteur des crépuscules sans gloire » (2013 : en ligne).

Ces pagnes, signes de la puissance de l'envahisseur, sont par ailleurs les signes de la faiblesse et de la défaite du poète comme cela est illustré dans les mots sans majuscules au début des vers du poème. L'urgence du social se manifeste même à travers les poèmes affichés, notamment ceux d'Ikanga Ngozi za Balega Tchomba dans *Le massacre de Kasika* (2015).

L'urgence de la littérature congolaise et sa fonction mimétique du social se manifestent autant à travers l'immédiateté émotionnelle et unificatrice des poèmes en langues swahili et lingala de Djungu Simba et de Kasele Laisi Watuta. Dans *Simameni Wakongomani*, ce recueil de poésie appelle à la révolution, comme indique son titre paratextuel. Cette plaquette, publiée en 1999, treize ans avant que le Groupe d'experts des Nations Unies ne publie le *Mapping Report* nommant le Rwanda comme le pays impliqué dans le génocide des Hutus, est un mémoriel dédié à tous les membres de famille morts (*ndugu marehemu*) de Kasika, de Makobola et d'ailleurs. La plaquette commence bien avec le poème « *Jenga Taifa* » (Construisez le pays), exhortant les lecteurs congolais sous-entendus à construire le pays qui est tombé et a été usurpé mais qui ne sera point implosé. Ce Congo, « étoile d'Afrique » dans « *Kongo* » riche en minerais, grand et plein de forêts, doit « *onyesha kwa wote mifano* » (servir à tout le monde de modèle) et travailler parce que les étrangers amènent des misères. Le Congo est plein de richesses, de Kunde-Lungu (Shaba) à Kahuzi-Biega (Kivu) et Maringa. Matadi, Bandundu, Équateur, Katanga, les deux Kasai, Maniema, Kinshasa et Ituri... sont tous à chanter et surtout Kinshasa, la ville multiculturelle qui ne doit pas cesser de se battre. Dans « *Fahari Letu Kongo* », le poète invite les lecteurs à se réjouir et à louer le Congo qui a accueilli beaucoup d'étrangers et sur lequel le Tutsi crache aujourd'hui et raconte beaucoup de mensonges. Un petit pays sans richesses et sans Dieu, dit-il, a l'audace de nous faire la guerre, mais il faudrait que le gouvernement les écrase et que nous travaillions avec notre intelligence et nos mains. Alors que, dans « *Uhuru* » (Liberté), le poète prône le travail et la solidarité, dans « *Ulizo* » (« Question »), il souhaite la bienvenue à une nouvelle année sans souffrance et à un nouveau dirigeant qui peut dissiper la douleur. Le Congo, dit-il, ne doit pas croire dans les fusils, surtout que nombreux sont morts et que nous ne devons pas nous laver de nouveau dans le sang. Le poème se termine avec une question rhétorique à Simon Kimbangu et à Lumumba, leur demandant respectivement si le sang, l'esclavagisme et la souffrance devraient revenir. Dans « *Hadisi Njoo* » (Il était une fois), le poète décrit l'histoire du Congo de l'indépendance à l'époque de Kabila, les trois libérations du Congo qu'il a vécues personnellement, ne s'étant jamais exilé. Il a vécu la joie de l'Indépendance et les misères des sécessions de Tchombe et Kalonji, les morts issues des gouvernements de Kasavubu, Iléo et Adula et les rébellions de Mulele, Gbenye, Olenga, Gizenga et Kabila. Les dix premières années de l'Indépendance furent bonnes,

mais le Léopard (Mobutu) a *kateka nyara* (prit le pays en otage) et les gens ont souffert de diarrhée. Mobutu s'appropriâ toutes les richesses et alla au point de jouir d'un culte divin. Le Léopard se soûla du lait, attrapa et tua Mulele et pendit Amani (*sic*, Anany), Mahamba, Kimba (et Bamba), mais Kasavubu fut épargné de la mort, encore que beaucoup de citoyens ne l'aient point pleuré. Cependant, après nous avoir meurtris des dizaines d'années, un coup lui fut asséné ; il tomba malade et en fut affaibli. À la fin, le Léopard prit la fuite et erra à travers le monde. Il fut enterré comme un être maudit et nous ne le pleurâmes pas. Le 17 mai, nous célébrâmes la vraie Indépendance à travers la troisième page de l'histoire nationale. Libéré, le pays a récupéré le nom du Congo. Nous en rendons grâce à notre Président. Qu'il persévère dans son action de reconstruction nationale. Le peuple a vécu dans la paix qui fut ébranlée par les *Kafiri*.

### **Le nationalisme comme réponse à l'urgence sociale**

La poésie n'est pas seulement le lieu où l'écrivain cherche à comprendre sa trajectoire historique, mais aussi le lieu où le nationalisme se crée. Ainsi, le poète Kasele exhorte ses compatriotes au nationalisme et à l'effort de développer l'amour du pays dans « *Tuwe Maco* » (Soyons vigilants) ; il appelle les Congolais à plus de vigilance, même dans leur sommeil. Il les invite à l'unité pour que le pays puisse se développer, car cela est mieux que l'assujettissement : « *hakuna tabu kupita utumwa ; / kukunja shingo kufunga kinwa, / kumeza matusi fimbo kupigwa, / Usiku na mcana kuteswa /* » (1999 : 19) (Il n'y a pas pire que l'esclavage / courber le cou fermer la bouche / avaler des insultes subir la chicotte / Nuit et jour souffrir). Le recueil conclut enfin avec une évocation émouvante des massacres de Kasika et Makobola. Alors que les villageois sont à l'église, écrit-Kasele, les Tutsis planifient un massacre. Le cœur plein de honte et de vengeance (« *Haya na kisasi moyoni* »), ils se sont transformés en « *nyama-mwitu* » (loups) et ont commencé à faire la chasse aux villageois. Ils sont arrivés aux deux villages sans que l'on ait eu la possibilité d'avertir la population de ces localités. Ils tuèrent les croyants et dirent au Mwami qui les implorait d'épargner la population, « *Funga kinwa ! Nyiyi wote sasa ni watumwa / Hatuna mwami hatuna mkubwa. / Ukisema tena tutakata kicwa ; / Nyinyi na ndugu zenu Batwa / Mupo nyama kama umbwa / (ibid. : 27)* (Fermez votre gueule ! Vous êtes tous maintenant des esclaves / Nous n'avons

pas de Mwami/Souverain ni de dirigeant/ Si vous parlez encore nous allons vous couper la tête ; / Vous et vos frères les Batwa/ Vous êtes des animaux comme le chien). Ces atrocités sont enchâssées dans des refrains de *Kafiri ni mcinjaji* (égorgueur), *ni muguruguru* (voyou), *kafiri!* / *Kafiri ni muuaji* (tueur à gage), *ni mrugaruga* (turbulent), *kafiri!* / *Kafiri ni mpingaji* (aime le pari), *ni roho kutu* (âme dure, rouillée), *kafiri (ibid.)* ! Et le refrain de conclure que Kafiri tueur n'est autre que le Tutsi.

Dans « *Kafiri si Mutu* » (Le Kafiri n'est pas un homme), le poète pleure le fait que le peuple congolais ait été désabusé après avoir assisté les Tutsi lors de leurs nombreux conflits avec les Hutus. En effet, écrit-il, qu'il soit blanc ou noir, un *Kafiri* n'est pas un ami. Il est « *maji vugu* » (eau bouillante). Lorsque tu lui donnes, tu ne lui as rien donné ; lorsque tu souffres, il rit. Si un *Kafiri* t'aime, à la fin il t'écrasera. Si tu l'accueilles, la terre devient sienne ; si tu l'héberges, il s'approprie ta maison. Si tu lui donnes/prêtes de l'argent, ce bien lui appartient ; si tu lui donnes un lit, il accapare ta femme. Ils étaient heureux chez nous ; ils étaient nos frères et aujourd'hui ils nous tuent. Si un *Kafiri* t'aime, écrit-il, à la fin il te tuera. Un *Kafiri* n'a pas de gratitude, c'est un tueur en qui il ne faut pas avoir foi. La solution à tous ces malheurs, écrit le poète kivutien pour conclure sa plaquette dans « *Kivu Yetu* », c'est l'unité et l'amour.

Le lien entre le texte, la communauté et l'auteur est encore plus proéminent dans les productions populaires des groupes de comédie musicale, tels que Nzembele qui étale la misère congolaise à travers l'humour et un aperçu historique du Congo postindépendance. Alors que la dictature battait son plein durant la Transition, le Congolais développa fortement le discours de la *Radio Trottoir* à laquelle la majorité des Congolais participent pour exprimer la conjoncture économique et politique. Confrontés aux misères de la Troisième République avec sa paupérisation de la population, ses *kadogos* (les enfants soldats), les massacres et pillages du Congo, le groupe Nzembele, l'écrivain et comédien Pie Tshibanda et le M2 Production vidéos mobutistes de Jean-Louis Mafema analysent et exposent les conditions sociales et politiques, définissent l'état moral du Congo et réconfortent les Congolais impuissants devant les atrocités et horreurs des derniers conflits et invasions du Congo.

Alors que le régime de Laurent-Désiré Kabila promettait la libération, le développement et l'établissement de la démocratie au Congo, la chanson de Nzembele « *Ata Kadogo* » sur le rationnement

de la nourriture est indirectement un microcosme de l'État congolais. Dans cette chanson, le père décide que ceux qui ne sont pas présents lors des repas n'ont pas droit à la nourriture. Toutefois, lorsqu'il s'absente lui-même un dimanche et qu'il est par conséquent privé de nourriture, il réclamera, contrairement à ses déclarations antérieures « *ule hanapo hanapo* » (celui qui est absent, n'a droit à rien), que l'on devrait désormais donner à celui qui est absent « *ata kadogo* » (même un tout petit peu). Cette chanson décrit le degré de paupérisation de la population congolaise qui ne peut s'offrir le luxe de manger et dénonce également le privilège des gouvernants qui mangent bien dans leur cercle sans toutefois penser à la masse marginalisée de leur préoccupation.

Cette inanition de la masse est évidente dans le titre même d'une autre histoire du groupe portant sur un débat contradictoire, *Muchanga mu muchele* (Du sable dans le riz). Cette satire orale exprime les obstacles qu'a la population à accéder à la nourriture du fait de sa nature incommestible. Ce débat, tenu en présence des dignitaires politiques et économiques, tels Mujedo, Mweze Kongolo et Mawapanga, confronte les acteurs politiques et économiques vivants (Kyungu Wa Ku Mwanza, Tshisekedi wa Mulumba et Mujedo) et les figures d'outre-tombe (Mobutu et Kabila), en présence du héros national Lumumba et du premier président de la République Kasavubu, afin d'examiner la situation du pays. Les premiers à prendre la parole sont Kyungu wa Kumwanza et Tshisekedi wa Mulumba. L'un se vantera d'être devenu un ambassadeur plénipotentiaire et se moquera du chômage perpétuel de l'autre, qui à son tour restera fier de sa position d'opposant éternel. Les choses deviennent fort animées avec l'arrivée du grand Mobutu à Lubumbashi de Rabat où il vit dans l'au-delà avec feu Lumumba, Tchombe et Laurent-Désiré Kabila. Mobutu prophétisera une longue présidence de 48 ans pour le jeune Kabila (telle est la tradition pour ses prédécesseurs qui portent le nom de Joseph). Bien qu'on le surnomma *Alibaba na ba 40 voleurs*, dit-il, personne ne l'a poursuivi, car il volait avec la communauté internationale. Par contre, ses successeurs auront été accusés de vol parce qu'ils investissent leur pillage au pays et non pas à l'extérieur. Aussi Kagame et Museveni n'ont pas été cités parmi les voleurs parce qu'ils volent avec la Troïka. Et Laurent-Désiré Kabila de renchérir que Mobutu disait la vérité, que les Blancs sont des grands voleurs et que « *wakati unaiba nao bana kutapa* » (lorsque tu voles avec eux, ils te louent). Tout en

dévoilant la nature des acteurs politiques et le fatalisme politique qui se discerne à travers l'homonymie « Joseph » de leurs dirigeants, les artistes dévoilent, en guise d'adhésion au pouvoir, la malnutrition et la dictature latente que les Congolais auront à subir.

Impuissant et découragé face aux massacres, à plus de 200 000 viols des femmes, aux pillages et aux tentatives d'implosion, le Congolais, saisi de nostalgie, cherche à diminuer son angoisse et son humiliation à travers la figure de feu Mobutu, qui donna, malgré sa dictature, de l'envergure au Congo. Aussi les vidéos *Mobutu Frappe NKunda I et II* de Jean-Louis Mafema expriment-ils l'urgence politique de sauvegarder, de contrôler et de stabiliser la nation. Étant donné l'affaïssement du pays, comme dit Pie Tshibanda dans le vidéo *George Bush et Mobutu en enfer*, le Congo se confond avec le royaume de Lucifer, au point où un coup de téléphone de Mobutu de l'enfer au Congo est considéré, en fait de coût, comme « local ». L'horreur que vivent les Congolais pousse ainsi Mobutu à revenir pour frapper Nkunda et remettre de l'ordre au Congo. Après l'interrogation de Nkunda, qui dénonce Kagame et explique que le conflit est dû au viol des accords de Kabila, le seigneur de la guerre tutsi est fortement corrigé par Mobutu, et ce dernier invite en lingala ses compatriotes du pays et de la diaspora à s'unir afin de vaincre l'ennemi et de développer le Congo. Ces vidéos thérapeutiques sur Mobutu montrent à quelle enseigne le peuple congolais recourt à la littérature (visuelle, orale et écrite) pour adoucir son angoisse, partager la souffrance, articuler sa condition, comprendre son présent, son passé et son futur et prôner l'unité afin de façonner son devenir.

## Conclusion

Les discours oraux et écrits que nous avons parcourus – textes littéraires, production audio-visuelle et bande dessinée – démontrent explicitement que la volonté d'auto-détermination, de garder une subjectivité digne et africaine et le désir de la liberté ne sont pas des acquis de l'indépendance, mais bien un effort historique continu. La liberté est certainement accentuée dans les nombreuses voix littéraires et cinématographiques contre-discursives, de nos mémoires collectives au discours national et international dominant, mais la liberté et la subjectivité sont étouffées par les modèles de développement et les concepts de démocratie et de développement

conçus dans d'autres espaces. Alors qu'à l'Est il continue à couler du sang, que la population continue à être déplacée, et que la masse est abandonnée par le gouvernement congolais et la communauté internationale pour lesquels le pouvoir et les minerais seuls dictent leurs actions, l'écrivain congolais ne peut être que le chroniqueur des histoires du vécu collectif, les mémoriels de notre histoire immédiate, dans un pays où les rêves et la fiction n'ont pas de place mais bien les vérités extirpées des euphémismes politiques. L'artiste, peut-il/elle avoir le loisir de relater des histoires fictives sans mimétisme social lorsque la réalité sociale exige que l'on dise la faim, l'injustice, le trauma et la mort ? La littérature congolaise ne peut être qu'une littérature d'urgence, cette voix unificatrice, de réconfort, collective de nos morts, de notre jeunesse dépouillée de son innocence, et de nos plaies qui ne se cicatriseront jamais aussi longtemps que l'histoire violente et oppressive du Congo perdurera.

Professeure d'anglais à l'Université Creighton, **Ngwarsungu Chiwengo** est originaire du Congo (RDC). Elle a obtenu sa « licence » (BA) à l'Université Nationale du Zaïre-Lubumbashi (actuellement Université de Lubumbashi) et son doctorat à SUNY/Buffalo. Elle a enseigné à University of Alabama at Tuscaloosa (1984-1986), à l'Université de Lubumbashi (1986-1993) où elle a été chef du Département d'anglais et à Samford University (1993-1997). Depuis 1997, elle enseigne à l'Université Creighton d'Omaha, Nebraska, où elle a été Directrice du Programme de Littérature mondiale et Directrice intérimaire des Programmes African Studies et Black Studies. Elle est actuellement Directrice du Programme Black Studies et fut membre des Conseils d'administration de Jesuit Academy et de Great Plains Black Museum (Omaha). Elle enseigne également à l'UNILU. Ses travaux ont été publiés dans des revues telles que *South Atlantic Quarterly*, *Journal of Black Studies*, *La Revue de Moncton*, *Congo-Meuse*, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, etc. Elle a par ailleurs publié le livre *Understanding Cry, the Beloved Country* (Greenwood Press, 2007) et a coédité un numéro spécial de JALA (la revue américaine de l'Association de la Littérature Africaine).

## Références

ABRAHAM, Peter (1954). *Tell Freedom: Memories of Africa*, New York, Alfred A. Knopf.

AMOSSY, Ruth (15 septembre 2006). « Argumentation, situation de discours et théorie des champs : l'exemple de *Les hommes de bonne volonté* (1919) de Madeleine Clemenceau Jacquemaire », *CONTEXTES*, n° 1, <<http://contextes.revues.org/index43.html>>, consulté le 29 avril 2012.

BETHLEHEM, Louise (2001). « A primary Need as Strong as Hunger: The Rhetoric of Urgency in South African Literary Culture under Apartheid », *Poetics Today*, vol. 22.2: 365-389.

BOURDIEU, Pierre (1991). « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*: 3-46.

DADIÉ, Bernard D. (1970). *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine.

- DAVIES, Eric (2005). *Memories of State. Politics, History and Collective Identity in Modern Iraq*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press.
- DJUNGU SIMBA, Charles K. (2011). *Voix du Congo*, Bruxelles, Le Cri Édition.
- (2010). « Vive Oye », *Congo Cinquante*, Bruxelles, Les Éditions du Pangolin.
- (éd.) (2009). *Les terrassiers de Bukavu. Nouvelles*, Paris, L'Harmattan.
- (2000). *Ici ça va*, Bruxelles, Atelier des Écrivains Marginaux.
- (2000). *Kongo Yetu*, Ferney-Voltaire, Les Éditions d'Arouet.
- ELEBE, Philippe (1976). *Simon Kimbangu ou le Messie noir*, Paris, Nouvelles éditions Debrasse.
- FANON, Frantz (1991). *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard.
- HARROW, Kenneth (1985). « The Poetics of African Littérature de Témoignage », *African Literature Studies: The Present State/L'État Présent*, Stephen ARNOLD (ed.), Washington, DC, Three Continents Press: 135-149.
- IKANGA, Ngozi za Balega Tchomba (2015). *Le massacre de Kasika*, Saint-Denis, Edilivre.
- ILUNGA KAMAYI, Albert (1999). *Coup de balai à Ndakata*, Kinshasa, Mediaspaul.
- JADIN, Louis (1961). « Le Congo et la secte des Antoniens. Restauration du Royaume sous Pedro IV et la "Saint Antoine" congolaise (1694-1718) », dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, fascicule XXXIII: 411-615.
- KISUGHU MATHE, Charles (Inédit). *Pots et Zie (Pistes des vers de Piscine de l'éternité)*.
- LAÏSI WATUTA, Kasele (1999). *Simameni Wakongomani*, Kinshasa, Édition Comporod.
- LOMAMI-TSHIBAMBA, Paul ([1949]). *Ngando*, Bruxelles, Éditions Georges A. Deny.
- MAFEMA, Jean-Louis (Produit et édité par) (2009). *Mobutu frappe Laurent Nkunda – 1<sup>ère</sup> partie*, M2 Productions, <[https://www.youtube.com/watch?v=k7q3cktW\\_Qw](https://www.youtube.com/watch?v=k7q3cktW_Qw)>, consulté le 2 février 2013.
- MOURALIS, Bernard (1985). « La littérature négro-africaine: quelle critique pour quelle littérature », *Interdisciplinary Dimensions of African Literature*, Washington D. C, Three Continents Press Inc.: 27-34.
- MPOYI- BUATU, Thomas (1986). *La Re-production*, Paris, L'Harmattan.
- MULONGO KALONDA, Huit (2004). *Impact. Les accents de Destinée*, Lubumbashi, Éditions CELTRAM.
- (2001). *Sublimes passions tribales (Récit)*, Kinshasa, Édition Mosaïque.
- MUMBERE MUJOMBA, Pierre (2002). *La dernière enveloppe*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur.
- NGANDU NKASHAMA, Pius (1995). « La littérature congolaise contemporaine (1980-1993). Romans, récits et contes », dans Pierre HALEN et János RIESZ (dir.), *Littératures du Congo-Zaïre*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi: 23-43.

-- « Réflexions autour du roman » (Inédit). *La littérature congolaise postcoloniale*, Leta Apey ESOBE et Pius NGANDU NKASHAMA (éd.).

OKARA, Gabriel (2000). « The Word, Poetic Vision, and Society », *Goatskin Bags and Wisdom*, Ernest N. EMENYONU (éd.), Trenton NJ, Africa World Press Inc.: 347-354.

RIVA, Silvia (2006). *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan.

RUBANGO, Nyunda ya (2009a). « Postface », *Les terrassiers de Bukavu. Nouvelles*, Charles DJUNGU SIMBA K. (éd.), Paris, L'Harmattan : 153-170.

-- (2009b). « Congo-Zaïre (1990-2005) : de l'« empire du silence » à l'« empire de la mort ». Discours de violences et de souffrances », dans Isidore NDAYWEL E NZIEM et Élisabeth MUDIMBE-BOYI (dir.), *Images, mémoires et savoirs. Une histoire en partage avec Bogumil Koss Jewsiewicki*, Paris, Karthala : 673-698.

SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est que la littérature ?* Paris, Gallimard.

SERHAN, Lama (2006). « Les écrivains dans la presse face à la guerre », *La Plume Francophone*, <<https://la-plume-francophone.com/2006/11/15/lecrivain-face-a-la-guerre-temoignages-de-beyrouth-a-haifa/>>, consulté le 9 janvier 2017.

TEMPELS, Placide (1949). *La philosophie bantoue*, Paris/Bruxelles, Éditions Africaines/Édition de L'Évidence et (2009), <<http://www.eglise-realiste.org/pdf/philobantoue.pdf>>

TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

TSHIBANDA, Pie (2008). « George W. Bush et Mobutu dans l'enfer », <<https://video.search.yahoo.com/search/video?fr=yfp-t&p=Pie+Tshibanda#id=25&vid=b02e1d0b437a9de2241e490eb481bd7d&action=view>>, consulté le 10 janvier 2017.

-- (1995). *Les refoulés du Katanga*, Lubumbashi, Éditions Impala.

TSHITENGE NSANA (Avec le concours du Groupe SALONGO) (22 septembre 1997). *Diaspora*. Série *Théâtre de chez nous* de la Radio-Télévision Nationale Congolaise.

TSHISUNGU WA TSHISUNGU, José (2001). *La villa belge*, Sudbury, Édition Glopro.

TSHITUNGU KONGOLO, Antoine (2010). « Saison des viols », Deux poèmes pour Zaïna, soumis par courrier électronique, le 16 avril 2010 en guise de soutien à la marche Congokazi, Association des Femmes du Congo et (2013), <<https://www.youtube.com/watch?v=cDmhDd15vll>>, consulté le 15 décembre 2016.

YOKA, Mudaba Lye (1995). *Lettres d'un Kinois à l'oncle du village*, Bruxelles/Paris, Institut Africain/CÉDAF-L'Harmattan.