

Écriture de la folie, folie de l'écriture dans *Maudit soit-il : une Saison au Congo* ou *une Saison en enfer* ?

Par TSIKU KHEME YANNICK

Assistant d'enseignement ISP/GOMBE - Kinshasa

RESUME

Tomokwabini, héritier de Césaire et Rimbaud, mais fidèle à la rhétorique conradienne, est un psychanalyste doublé d'un exorciste. Et son roman, le divan qui sert à libérer la parole, la prière païenne qui sert à conjurer la malédiction des ressources dont les Congolais sont victimes. Récit sans concession, où pudeur et bienséance sont reléguées au second plan, le tour de force de ce roman de l'échec, roman de l'anomie, est ailleurs. Ce n'est pas son intrigue simple mais bien son usage de la langue. Langue libertine : Liberté de ton, liberté de style. Langue insolente, *bestialisée*, langue des bas-fonds, langue au service de la narration. Ne cherchez pas à retrouver, chers lecteurs, tous les codes classiques du roman français, car ils sont absents. Mais les codes du roman national sont là. C'est le seul terrain sur lequel il faut le juger : esthétique de la laideur, du chaos et de l'échec, écriture du fragment, langue orale, univers glauque, personnages atypiques et névrosés, poésie désinvolte, avec toutes ses techniques ramenées sur le terrain de la prose : pastiche, contrepèteries, calembours, etc. Quelle folie ! Ça en fait un régal littéraire !

Mots clefs : folie, écriture, poétique.

Introduction

Publié en 2024 aux éditions Lettres Mouchetées, ce roman au titre imprécatoire - *Maudit soit-il* – a défrayé la chronique à sa sortie au début de l'année et a été encensé par certains auteurs africains connus. Il figure actuellement dans les palmarès de différents prix littéraires. Cela n'a rien d'un hasard.

Avec un fil rouge pourtant simple : les retrouvailles d'un fils (orphelin de père et vivant désormais avec VIH) avec sa mère (folle de son état) dans des circonstances un peu particulières, retrouvailles qui se révéleront être impossibles, ce qui se présente comme une OLNI¹, empruntons cette expression à Sami Tchak, est construite de manière complexe.

Précédés d'un prologue, et suivi de 14 chapitres, qui peuvent se lire comme des nouvelles, ou des poèmes en prose, il est facile de se perdre, dans ce maëlstrom de 114 pages, si l'on n'est pas rompu à l'exercice. Les questions classiques que l'on se pose lorsqu'on en franchit le seuil sont : Qui raconte ? Que raconte(nt)-il(s) ? Une *lovestory* ? Un drame familial ? Des déboires personnels ou Rien ? Tomokwabini, comme le Créateur qui décide de donner vie à l'humain, - à l'exception près que son récit de la genèse se révèle, dès les premières pages, être un récit

¹ Objet littéraire non identifié.

apocalyptique – « le début de la fin » (p. 71), crée des êtres maudits et condamnés dès leur apparition. C'est parti pour un voyage en enfer, *Au cœur des ténèbres*², le temps d'une lecture.

« Au commencement était la bière...La bière avait pissé ! Elle venait de faire pipi sans ses abris. Cette pisse, c'était l'eau. Notre eau. Les eaux du fleuve ! Je dis bien le fleuve. Le fleuve Congo ! Ensuite elle avait délégué [...] C'est alors qu'elle avait vomi. Dans ses vomissures est apparu...le déchet humain ! » (p.8)

Le tour de force de ce roman picaresque, roman baroque serait d'avoir inscrit la folie comme *topoi* à la fois dans la diégèse de son discours que dans le matériau linguistique de celui-ci. Cette citation de Michel Foucault, mise en épigraphe annonce le sujet et le ton même de ce roman : « Tel est le pouvoir de la folie : énoncer ce secret insensé de l'homme que le point ultime de sa chute c'est son premier matin, que son soir s'achève sur sa plus jeune lumière, qu'en lui la fin est recommencement. » (p. 5)

À la frontière entre lyrisme rimbaldien et surréalisme césairien, mais fidèle à « la rhétorique conradienne »³, la bonne question à se poser lorsqu'on lit ce roman de l'anomie est sans doute : Comment raconte-t-il toute cette joyeuse apocalypse ? Ou mieux, comment se lit ce roman de l'échec ?

Notre analyse du discours *Tomokwabinien*, immanente, qui emprunte un peu à la thématique, à la sociocritique, au comparatisme et à la narratologie, tente donc d'étudier à travers les personnages et la poétique du récit. Il a pour objectif d'étudier l'inscription de la folie dans le texte, ses manifestations, ses enjeux politiques et existentiels.

I. Ecriture de la folie

1. Maudit, sa Chatte et sa mère, figures de folie

La folie en littérature paraît comme une pieuvre géante à plusieurs tentacules. Sans pour autant s'enfermer dans des définitions encyclopédiques proposées dans nombre d'études littéraires, nous avons choisi de nous en tenir à ses caractéristiques et manifestations dans le texte littéraire.

À propos du « texte fou », Monique Plaza écrit : « Nous sommes tentés de parler de folie à propos d'un texte lorsque sa forme nous paraît étrangement hermétique, ou lorsque son sens heurte nos critères du "raisonnable", c'est-à-dire notre jugement des réalités. »⁴

Maudit soit-il est un roman de la parole. Nous ne nous trompons pas car l'accès que nous avons eu au manuscrit confirme que son titre de travail était : *Parole de ma Chatte*. Il met en scène des personnages névrosés. Leur folie se révèle être d'abord clinique. Ses manifestations les plus courantes chez Maudit tout d'abord, le narrateur-personnage, sont le délire, les hallucinations et les réminiscences. En état de perturbation affectif permanent avant, tout comme après son accident, il n'a plus conscience de ce qu'il est vraiment. À se demander si ce qu'il raconte est vrai. Il lui arrive fréquemment de remettre en question sa propre identité, sa propre existence. Son drame familial, mais pas que, y est pour quelque chose. On peut lire

² Allusion au roman de Joseph Conrad *Heart of darkness*, traduit en français en 1993.

³ Locha Mateso, E., *Op. Cit.*, L'Harmattan, Paris, 2023, p. 19.

⁴ PLAZA M., *Écriture et folie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p. 86

l'anamnèse de son état à travers cet extrait où se côtoient différents registres de langue, témoins de ce désordre mental qui l'habite :

« D'abord je découvre que ma mère est une folle, mon père, un cannibale, un exterminateur, un sorcier, un démon, qui a ruiné la vie de ma pauvre mère, ensuite celle qui me révèle tout de mon ascendance clamse dans mes bras, je m'enfuis lâchement et en offense sauvagement sa dépouille... » (p. 76).

Cette folie devient ensuite systémique parce qu'elle touche aussi d'autres personnages, notamment sa mère. À la différence près qu'elle n'est pas suivie des mêmes manifestations. Elle la plonge, elle, par contre, dans une forme de mutisme résultant d'un traumatisme psychologique créé par la vue ou le vécu de certaines scènes tragiques. Dans son cas aussi, le texte révèle que des problèmes familiaux y sont pour beaucoup.

Cette folie clinique pousse aussi d'autres personnages cités dans le texte à se livrer à des actes surréalistes qui défient toute rationalité, comme on peut le lire dans cet extrait :

« [...] comment qualifier cet homme qui se masturbe en plein jour dans un lieu si sinistre avec un bout de sein qu'il vient de ramasser à même le sol, un bout de sein qui laisse deviner l'opulente poitrine de sa propriétaire disparue, qu'on ne retrouvera peut-être jamais plus. Mais non ! Le type frotte ce bout de chair humaine contre sa verge qui se montre d'une fermeté exemplaire. » (p. 11)

2. Manifestations

On découvre page après page une série d'éléments caractéristiques de la folie des protagonistes : surcharge sensorielle, perception déformée de la réalité, perte de contrôle, visions hallucinatoires et estompage de la frontière entre la vie et la mort. Ces éléments se combinent pour créer une représentation des esprits en détresse extrême, luttant pour donner un sens à une expérience traumatisante.

« Mon éjaculation précoce m'a plongé dans l'extase du néant. Le ciel avait disparu. J'étais déjà dans un trou noir, un monde parallèle. Pendant ce temps-là, le motard a subi un autre sort, funeste le sien. [...] La conscience revenue je vois rouge partout. Je vois tout en rouge et je sens que je suis entre des mains. Des mains salvatrices dont les caresses me laissent perplexe. Je réalise que je suis en vie. La mort m'a montré du doigt mais le pire est derrière moi ; le motard est mort, je le sais, je le sens, je ne sais pas pourquoi ; Moi, non ! Et ayant ouvert les yeux pour prouver mon attachement à cette réalité matérielle malade, en bon kinoïse, je me suis dit avant de perdre connaissance : Chance ! » (p. 20-1)

Dans l'extrait où Maudit décrit l'accident, il subit un afflux d'informations sensorielles intenses et chaotiques, sa perception du temps et de l'espace devient déformée, ce qui suggère une rupture avec la réalité. Quant à ses visions, qui ne sont pas fondées sur la réalité physique de la situation, elles indiquent un esprit qui ne traite pas l'information de manière rationnelle. Cela le pousse à révéler des faits sur son origine ethnique, son état après l'accident, son état sérologique, sa situation familiale et socioprofessionnelle :

« Toi, l'enfant perdu, fruit maudit de Lisala, fils de l'Equateur, ta colère ne videra jamais le fleuve, tu es fils de ce fleuve. Maintenant, tu sais. Ton père est bel et bien mort le 17 mai 1997 parce qu'il a fait partie des fidèles de Mobutu qui ont cru jusqu'au bout que Mobutu était éternel » (p. 52).

« ... Mais je sens que j'ai perdu beaucoup de choses, je sens que je ne peux plus bouger mes jambes, je ne peux plus parler, et pourtant je le voudrais bien, je sens que je ne sais plus élargir mon champ de vision, et pourtant je vois bien tout ce qui est autour de moi. » (p. 34)

Cet état psychologique dans lequel ils se trouvent, ne les empêche cependant pas, à des rares moments de lucidité, d'accomplir des actions louables, comme ce geste accompli par la mère de Maudit qui le sauve :

« ...Sur le lieu sinistre de l'accident, pendant que tous les êtres humains normaux dérivent sans soleil dans l'emploi abusif du premier soin, une femme, une folle déambule au milieu du désastre. ...Et donc cette folle transporte le corps d'un homme, qui en plus se trouve être le mien, le corps du plus grand écrivain qui ait jamais existé, poussé dans les frontières de l'irréel, oui c'est mon corps sur le dos de cette folle qui semble savoir où elle va, savoir ce qu'elle fait, et c'est quand elle arrive devant l'hôpital ultramoderne du Cinquantenaire que moi aussi j'ai compris...Elle s'empare d'une petite pierre et s'agenouille sur le sol pour écrire.[...] Leurs regards se croisent et l'infirmière baisse les yeux sur l'inscription au sol : « S'il vous plaît sauvez mon fils, il vient de connaître un accident ! » (p.32).

Quant à l'aspect politique de la folie, il apparaît lorsque Maudit sans sa folie prend conscience de sa situation sociale : solitude dans laquelle il vit et misère noire, qui fait de lui quelqu'un qui ne vaut rien. Cet état fait le lit au sentiment de révolte face à ce qu'il considère comme une forme d'abandon, d'oppression et d'exploitation individuelle (et collective) de la part des structures étatiques, et finalement laisse place à la violence, une violence verbale inouïe. Ou plutôt à une écriture automatique. Le lecteur-spectateur assiste alors à une longue tirade sur la situation globale de la ville, du pays, de la région et du monde, où règne le « chaos » : « économie extravertie qui n'ouvre ses jambes qu'aux étrangers » (p. 12) ; « peuple éparpillé, dépouillé, désacralisé, acculturé, sali, sans embonpoint, qui caresse la misère la plus noire avec une volonté de fer : l'oubli de son histoire ! » (p. 45) ; « Les corruptions, les commissions, les retro-commissions, les *madesu ya bana*, les *mbote ya likasu* » (p. 24) ; « Et donc en son nom, en sa mémoire, les seigneurs des finances publiques ont rougi les caisses de l'Etat. L'argent n'a pas d'odeur...c'était pour honorer la mémoire d'un Homme d'yeux : Lumumba. » (p. 26) ; « Voilà pourquoi le monde entier nous tue en silence ! » (p. 85).

Dans ce roman de l'anomie, la folie, arrivée à son paroxysme, quitte le niveau individuel et le monde humain pour devenir collective et déteindre sur le monde animal, ce qui offre une fenêtre assez éloquente de la déliquescence de la société mise en texte. Témoin privilégié et animal de fidèle compagne qui prend le relais de la narration au suicide de celui-ci, elle continue dans la même veine, avec le même degré de violence, l'œuvre commencée par « l'écrivain Maudit » (p. 100) qui lui a tout appris, avec la même visée : dénoncer la misère et la descente aux enfers de la société de son « maître » (p. 105).

« Je...non...j'ai envie de faire mia-ou...ou miawu...ou encore niawu ! Niawu c'est mieux ! Vivre partout dans le monde, c'est vivre ou mourir à Kin ! Ce n'est pas pour rien que le Monde se dit *Que ta volonté soit Kin* ! O Kin ! Kin, c'est Kin ! *Kin eza ya bana Kin* ! Kin, belle capitale connue du monde ! Par devant, par derrière, on la défonce. Par devant, par derrière, on la pénètre sauvagement par tous les orifices. Pétasse des puissants et des impuissants ! » (p. 91)

« Encore et jamais plus encore, mon silence ! » (p.99)

On note ainsi dans ce passage que le langage du second narrateur intradiégétique est décousu et absurde. Il passe d'une pensée à l'autre sans rapport, peine à former des phrases cohérentes et reconnaît ne pas savoir ce qu'il dit. Cette rupture reflète un processus de pensée désordonné. En outre, la répétition de manière convulsive de certaines phrases et idées indique une obsession de la pensée. Et comme son « dresseur », son « possesseur » Maudit, on note une

confusion caractéristique : mélange d'affirmations grandioses, moments d'incertitudes totales, instabilité émotionnelle ainsi qu'un changement rapide de tons, ce qui brouille les frontières entre la vie et la mort.

« Je...non...j'ai...envie de faire mia-ou...ou miawu...ou encore niawu ! Niawu c'est lieux : C'est plus kinois ! Heureuse kinoiserie ! Kinoiserie génitrice unique de chemin de fer ! L'Homme doit se battre ! Toute une philosophie ! Tout un style de vie ! [...] Je n'en sais rien. Je ne sais même pas ce que je dis. Mais si ma mémoire est belle ou bonne comme tous les éléphants blancs de la RD...Ah oui, ça me revient, je m'embrouillais avec R-Décès qui était en train de me faire transpirer. » (p. 87-88)

3. Enjeux sociologiques et existentiels

Soulignons-le à cette étape de l'analyse, la présence des personnages fous qui, dans leur délire et dans leur moment de lucidité, agissent comme des normaux ou comme des individus psychologiquement stables posent des actes contraires au bon sens, n'est que le reflet de la réalité vécue dans la société réelle de l'auteur. Des fous ont été retrouvés en train de réguler la circulation routière dans les rues de la capitale congolaise, quand des hommes en pleine possession de leurs facultés mentales ont été surpris en train de copuler avec des folles en plein air. Ces anecdotes, à elles seules, font de ce texte un roman social qui établit sans failles « une homologie rigoureuse »⁵ entre les faits racontés dans l'œuvre littéraire et les faits réels. Cependant ce n'est pas le seul aspect de la « socialité »⁶ de ce texte, terme cher à Claude Duchet.

Comme dans *Une Saison au Congo* où les personnages sont nommés de manière caricaturale ou en fonction de leur rôle : (Mokutu, Kala-Lubu, le joueur de sanza), dans notre récit, le personnage-narrateur s'appelle Maudit tout court. C'est son nom, son prénom, son surnom à la fois. Et le second personnage s'appelle Chatte. Sa mère n'est pas nommée non plus, et le personnage fou évoqué dans le texte non plus ne porte une identité claire. Par cette dissolution du personnage, Tomokwabini emprunte et rapproche son texte du Nouveau-Roman qui dans ses textes fondateurs ont signé la mort du personnage.

Ainsi, le roman-théâtre de Tomokwabini « est une immense scène de sacrifice où quelque héros, vaincu par la logique implacable de l'existence, doit, pour conjurer le désastre qui le menace ainsi que les siens, mourir en lui-même par une annihilation pouvant être physique. » C'est ce qu'il se passe pour Maudit. Son destin tragique n'est pas sans rappeler celui de la figure héroïque Lumumba – protagoniste dans *Une Saison au Congo* et cité dans le texte, puisque comme lui, « Il meurt et est enterré dans l'anonymat le plus total » (p. 113). Mieux, la vie orageuse et la mort poignante de Rimbaud, l'homme aux semelles de vent, le poète maudit, qui, après une vie d'errance entre différents continents, a fini par rentrer chez lui pour se voir amputé d'une jambe (à la base un néoplasme la cuisse⁷) et mourir dans la solitude, loin des feux de projecteurs, à l'hôpital de Marseille.

Maudit et sa Chatte qui parlent, sa mère et le fou anonyme présenté dans le texte qui, eux agissent, simples ressorts romanesques, sont donc construits comme des archétypes qui cristallisent en eux le destin ou sinon la situation de milliers de Congolais voués à l'échec et à

⁵ GOLDMMAN, L., *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964, p. 36.

⁶ Duchet, C., *La Sociocritique*,

⁷ https://patrimoine-medical.univ-amu.fr/articles/article_rimbaud.pdf, consulté le jeudi 24 avril à 10h50'.

la déchéance dans un État lui-même défaillant. Ces propos de Goldmman trouvent donc dans le texte un échos retentissant lorsqu'il écrit : « [...] l'action du sujet se présente toujours sous la forme d'un ensemble d'aspirations, de tendances, de désirs, dont la réalité empêche la satisfaction intégrale. »⁸ Dépassés par les événements, ils se révèlent être impuissants face aux forces inhibitrices qu'ils affrontent, malgré le trompe-l'œil d'un certain contrôle exercé sur leur propre corps. Leur seule richesse c'est la parole ! Et leur silence loquace. Maudit et sa Chatte parlent plus qu'ils n'agissent. Ils parlent pour raconter leurs déboires. Ils parlent pour dénoncer. Ils parlent pour ne pas être coupables, ils parlent pour défier la mort. Sa mère elle, se tait pour mieux parler et donner un double poids à ses actions. Puisqu'ils sont tous maudits, leur folie est prise comme métaphore de la marginalité et de la « révolution subreptice »⁹ qui commence par la langue.

Dans sa figure de « héros démoniaque », de « personnage problématique » à la « recherche dégradée », Maudit se donne la mort pour abrégé ses souffrances, dans un processus préparé avec soin par lui-même, après avoir brûlé tous ses manuscrits et prévenu que la mort n'était pour lui qu'un passage vers une nouvelle vie. Sa mère, qui n'a pas supporté cette scène tragique, s'enfuit, ne guérit finalement pas de sa folie à propos de laquelle on avait prophétisé qu'elle la quitterait, et disparaît dans la nature. Quant à Chatte, elle a, comme par enchantement, hérité de la langue de son maître et est condamnée par le fait même à vivre sa « haute et belle démente »¹⁰ sous une autre forme.

Comment cette folie de l'écriture se manifeste-t-elle ensuite dans le style de l'auteur ?

II. Une poétique de la folie

1. Tomokwabini, entre Césaire et Rimbaud... un héritage revendiqué

En tant que producteur, Tomokwabini a donné naissance à un monstre à trois têtes, un texte hybride qui sort des canons esthétiques. Dans le processus de création, il a jugé que la forme la mieux aboutie pour raconter l'insoutenable était la poésie et pour cause : « seule la poésie sauvera le monde » (p. 27), fait-il dire à son personnage. Mais c'est une poésie désinvolte, avec toutes ses techniques ramenées sur le terrain de la prose : pastiche, contrepèteries, calembours, etc., ramenée sur le terrain de la prose, comme dans *Une Saison en enfer* de Rimbaud. Le prologue du roman nous fournit un exemple typique de cette poésie en prose, construite autour des figures d'analogie, d'opposition et de répétition que sont la métaphore, l'oxymore et l'anaphore.

« Au commencement était la bière ! La bière était lieu. La bière était nous. Oui, la bière était tout. La bière était tout et rien à la fois. La bière était donc un tout-rien ou un rien-tout comme tout quoi... » (p. 7)

Au plan du récit, le texte se prête à la lecture comme un roman, même si les personnages n'évoluent pas et l'intrigue est plus esquissée que développée. Il est à noter ici que ce sont les

⁸ GOLDMMAN, L., Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964, p. 361.

⁹ Gérard, A., « Antoine Roger Bolamba, ou la révolution subreptice », *La Revue Nouvelle*, XLIV, 10, 1966, p. 286-298 ;

¹⁰ Lombume, V., *Parole de perroquet*, Miezi, Kinshasa, 2022, p. 35.

personnages - à travers leurs paroles et accessoirement à travers leurs actions - qui portent l'intrigue et autour d'eux que le récit se construit. Dans la manière dont l'auteur les convoque sur scène, l'on est tout de suite catapulté dans un théâtre. On peut considérer que le discours de *Maudit* est le premier acte de cette scène, et le discours de Chatte comme le deuxième, ou plutôt de ce tableau. Les longues prises de parole des personnages s'apparentent à de longs monologues et le décor est typiquement tragique. La langue des personnages est pleine de symboles, elle est ésotérique, évocatoire, à croire que ceux qui les prononcent sont dans une espèce de transe, et cette langue est utilisée raconter des événements surréalistes.

Cela dit, *Maudit soit-il* se lit à la fois comme une tragédie césairienne et une poésie symbolique baudelairienne.

2. *Maudit soit-il* ou le palimpseste conradien

Le texte de notre corpus n'est pas seulement héritier d'une tradition qui remonte uniquement de Rimbaud à Césaire. C'est quand il saisit un pan de l'histoire tragique, violente dont le Congo est victime, qu'il s'inscrit dans la rhétorique conradienne. A ce propos, on peut lire ceci sous la plume du grand critique littéraire Congolais Locha Mateso : « Une ligne souterraine relie tous les textes choisis sont le dénominateur commun est de parler du Congo sous l'angle de la violence dont le pays a été victime dans une perspective qui inclut l'histoire immédiate. »¹¹

Il rejoint en cela ses pairs qui ont bâti le roman national. Par roman national, il faut entendre ici les codes esthétiques propres aux écrivains congolais qui, sans le savoir appartiennent à une même école littéraire sans pour autant s'être rencontrés et publié un manifeste du mouvement, mais qui ont influencé, se sont laissé influencer ou s'influencent mutuellement par leurs textes, la plupart du temps écrit pour un public spécifique. On peut citer dans cette catégorie, les textes d'auteurs suivants sans être reluisant : *Réveil dans un nid de flammes* du poète Matala Mukadi Tshakatumba, *La Re-production* de Thomas Mpoyi-Buatu, *Cannibale* de Bolya Baenge, *La Malédiction*, *Le Pacte de sang* et *La Mort faite homme* de Ngandu Nkashama, *Parole de perroquet* de Vincent Lombume, et plus récemment *La Danse du vilain* de Fiston Mwanza et *Généalogie d'une banalité* de Sinon Aanza.

3. *Maudit soit-il*, l'écriture comme transgression

À ce stade de notre analyse, cette question mérite d'être répondue : Comment l'écriture de la folie dans ce roman remet-elle en question les normes littéraires et sociales ? En effet, cette œuvre opère une rupture. Rupture vis-à-vis du champ littéraire congolais, dont les auteurs s'inscrivent (inconsciemment ou non), à en croire Emmanuel Locha Mateso, « dans une démarche où l'autocensure est plus présente qu'on ne le pense »¹² en n'osant pas aborder certains thèmes ; rupture vis-à-vis de la poétique des genres, où la frontière entre poésie, théâtre et roman sont brouillés avec virtuosité, alors que la plupart de ses pairs restent encore fidèles au(x) code(s) classique(s) du roman français. Puis Ngandu Nkashama écrit à propos de cette rupture engendrée par la folie et la violence : « C'est précisément par la violence que l'écriture

¹¹ Locha Mateso, E., *Op. cit.* p. 18.

¹² *Idem*, p. 289.

africaine peut se décrire dans ses termes les plus caractéristiques. La violence à l'intérieur de la séquence même du récit, l'ordre (et le désordre) chronologique bousculé, les paysages fantasmagoriques à la limite du surnaturel ou de l'antinaturel, tout comme l'incohérence des caractères, constituent autant d'éléments qui privilégient l'univers de la folie dans l'écriture.»¹³

Ainsi, l'on constate et peut relever comme techniques utilisées par Tomokwabini, la polyphonie narrative, qui fait de son roman un récit oral à deux voix, l'écriture du fragment, qui fait du texte non pas un objet fini mais la promesse d'un recommencement, et la distorsion langagière, manifeste dans l'hybridation de langues, les emprunts et les clins d'œil, les pastiches et les jeux de mots, propres au langage poétique.

Polyphonie narrative

Quand la norme veut que par souci de clarté, le narrateur soit en « je » ou en « il » et souvent seul, Tomokwabini vient déranger et bousculer la norme. Le lecteur attentif se rendra compte que du prologue au chapitre 12, Maudit déploie le récit en tant que narrateur homo et intradiégétique en même temps, et sa Chatte, (comme dans le livre de Deutéronome dans la Bible, où Moïse meurt avant d'entrer en terre promise, et Josué son successeur écrit le dernier chapitre¹⁴), prend le relai de la narration aux deux derniers chapitres. Même si les personnages vivent au passé, cette narration à pour temps dominant le présent, avec beaucoup de digressions et des prolepses. Ce voyage fréquent entre passé et présent dans les monologues intérieurs permet de saisir tant soit peu certains pans du récit. Il fait de ce fait du récit une chronique animale, à l'instar de *Mémoires de Porc-épic* de Mabankou et *Temps de chien* Nganang.

Écriture fragmentaire

C'est l'une des techniques dans lesquelles l'écrivain a poussé l'absurdité à son comble, afin de créer « un lien de convergence entre discours littéraire et le chaos de l'espace fictionnel sociopolitique. »¹⁵ L'émiettement du texte narratif est très prononcé au point que le texte se présente comme un manuscrit, un texte non achevé. L'idée de commencement, de genèse est très présente dans le texte tandis que l'isotope « fin, clôture, apocalypse » est quasiment absent du récit. À croire que le récit n'est jamais clôt. Le texte lui-même peut se lire en changeant aisément l'ordre fragile de certains chapitres, sans que le lecteur ne soit dérouté. Et les signes typographiques indiquant que l'auteur livre des extraits avec ou sans lien avec le reste du texte sont les points de suspension, qui innervent les paroles rapportées et les actions, ou plutôt les écrits des personnages-protagonistes. On peut le constater dans cet extrait :

... Qui est née chatte pourchasse les souris, les rats, les fourmis, les cafards, les lézards, les geckos, les mouches, les moustiques, les poules, les canards, les poissons, surtout les poissons dans l'eau, oui une chatte ne peut se comporter qu'en chatte domestique, chatte de rue ou encore en chatte sauvage, c'est sa vie. Et moi la vie m'a poussé de manière démesurée à cette enquête consacrée...

¹³ Nkashama Ngandu, P., *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. L'Harmattan, Paris 1997, p. 107.

¹⁴ <https://www.thegospelcoalition.org/article/wrote-moses-obituary-deuteronomy-34/> consultée le mardi 22 avril 2025 à 11h30'.

¹⁵ « L'Esthétique de la laideur dans *La Danse du vilain* de Fiston Mwanza Mujila » in *Revue Hybrides* (RALSH) VOL. 1 N° 2 - Dec. 2023, p. 41.

... Voici comment tout a commencé ! (p.67)

Par ailleurs, en y regardant de plus près, le texte apparaît dans son ensemble comme le manuscrit d'un roman inachevé. Hypothèse confirmée dans cet extrait :

Les derniers écrits de l'écrivain Maudit (retrouvés par hasard sous la dent de Patrice Emery Lumumba, le plus grand Homme du monde) (p. 83)

Maudit soit-il est construit comme le roman dans le roman. Le premier texte, le manuscrit n'ayant pas de titre. Le reste des écrits constituant ce roman ont été brûlés par l'écran lui-même. Quel est donc le statut de l'écrivain ici ? Le double de l'auteur ? Avec des éléments autobiographiques précis, on est tentés de croire que nous sommes dans un récit du même qualificatif. Mais attention, l'auteur maîtrise parfaitement l'art de nous tromper et de se dédouaner. Maudit n'a en commun avec son auteur que le rôle d'écrivain.

Distorsion langagière

Le projet linguistique de Tomokwabini dans ce roman a pour seul nom : la congolexicomatisation, défini par son auteur comme « les lois du marché propres aux Congolais. On ne copie pas ce qui était dans la colonie belge, ni avec Mobutu. Nous, c'est la situation du moment. Il faut avoir un cerveau pour créer des choses qui n'ont pas encore été inventées. »¹⁶ L'auteur faisant fi du Code romanesque qui veut que la langue utilisée obéisse aux normes et conventions sociales, individualise la langue et en fait une parole au point de se donner toute la liberté de création de néologismes et en invitant d'autres langues à dialoguer avec la langue dominante du texte.

L'auteur tord à volonté le cou à la langue française et la malmène au point de créer un combo linguistique qui ne tient que grâce à sa virtuosité. Les néologismes, les africanismes et congolismes foisonnent dans le récit. On trouve, à titre illustratif, des expressions toute faites, traduites à partir du lingala : « ont touché Les médicaments » pour dire ont signé de pacte avec le Diable (p. 15), « *nionsologue* » pour dire experts (p. 23) « *bieresé* » pour dire enivré (p. 49), « *shayeurs* » pour dire vendeurs ambulants à la sauvette (p. 51) et des trouvailles comme « zéro positif » (p. 56) pour parler des séropositifs, « *l'ère d'essai* », « *Air-Décès !* » (p. 87), parfois avec des détournements de sens : « *tibia* » (p. 92) pour désigner le cerveau, « *premiers soins* » (p. 13) pour le dépouillement d'une personne qui a connu un accident ; des dérivations impropres : « vin *irrecommandable* » pour dire non ou peu recommandable, « *possédeur* » pour possesseur (p. 107), « *démarreur* » (p. 12) ; des déformations linguistiques comme « *faya* » « *Djizas* » (p. 97) pour dire : *fire*, le feu et *Jesus*, Jésus et des emprunts aux langues congolaises : « *wewa* », « *fula-fula* », « *bore ezanga kombo* » (p. 16) « *nganda* », « *kuzu* », « *ya mado* », « *nkmllo mboka* », « *boma mama* », « *enkoro* », *mupeshpesh* » (p. 12).

Cette textualisation de la polyglossie a plusieurs fonctions importantes notamment l'expression de l'identité, la communication culturelle et la préservation de la culture. Même s'il est écrit globalement en français et pour ce public qui à celle-ci comme unique langue de communication, la présence des langues congolaises laisse entendre qu'il est écrit aussi pour les lecteurs congolais qui, en retrouvant certains termes propres à leur culture orale, figés sur du papier, n'auront pas difficultés à les comprendre. Produit dans un contexte historique clair, le roman de Christian appartient donc à sa société parce que les traits caractéristiques de cette dernière y sont facilement repérables. D'aucuns diraient qu'il « projette sur la scène de

¹⁶ Malou, E., *La Congolexicomatisation*, AEMF, Paris, 2022, p. 175. C'est nous qui soulignons.

l'écriture, une société kinoise, congolaise « en déconfiture, déstructurée, éclatée, frappée de toute sorte d'anomie : injustice, violence meurtrière, famine, de folie et demie, un chaos où la vie perd toute saveur et côtoie le couloir de la mort. La vie dans cet espace fictif devient un non viable plus hideux que ce que la mort a d'horrible. Pour exorciser l'insoutenable abject des bas-fonds de la monstruosité humaine, les mots donnent un visage à l'innommable pour surmonter les horreurs hallucinantes que subissent les vivants. »¹⁷

Et comme l'on dit souvent que l'écrivain est la somme de ses lectures, ce texte est fait à partir du matériau d'autres textes et se veut congolais, africain, mondial. Il est facile d'identifier les textes qui ont influencé l'auteur dans son parcours avant et pendant la rédaction de ce récit. Il signale lui-même ces clins d'œil dans des notes de bas de page du roman, de Richard Ali à Mohamed Mbougar Sarr, en passant par Fiston Mwanza, Sinzo Aanza, Madimba Kadima Nzuji et Julien Mabiala Bissila, quand il écrit : « *bière fracassée* » (p.8) « Ebamba » « Le cauchemardesque de Tabu » (p. 96), « *Ne le dites pas à ma femme* » (p.38), « *Ainsi sont faites les lianes* » (p.52) « *Que ta volonté soit Kin !* » (p.91) « *Le fleuve dans mon ventre* » (p. 91) « *De Purs Hommes* », « chemin de fer » (p.100).

4. Enjeux esthétiques et idéologiques de la folie de l'écriture

En inscrivant le topo « folie » comme thème dans *Maudit soit-il*, et en y ajoutant la force du discours oral à travers des personnages névrosés à destin tragique, Tomokwabini refuse de s'enfermer dans des carcans linguistiques et stylistiques qui, depuis restreignent l'imagination créatrice. Il s'émancipe de modèles littéraires longtemps devenues surannés. Son œuvre, tatouée du sceau de la liberté, porte la marque d'une double résistance sur les plans esthétique et idéologique. Voici ce qu'on peut lire sous la plume d'Alexie Tcheuyap à propos justement de la folie idéologique : « On peut donc conférer légitimement un contenu idéologique à la folie qui consisterait à conjurer une réalité faite de crimes horribles, de violences épiques, de prédation et de corruption au sens des mœurs politiques. »¹⁸

À l'instar d'un fin psychanalyste, en prenant de la distance et en laissant les personnages eux-mêmes décrire l'indicible dans ce divan romanesque qu'est son récit, sa démarche est claire : raconter le Congo et dénoncer les maux qui gangrènent sa société dans sa totalité, notamment l'insoutenable qui bat son plein au pays. L'insoutenable c'est le chaos généralisé résultant entre autres de la chosification du Congolais, victime de la mondialisation, situation entretenue par différents hommes de pouvoir qui se sont succédé à la tête du Congo.

« Chaque Congolais qui meurt est une richesse en sous-sol de plus pour la mondialisation. Le jour où tous les Congolais mourront, le soleil s'éteindra ! » (p.85)

Comme un magicien de mots, Tomokwabini se sert de ces derniers comme des formules incantatoires pour tenter de conjurer la malédiction qui colle à la peau des Congolais et tente de les libérer de ce sort. Il est clair que ce texte sert de catharsis à tous ceux qui sont à la fois victimes et témoins silencieux de cette situation sociopolitique qui dure et qui demeure pour

¹⁷ TAKAO & TCHENDO, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Tcheuyap, A., « Folie et création romanesque en Afrique » *LittéRéalité*, vol. 11, n° 1, en ligne <https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/.../28202> p. 97.

l'instant sans solution. Il faut lire les commentaires que les premiers lecteurs ont fait de ce livre à sa sortie pour s'en convaincre.

Ce roman est éminemment politique parce qu'il met en évidence, même de manière détournée, les rapports de pouvoir entre populations et gouvernants et l'écriture sert ici à dénoncer les abus du pouvoir et les injustices sociales. Elle se veut une arme et le roman un espace de combat. Combat contre le désordre établi. Il fait le procès à l'autorité et met les gouvernants devant leur responsabilité. Enfin, elle nous pousse à nous interroger sur le sens de l'existence et la condition humaine dans des pays en mal de démocratie et sous influence du néocolonialisme.

III. Conclusion

Il ressort donc de cette analyse du discours *Tomokwabinien* que *Maudit soit-il* se lit à la fois comme un récit polyphonique, héritier à la fois des écoles symboliste et surréaliste, mais aussi et surtout comme un intertexte conradien et s'inscrit dans la lignée de certains auteurs du terroir qui s'inscrivent dans la différence : la différence c'est aborder frontalement des thèmes et des sujets sensibles que la plupart n'osent aborder.

Dans un premier temps, cette analyse a souligné que l'écriture de la folie est manifeste dans la mise en scène des personnages névrosés, qui, simples ressorts romanesques, sont donc construits comme des archétypes qui cristallisent en eux le destin de milliers de Congolais voués à l'échec et à la déchéance dans un État lui-même défaillant.

Dans un second temps, la folie de l'écriture dans le texte est manifeste dans sa manière de traiter le sujet : en toute liberté. Liberté de tons, de style. *Maudit soit-il* pour être original, sort des gains esthétiques en recourant à diverses techniques entre autres : l'hybridation de langues, les emprunts et les clins d'œil, les pastiches et les jeux de mots, propres au langage poétique. Et nous avons saisi en filigrane le projet idéologique qu'il sous-tend : roman disait de vérité, il dénonce les abus du pouvoir et les injustices sociales. Il fait le procès à l'autorité établie et met les gouvernants devant leur responsabilité. C'est donc un récit original d'un Congolais qui transpose l'innommable et l'indicible, caractéristiques de notre société depuis une trentaine d'années déjà dans le terrain qu'est le sien. S'agit-il vraiment d'une tentation de décrire l'anomie ? Loin s'en faut. On est là dans un vrai délire poussé au summum de la création littéraire qui devrait interpellier et libérer.

Chers lecteurs, n'attendez pas de nous de vous livrer les clefs pour lire ce roman atypique. Nous pensons avoir donné des pistes de lecture qui ne sont pas du reste les seuls pour entrer dans cet univers échevelé et dense.

IV. Références bibliographiques

TOMOKWABINI, *Maudit soit-il*, Lettres Mouchetées, Paris, 2024, 114 pages.

DUCHET, *La Sociocritique*, Nathan, Paris, 1979.

GOLDMMAN, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.

LOCHA MATEO, *Ecrire le Congo : De Conrad à Césaire*, L'Harmattan, Paris, 2023, 310 pages.

LOMBUME, *Parole de perroquet*, Miezi, Kinshasa, 2022.

MALOU, *La Congolexicomatisation*, AEMF, Paris, 2022, p. 175. C'est nous qui soulignons.

NKASHAMA NGANDU, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. L'Harmattan, Paris 1997.

PLAZA, *Écriture et folie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1986.

BAILLE & FRANÇOIS, « Arthur Rimbaud est mort à la Conception » : https://patrimoine-medical.univ-amu.fr/articles/article_rimbaud.pdf, consulté le jeudi 24 avril à 10h50'.

GERARD. A., « Antoine Roger Bolamba, ou la révolution subreptice », *La Revue Nouvelle*, XLIV, 10, 1966, pp. 286-298.

MCDONALD, « Qui a écrit la nécrologie de Moïse dans Deutéronome 34 ? » <https://www.thegospelcoalition.org/article/wrote-mosess-obituary-deuteronomy-34/> consultée le mardi 22 avril 2025 à 11h30'.

TAKAO & TCHENDO, « L'Esthétique de la laideur dans *La Danse du vilain* de Fiston Mwanza Mujila » in Revue *Hybrides* (RALSH) VOL. 1 N° 2 – Dec. 2023, pp. 30-50.

TCHEUYAP, « Folie et création romanesque en Afrique » *LittéRéalité*, vol. 11, n° 1, en ligne. <https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/.../28202> pp. 55-69.