Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

15 | 2020
Global Congo

D'une rive l'autre : questions de génétique et poétique

Nicolas Martin-Granel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coma/6277>

DOI : 10.4000/coma.6277

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Nicolas Martin-Granel, « D'une rive l'autre : questions de génétique et poétique », *Continents manuscrits* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 15 octobre 2020, consulté le 12 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/coma/6277> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.6277>

Ce document a été généré automatiquement le 12 janvier 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

D'une rive l'autre : questions de génétique et poétique

Nicolas Martin-Granel

À l'Homme, le Hasard donna deux mains pour
manœuvrer les mondes
et une tête pour prévoir là où lui n'avait rien
prévu
de telle sorte que la création ne fut plus qu'une
éternelle ébauche.
Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*¹

Introduction

- ¹ Disons d'entrée de jeu qu'il faut entendre ici « Congo global » comme un espace créatif et symbiotique sans frontières, c'est-à-dire comme englobant non seulement la littérature des deux rives, centrée sur le Fleuve dont elle paraît autant la métaphore temporelle que la métonymie spatiale, mais aussi les autres arts qui sont avec elle dans un rapport analogique, dont on fait l'hypothèse qu'ils participent de la même poétique « fleuvienne² ». Nos questions de génétique et de poétique, résumées respectivement par *comment ?* et *pourquoi ?*, s'ordonnent donc, dans notre récit de leur genèse, selon la relation chronologique entre l'amont et l'aval : d'abord celle du *comment* de la génétique et ensuite celle du *pourquoi* de la poétique. Dans notre récit de la genèse de ces questions, elles dérivent de trois chantiers affluents successifs : le dossier « Approche génétique des écrits littéraires africains : le cas congolais » suivi, dix ans plus tard, de la séance « Incliquetable³ » du séminaire de l'équipe Manuscrits francophones, la réception imprévue de trois manuscrits d'écrivains congolais pour lecture et publication, et enfin l'anthologie « Le Fleuve commence ici⁴ » dans notre revue en ligne *Continents Manuscrits*. Au terme de notre déambulation en territoire artistique congolais, les questions que l'enquête aura soulevées resteront, à l'instar de ce qu'on appelle « poésie » pour Henri Meschonnic, « sans réponse⁵ ».

Auto-genèse du cas congolais : archiver et montrer

- 2 À la source de l'intérêt génétique porté aux manuscrits africains et caribéens, il y a bien sûr la découverte préalable de fonds d'archives, notamment ceux de Jean Joseph Rabearivelo à Madagascar et de Sony Labou Tansi⁶ au Congo. Pour ce dernier, après une première phase de publication posthume d'inédits⁷, et avant de publier trois volumes de manuscrits inédits dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*⁸, il s'agissait de questionner « le cas du Congo »⁹ en élargissant la focale génétique aux autres écrivains de Brazzaville, à la porte de leurs ateliers. Ainsi, huit écrivains ayant répondu par écrit au questionnaire élaboré par Greta Rodriguez-Antoniotti, leurs réponses et témoignages d'expériences scripturales ont-ils été publiés en ouverture de ce dossier pionnier sous le titre « Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse¹⁰ ». Un échantillon de quatre réponses à la première question permet déjà d'observer une nette tendance à ne pas conserver, voire à détruire, les traces de l'avant-texte, considéré comme du passé dépassé, comme un déchet passif et inerte, du bois/poids mort qui risque d'entraver l'avancée vive vers la version ultérieure, sinon finale, sinon définitive :

Gardez-vous les différentes strates de l'évolution de vos textes, c'est-à-dire gardez-vous scrupuleusement traces de vos hésitations, esquisses, faux-départs, passages supprimés, ratures, ou bien préférez-vous les annuler, les jeter car les considérant comme des « déchets » d'écriture ? Non. Ce qui se trouve chez moi sont des « remords » conservés par paranoïa. Ne les ayant pas encore détruits, je crains en les jetant dans une poubelle qu'ils soient récupérés par quelqu'un qui m'en piquerait les idées ou les phrases (H. Lopes). Ces strates restent là, et un beau matin je brûle tout. Je n'estime pas que tout est fini, mais que la première, deuxième version ne sert plus, que seule reste valable la dernière version. [...] Je n'aime pas faire du surplace. S'attacher, c'est rester là à attendre. Je brûle pour en finir avec une souffrance, pour avancer (B. Kouélany). En général, je ne garde pas les différentes strates de l'évolution de mon écriture (M. N'Debeka). Je ne jette pas tous mes feuillets, mais je ne les range pas non plus (A. Mabanckou).

- 3 En corolaire de cette première question qui aboutit pour le généticien trop curieux à un premier interdit – ne pas entrer dans la cuisine de l'écrivain ni fouiller dans sa poubelle, la deuxième question génétique, encore plus intrusive, frappe à la porte du « cabinet de toilettes¹¹ » :

Montreriez-vous facilement vos manuscrits ? Non, je ne les montre pas volontiers. [...] Je serais disposé à en montrer à un chercheur si je trouvais des pages de correction et de ponçage. [...] Comme j'avais de la pudeur à confier mes brouillons à un œil étranger, je me suis acheté une machine à écrire (H. Lopes). Je les montre rarement à lire tant que je ne les pense pas achevés (E. Dongala). Je ne montrerai pas avec la même facilité les divers brouillons. Mais je pourrais en montrer certains pour un travail précis (A. Gnali). Je n'ai jamais donné à personne à lire mes brouillons. J'attends qu'un texte soit achevé avant de le faire lire (M. N'Debeka). Je montre rarement ce que j'écris. Je me cache même pour écrire comme si l'acte d'écrire était impudique... (A. Mabanckou).

- 4 Ces réponses peuvent surprendre, venant des membres ou héritiers de la fameuse « phratrie » à l'intérieur de laquelle les textes, sans doute présumés « achevés », étaient censés circuler librement pour être lus et critiqués en toute franchise. Exception culturelle ? Ainsi son « doyen » et inventeur, Sylvain Bemba, avoue-t-il son rôle de premier lecteur et correcteur des textes de son jeune cadet : « Non seulement, Sony m'a fait lire la quasi-totalité de ses manuscrits, mais c'est encore à moi que revient dans la

plupart des cas le soin de corriger les épreuves de ses ouvrages en voie d'édition », sans accéder pour autant à ses sources d'inspiration, au « territoire de ses lectures qui est plus ou moins pour moi "terra incognita" ». La raison invoquée tient à l'intimité du lieu d'écriture / lecture, impénétrable même pour l'ami le plus proche :

Sans doute, nous avons avec Sony des goûts littéraires très proches. Sans doute, celui qui découvre une perle n'hésite pas à en parler à l'autre. Mais il se trouve simplement que si, chez moi, on peut contrôler facilement mes auteurs préférés par le fait que ma petite bibliothèque fait partie de mon salon, il n'en est pas de même chez Sony où les livres « vivent » dans sa chambre à coucher. Et, chez les Congolais, une chambre à coucher d'un ami marié est taboue même pour le meilleur copain, sauf en cas de maladie grave¹².

- 5 Ces témoignages, qui tendent peu ou prou à dévaloriser l'avant-texte comme une trace éphémère et jetable, peuvent déjà autoriser le généticien à faire l'hypothèse qu'ils constituent un trait indiciel de ce que la critique génétique appelle une « écriture à processus », à savoir un « type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant¹³ ». Dans ce régime d'écriture, tout se passe comme si le texte présent, en cours d'écriture, chassait la version précédente, immédiatement caduque. Table rase, on efface les traces et on « reprend¹⁴ » à zéro. Circulez, il n'y a rien à (re)voir. Même les lectures qui ont pu influencer l'écriture sont effacées de la mémoire scripturale :

Une telle scène n'a-t-elle pas impressionné Sony, au sens où l'on dit que la pellicule photographique est impressionnée par telle ou telle image ? Je déteste que l'on ait fait dire à Sony qu'il n'avait jamais lu Marquez « avant »¹⁵.

Si la chambre de l'écrivain est bien analogue à la *chambre noire* du photographe, on doit comprendre qu'elle soit comme interdite aux sondes du critique de « l'après », au risque de faire sortir ce diable de manuscrit de sa boîte.

- 6 De fait, dans un entretien radiophonique avec un autre ami qui l'interroge sur son métier d'écrivain, Sony utilise la même analogie que son mentor pour rendre compte du dernier « moment d'écriture » qui vient après ceux de « l'enquête » et du « débat avec le langage » :

[...] et puis il y a aussi la mise en pages comme un photographe. Il y a un moment où il prend l'image et il en sortira ce que nous appelons, nous autres Congolais et Africains, le *diable*, c'est-à-dire le négatif. Puis du négatif va sortir bien sûr l'image qu'on a photographiée. L'écrivain travaille un peu comme ça¹⁶.

- 7 Ce n'est qu'une fois les images tirées en mots, les mots développés en phrases, les phrases disposées sur la page mise au net qu'intervient le regard du critique extérieur à la chambre, Sylvain Bemba le tout premier lecteur, soigneur et correcteur du texte :

Non seulement, Sony m'a fait lire la quasi-totalité de ses manuscrits, mais c'est encore à moi que revient dans la plupart des cas le soin de corriger les épreuves de ses ouvrages en voie d'édition¹⁷.

Au-delà de cette tâche de toilettage pré-éditoriale, le mentor peut exercer un véritable magistère critique, anticipant même le rôle de l'éditeur :

En 13 ans d'amitié avec Sony, nous n'avons eu qu'un seul sujet de désaccord, le manuscrit de son roman « L'État honteux » dans sa première version qui m'avait laissé de marbre, tant son auteur ne semblait pas avoir pris quelques précautions élémentaires. Tout d'abord, par rapport aux critiques unanimement élogieuses que lui avait valu la parution de « La Vie et demie¹⁸ », il ne me paraissait pas judicieux d'affronter le public sans un certain recul. Ensuite, cette première mouture de « L'État honteux » me semblait trop marquezienne. Sony ne tint aucun compte de mes remarques, et sur l'avis de certaines personnes, expédia son travail aux

éditions du Seuil. Ces dernières lui demandèrent de retoucher son texte, ce qu'il devait faire lors de son voyage d'information aux États-Unis en 1980, un an après mon propre périple nord-américain. Excepté cette œuvre, j'ai présenté dans la presse locale tous les romans de Sony, sans trop verser, je l'espère, dans l'article laudatif¹⁹.

- 8 Au-delà de l'anecdote qui intéresse sans doute l'histoire littéraire de la « Phratrie » à Brazzaville, ce « désaccord » entre le jeune écrivain et son mentor m'apparaît un hapax symptomatique révélant la tension latente entre la poétique « supersonyque » de l'écriture et la critique génétique du texte qui en ferait « trop ». Sony, dans le rôle de « l'enfant terrible » des lettres congolaises, refuse d'opérer le « recul » critique que lui propose Sylvain qui endosse ici le rôle de l'éditeur prudent, soucieux de stabiliser un état du texte qui aboutisse au livre – en l'occurrence un livre nommé *L'État honteux*. Titre manifeste, d'abord anarchiste, où s'entend la pensée que « tout État est honteux », mais aussi génétique, à savoir que tout état (du texte) est honteux, suivant le « maître mot » de l'auteur : « DEVENIR ». C'est pourquoi, ayant retrouvé le manuscrit autographe de la première version rejetée par Sylvain Bemba et par le Seuil, nous l'avons édité sous le titre original préféré de Sony, *Machin la Hernie*²⁰, et dans toute son intégrité et intégralité possible²¹. Or, cette édition dite « scientifique », qui tente de rendre visible l'obscur travail poétique du sujet *in progress*, sans correction ni considération de la réception, en arrive à déranger l'ordre téléologique de l'édition commerciale en attente de la dernière version supposée achevée et parfaite.

Sur l'autre rive : un processus « incliquetable »

- 9 Faute de disposer d'une enquête analogue sur le terrain littéraire de l'autre rive, il serait évidemment improbable de généraliser les réponses obtenues dans la phratrie brazzavilloise et d'en inférer une constante génétique/poétique des « écrivains bi-riverains²² ». Cependant, plusieurs témoignages d'artistes pourraient commencer à nous y autoriser, au moins à titre indiciel. Et d'abord ceux de deux plasticiens kinoïsi qui, à l'occasion d'un séjour à Paris, s'exprimaient sur leur praxis artistique.
- 10 Pour le peintre Chéri Samba, invité au Collège de France²³, c'est le pourquoi du geste créateur qui prime : « l'enfant qui ne fait pas mieux que son père a échoué²⁴ » ; c'est dire que ce sera mieux après qu'avant, telle est « la marche du monde » :

Chéri Samba expliquera pourquoi il affectionne particulièrement les artistes qui « ont l'art dans le sang et qui n'ont pas été acceptés ». Tête de file de l'Art Populaire – une peinture qui vient du peuple qui en est le sujet – il dira pourquoi il s'y retrouve et s'y reconnaît. Il détaillera ce qui constitue la « griffe Sambaïenne » qui se caractérise par l'utilisation de l'acrylique, pour la force de ses couleurs, des paillettes et des textes mêlant humour et critique de la marche du monde.

- 11 Le second artiste, Pume, nous fait entrer encore plus avant dans son atelier²⁵, là où il se surnomme Bylex, comme « l'homme qui Expose » ou encore « qui ne voit pas d'impossibilité²⁶ ». Commentant et théorisant sa pratique de sculpteur et plasticien, Pume (alias Bylex)²⁷, qui se définit également comme « chercheur et concepteur », tant « homme de science » que « de l'art », expose aussi bien les traces textuelles de l'une et de l'autre : « sachez qu'il y a des manuscrits ». Il évoque enfin un processus de création irréversible par lequel l'artiste poursuit sa trajectoire sans jamais reculer ni tergiverser, à l'instar de l'horloge dont les aiguilles continuent de tourner ; la création consiste à « garder la rectiligne », un « aller sans revenir en arrière : je ne peux pas

revenir en arrière, par amour je continue sans faiblir ». Pour caractériser un tel mouvement de sa « griffe », Pume invente l'adjectif « incliquetable²⁸ » – une trouvaille néologique qui pourrait bien qualifier la poétique globale des artistes congolais, et par laquelle, d'ailleurs, nous avons naguère intitulé la séance de notre équipe Manuscrits Francophones consacrée à cette problématique²⁹.

- 12 À ces deux témoignages, on peut enfin adjoindre celui de Vincent Lombume Kalimasi, un écrivain kinoïse qui fait écho à ceux de l'autre rive, parce que son écriture paraît « proche de celle de Sony Labou Tansi³⁰ », et qu'il avoue, à l'instar de Bill Kouélany, pratiquer l'autodafé de ses manuscrits, non sans remords :

Au su de tous, je suis venu à l'écriture un peu tard, après des années de travail comme cadre [...] Mais bien auparavant déjà, je m'étais essayé en des recueils de poèmes, des pages d'une écriture âpre que je finirai plus tard par détruire. Je le regrette amèrement, aujourd'hui. Je revois encore le feu qui dévorait toute une pile de feuilles griffonnées avec peine, mais avec amour, mais que j'estimais encore non mûres, crues et malhabiles. Le remords d'avoir tué cette épopée m'est longtemps resté au travers du cœur, et c'est peut-être ces sagas épiques que j'essaie maintenant de ressusciter et de reconstruire, dispersées, à travers nouvelles, romans, essais et pièces de théâtre³¹.

- 13 C'est bien en ce point crucial que le génétique et le poétique se rencontrent, à contre-courant : pour frayer « le chemin vers l'avenir³² », il faut sacrifier les essais laborieux, ratés et ratures du passé. Sur ses propres cendres, l'œuvre Phénix renaît de plus belle, grandit dans un processus de subjectivation supérieure, comme un *work in progress*³³ organique :

J'écris ma propre épopée, rêves, sans prétentions, pour un état de conscience supérieure hors de mes boues et poussières. [...] J'écris comme un prestidigitateur malhabile de ses doigts, entre lesquels glissent souvent les mots et quelquefois le sens. J'écris en une langue que je m'échine à faire mienne, miennes ses nuances, élégances et subtilités. Et sa musicalité.

- 14 Cette « musicalité » justement n'a rien d'un accessoire stylistique surajouté au bout du texte, ladite cerise-sur-le-gâteau, elle paraît au contraire constitutive du processus performatif de l'écriture, ce qui la modélise de part en part, à partir du chaos originel. Elle en est même la *métaphore*, dont on peut raviver l'étymon de « transport » pour étendre son potentiel créatif à tous les arts vivants qui filent de l'un à l'autre, au hasard des heureuses opportunités qui s'offrent à eux – homogénèse du *kairos*.

D'un art l'autre

- 15 Ainsi le « carnet de la Création » que le danseur et chorégraphe Faustin Linyekula consacre à Bebson de la rue, son confrère « chanteur », s'appuie sur une citation de Sony Labou Tansi mise en exergue « Tout était par terre... Même la terre était par terre... », comme pour annoncer d'abord son propre « rêve de faire des spectacles qui raconteraient les ruines mais aussi l'énergie de Kin... La danse contemporaine au royaume de la rumba et du ndombolo » avant d'observer *in vivo* comment opère le « processus Bebson » :

Ce passage de la laideur à la beauté, de l'agression à la douceur, c'est le processus Bebson. Toutes ses chansons racontent que « c'est dur, mais on espère ». Dans ces concerts-répétitions de tous les soirs, il est émouvant de voir la musique de Bebson devenir un élément de vie du quartier. Celui-ci n'arrête pas de fonctionner, il intègre ces mélodies exactement comme ces mélodies l'intègrent. Les chansons se

suivent, les vendeurs vendent, les mammas cuisinent, les gosses jouent. Se promener à côté de la parcelle pendant que Bebson répète, c'est assister à la scénographie singulière d'une vie qui coule au rythme d'une musique qu'elle a créée³⁴.

- 16 Dans ce continuum homogénéique, où coulent au même rythme la vie du quartier et celle de la musique, il n'est assurément pas question de chercher à distinguer la phase de la *répétition* de celle du *concert*, comme il serait vain de séparer le contexte « de la rue » du texte ou de la « mélodie » de Bebson, tous deux résumés dans le même refrain lapidaire « c'est dur mais on espère ». D'ailleurs, nulle part dans sa monographie, le chorégraphe n'éprouve le besoin de transcrire ou traduire plus précisément quelques paroles du chanteur, qui ne lui apparaît sans doute pas comme un chanteur à textes, à l'égal d'un Franco ou d'un Rochereau, que Sony Labou Tansi assimile respectivement à « notre Molière » et à « notre Verlaine ». C'est qu'ici paroles et mélodie, comme répétition et concert, avancent dans la même coulée ; toutes les composantes du spectacle sont subsumées dans le rythme. Transposées dans le jargon génétique, on dirait que les catégories de brouillon, d'avant-texte et de texte se dissolvent dans un art total, indiscipliné.
- 17 Ce modèle audio-oral, musical et performatif, incarné dans le rythme, on en retrouve la trace explicite dans l'apprentissage et la venue à l'écriture de trois jeunes écrivains de RDC qui m'ont montré leurs manuscrits encore inédits. Avant de revenir sur la biographie de leur œuvre respective, je voudrais souligner d'emblée comment ils ont perçu eux-mêmes, avant ou après avoir vu leur livre publié³⁵, la dynamique de leur puissance de création qui (in)fuse dans tous les arts.

Serge Amisi

- 18 Dans un entretien, l'ex-kadogo fait remonter sa vocation d'écrivain à ses talents de conteur, d'« animateur » et de « comédien » devant un public d'alter ego :
- Tu as l'impression d'écrire comme tu parles, avec la même facilité ?
 - Quand j'étais dans l'armée, j'étais un vrai comédien. Quand moi-même j'étais très déprimé ou que je voulais soulager les autres, je leur racontais des contes, des histoires. Je ne savais même pas où je les avais appris, je faisais l'« animateur ». Je les faisais rire. Après un certain temps dans l'armée, je suis donc devenu un véritable comédien, un aventurier. Et j'ai compris ma force³⁶.
- 19 Puis, une fois débarrassé de son uniforme et privé de son public, il exprime et exorcise par la sculpture l'horreur de sa condition de kadogo :
- En fait, j'ai d'abord commencé par une exposition de mes sculptures avec Thierry D., qui est un artiste belge. J'avais nourri ce projet de créer une exposition sur des sculptures et cette exposition, je l'ai appelée « l'enfant-soldat et ses rêves ». Après l'armée, j'étais poursuivi par toutes sortes de visions. Je ne savais pas distinguer si je faisais des cauchemars ou pas. Ces visions m'ont tant hanté que j'ai commencé à écrire pour m'en délivrer. Quand j'ai commencé à écrire, je préparais l'exposition « l'enfant-soldat et ses rêves », et dans cette exposition, il y avait des corps qui n'ont pas de tête, des femmes violées, des massacres, des armes. Je ne sais pas ce qui m'est arrivé pour créer tout cela, mais la nécessité de représenter cette violence m'est arrivée tout d'un coup. Pourtant j'ai été formé par Adrien de P., qui est mon maître en tant que sculpteur, il ne m'avait pas formé pour représenter les massacres et les armes, mais cela m'est venu tout seul. Par nécessité de bien me souvenir de ce que je représentais dans la sculpture, toutes ces images de guerre, il m'a été nécessaire à un moment donné d'écrire.

- 20 Ainsi l'image de sa sculpture fabriquée de son arme envoyant des « coups de balle » se retrouvera-t-elle en couverture de son livre.

Fig. 1 : Couverture de livre de Serge Amisi

Fig. 2 : Incipit du manuscrit

Fig. 3 : Incipit du tapuscrit, traduction

Reprise des traductions 23 juillet 2007 / Kinshasa

CAHIER N°1 (Couverture footballeurs) : Début.

1/1 Mon nom c'est Amisi Serge Binda. Je suis né à Kinshasa le 24 avril 1983. Mon père s'appelle Binda et ma mère Massiala Pascaline. Après de me mettre au monde, à l'âge de 6 ans, ma mère a commencé à me dire comme ça (elle est à Kinshasa) : « ton père, a part toi, il a d'autres enfants qui sont plus grands que toi ; et après elle a dit ton papa est militaire, il est venu ici à Kinshasa pour une mission de service. Après cette mission de service il devait rentrer là d'où il vient (là où il est vraiment installé), à Kisangani. Mais tout cela je ne l'avais pas accepté. Et après quelques temps la mission de service de mon père était finie, et il était obligé de rentrer à Kisangani. Mais comme ma mère savait déjà que mon père, là bas, avait déjà une autre maman, ma mère n'a pas voulu aller à Kisangani. Et c'est cela qui a fait que mon père et ma mère puissent divorcer. A la séparation de papa et ma mère, tous les deux ensemble ont cherché là où je vais partir. Et mon père m'a dit ceci : « Serge, si on part à Kisangani, là bas tu seras vraiment bien, parce que là bas tu as tes grands (frères) qui sont là bas, ce sera bien pour toi. Mais de la part de ma mère, elle me disait : « Amisi, si toi tu acceptes de partir avec ton père, moi je n'ai pas vu ça bien. Tes grands frères là, ils ne vont pas t'aimer. Et leur maman, elle ne va pas t'aimer aussi. Et c'est pour cela que je te demande, il ne te faut pas aller à Kisangani. Mais ma mère m'avait beaucoup aimé, et puis ma mère me donnait beaucoup de conseils, et ma mère me racontait beaucoup les histoires du monde. Et puis elle me conseillait comment être bien avec les gens. Et comment savoir vivre avec les grands qui sont plus âgés que moi. Mais moi, par tout cela, ce qui m'avait intéressé c'est ce que mon père m'avait dit 1/2 Et puis j'avais choisi de rester avec mon père que ma mère. Mais moi de partir avec mon père c'était un problème, mon père et ma mère sont arrivés jusque au parquet. C'est l'état qui a décidé que je parte avec mon père. Et ma mère est restée à Kinshasa. Mais moi j'ai posé à ma mère la question : « Maman, comme toi tu restes ici à Kinshasa, tu seras toujours ici à Kinshasa ? » Ma mère m'a dit ceci : « Amisi, moi aussi j'ai mes parents, comme moi et ton père nous ne sommes plus ensemble, je suis obligée de rentrer chez moi, mais moi chez nous ce n'est pas ici à Kinshasa, moi je vais aller en Angola. Il me faut aller jusque à Malange (en Angola) ». J'ai posé encore moi même une autre question : « Maman et si j'ai besoin de toi, comment est-ce que je ferais pour te voir ? ». Ma mère m'a dit : « Comme tu pars avec ton père, c'est vraiment difficile, car là bas à Kisangani, avec l'Angola, c'est plus loin. Mais toi pars avec ton père 1/3 et tu te comportes bien avec eux. Mais pour moi ce que je sais, tu auras toujours des problèmes. Après, moi et mon père, on a arrangé le voyage pour aller jusque à Kisangani. Et après deux semaines on a pris l'avion avec mon père. A ce moment là j'avais vraiment beaucoup de plaisir pour ma première fois d'arriver à Kisangani et pour la première fois de voir les grands frères que mon père me disait. On est arrivés jusque à Kisangani avec mon père, et il m'a emmené jusque à la maison et il m'a présenté mes grands frères. Là bas, ils m'ont vraiment très bien accueilli le premier jour. Et puis ils ont fait une fête, dans le sens comme papa avait parti sa mission de service et puis il est rentré. Donc ça s'était vraiment bien passé. Après s'est passé beaucoup de jours, mon père m'a inscrit dans une école 1/4 et puis j'ai commencé à étudier, mais si je parlais à l'école avec les grands frères, quand on va sortir de l'école, eux ils parlaient aux champs et moi je rentrais à la maison et je faisais toujours comme ça (ts les jours et pareil). Et après ça devient, si je sors de l'école, quand je rentre à la maison, il faut que maman Getout me pose la question : « toi si tu sors de l'école, tes grands ils partent où ? ». Et je répondais, « si on sort de l'école, ils partent aux champs ».

Fig. 4 : Incipit de la version imprimée

Serge Amisi, éditions Vents d'ailleurs, collection « Fragments » dirigée par Raharimanana

Fiston Mwanza Mujila

- 21 Il commence par publier des poèmes en saisissant l'occasion (*kairos*³⁷) d'expositions de peinture, ainsi qu'il l'explique à Dominique Ranaivoson en 2009, soit cinq ans avant la parution de son roman :

– Vous êtes un jeune créateur, à la fois poète, nouvelliste, dramaturge et très proche des plasticiens de la ville, avec une expérience d'« écriture plastique » en 2007. Comment vous situez-vous en tant qu'artiste : êtes-vous encore en train de chercher votre genre de prédilection ou ce carrefour des genres vous plaît-il et pourquoi ?

– Je construis mon identité en cherchant à échapper aux frontières tracées par la critique. Je m'intéresse à des disciplines artistiques telles que la peinture, la sculpture, le rap, le cinéma... qui me dictent une autre façon d'approcher la littérature, qui est mon terrain familier. Je ne cherche pas un genre de prédilection car pour moi l'écriture est une dynamique. Elle varie au fil des lectures, des contacts...

L'important reste de travailler la langue à ma manière... Je me suis intéressé, tout particulièrement, à la peinture et à la sculpture, d'abord pour contourner les difficultés liées à l'édition et donner une autre dimension à l'écrit. Je détourne la technique du collage, courante chez les plasticiens, et mes textes se retrouvent sur des sculptures et des toiles ou juste collés aux murs lors des expositions. Ils sont sculptures... Ils sont toiles... Parallèlement, lors de mes travaux avec les plasticiens, il m'arrive de considérer une sculpture comme un poème, ou une pièce de théâtre et une peinture, comme une sculpture³⁸.

- 22 Mais c'est surtout la musique qui accompagne l'écriture : « Les mots sont des notes. J'écris comme si je composais une partition de musique et vois le résultat de mon travail comme un concert³⁹. » Et elle se trouve aussi massivement présente, avec sa

sœur jumelle la danse, dans la thématique fictionnelle de l'écrit, telle qu'elle paraît dans un morceau choisi, pour illustrer la citation précédente, dans la version encore inédite de *Tram 83* :

Toutes les nuits n'ont pas la même chronologie de la bière, de la musique, de la danse, des filles-mères de la première fraîcheur, des brochettes à base de chien et de la folie... Ceux qui sortent la nuit connaissent l'intrigue disons la prosodie des événements, convulsion des circonstances, lugubres processions vers l'inconnu, entre multiples chorégraphies, danses et chansons populaires revues et tropicalisées, par exemple du ndombolo malaxé au nkila mogrosso series 2003 mélangé au kotazo version pigeon pigeon servi au coupé-décalé mi-kapuera minkunku dindon assorti au kisanola au mokonianio au niekesse niekesse au kuluna kuluna⁴⁰...

- 23 Dès la parution du livre, les critiques journalistiques ne manqueront pas de pointer la musique comme la marque de fabrique de l'écrivain, ainsi que celui-ci le note lui-même dans son journal Facebook en date du 1^{er} juillet 2014 :

Quant à Sean James Rose dans son article paru en avant-première dans *Livres Hebdo* : « Mwanza Mujila [...] signe un premier roman au vertige rythmé – de la poésie picaresque mise en musique par une scansion qui tient du slam et des boucles aussi envoûtantes qu'une mélodie jazz ».

- 24 Enfin, une fois le roman paru, il revient sur la place centrale qu'occupe la musique dans sa poétique, à ne pas confondre avec la fiction :

Tram 83 n'est pas un roman autobiographique. Je ne partage pas totalement la vision de Lucien. D'ailleurs, contrairement à lui, je ne peux résister au jazz, à la bonne rumba et à la bière. [...] Mais mon inspiration va au-delà des livres. Un exemple : le fleuve Congo, de par son alcoolisme, est la colonne vertébrale de ma poésie. Il suffit de le voir se suicider dans l'océan ou de danser la salsa entre Kinshasa et Matadi pour avoir le cœur à l'écriture⁴¹.

Sinzo Aanza

- 25 Sa poétique musicale s'affiche d'entrée de jeu dans le paratexte de *Généalogie d'une banalité*, par la mise en exergue d'une citation de la chanson « Solola bien » du chanteur Werrason, elle et lui bien connus du public des deux rives : « La patience et/est la longueur de temps... » ; cette épigraphe, qui reprend la morale d'une fable de La Fontaine⁴² devenue un adage congolais intégré dans le « lingala facile » de la rue kinoise, joue de l'incertitude graphique « et/est » issue de l'homophonie, qu'on peut lire à deux niveaux : d'abord ironiquement comme l'emblème de la tension politique entre l'oralité populaire et la voix de la radio d'État :

Werrason Ngiamakanda, la star plus que populaire de notre musique, le seul citoyen dont la célébrité rivalise, mais seulement auprès des jeunes et des adolescents retardés, avec celle de l'État, a déclaré dans une chanson [...] que la patience est la longueur de temps ou que la patience va de pair avec la longueur du temps. [...] Une route est une route, qu'elle vienne dans deux jours ou dans vingt ans. La patience est la longueur du temps, l'État ne ment pas⁴³.

- 26 Et ensuite comme une question de génétique très pratique, portant sur les conditions de travail de l'écrivain kinoise telles que Sinzo les représente par une petite scène drolatique insérée dans son journal de bord⁴⁴ :

T'écoutes quoi quand tu griffonnes tes littératures-là ?/ Comment ça ?/ Quelle musique tu écoutes pour donner de la cadence à tes écrits ? C'est important le rythme, tu ne peux pas décrire Bandal et Yolo ou même Prince Kimbuta avec les Ibrahim Maalouf, les Tshimakinda, les Édith Piaf ou les Lokua Kanza dans les

oreilles ? Il faut Werrason ou même le petit-là qui chante Ya Mado./ J'ai un voisin qui écoute du gospel kinoï, je lui demande de baisser le volume [...].

- 27 Cependant, si *Ata ndele*, cette « merveille » historique (1956) d'Adu Elenga, « monument de notre musique », s'introduit dans la prose romanesque⁴⁵, ce n'est certes pas pour montrer que le personnage du poète (Kafka) rivalise avec le chanteur pour la cadence ou le rythme ; c'est pour ses paroles, pour son texte empreint de prophétisme scripturaire – « Tôt ou tard [ata ndele] / Un jour viendra... » – qui vient rappeler le temps colonial, et, dans le même temps, qu'on n'est sans doute pas sorti de la catastrophe historique.
- 28 Pour explorer les contours, les formes et les illusions que cette catastrophe occupe dans l'espace, Sinzo Aanza se tourne progressivement vers le champ de l'art contemporain, concevant des installations qui mêlent textes et photographies, « objets de pouvoir » ou cartes postales touristiques, créant des œuvres visuelles qui donnent figure visible à une « épopée d'humiliations » ou à « la valeur des rapides du fleuve Congo ». Citons trois expositions dont les titres, plus ou moins ironiques, donnent déjà à re-voir les stéréotypes figés dans les mots et les images : *Projet d'attentat contre l'image* (Biennale de Lyon, 2017), *Épreuve d'allégorie* (Rencontres d'Arles, 2018) et *Pertinences citoyennes* (Galerie Imane Farès, 2018). Sur le tract programme de cette dernière, on peut lire ce texte comme le manifeste du sujet de l'écriture qui transforme la farce en force d'un art total :

Il me fallait une littérature qui donne aux mots une autre forme, un autre agencement, une littérature dont les mots sont des objets par exemple ou des sons, des surfaces et des volumes, il me fallait cette littérature-là avec des mots qu'on peut rencontrer dans la rue, des mots qui n'ont pas attendu que l'on ouvre le livre qui les contient. En tant qu'écrivain au Congo (je semblais être au mieux un *anachronisme*, au pire une farce) je n'avais pas une place au-delà de celle que quémandait mon corps dans une société où la confrontation des corps a déjà engendré des *catastrophes* qui attendent encore d'être nommées pour sereinement passer à la mémoire, il fallait que ma poésie soit un corps supplémentaire, un corps ou plusieurs corps en plus du mien et qui viennent, eux aussi, négocier l'espace aux côtés de mon propre corps⁴⁶.

- 29 Cette « autre littérature » est donc une littérature d'avant le livre où elle se trouve à l'étroit, une œuvre en mouvement qui sort de ses gonds génériques, déborde de son lit éditorial. Car l'urgence de la catastrophe tend à rendre *anachronique* la patience⁴⁷ de l'écrivain qui tenterait de s'en tirer seulement par les mots imprimés, abandonnant à vau l'eau les autres « biologies », ainsi qu'il renomme les corps, creuseurs de leur propre catacombe, qu'il croise dans sa remontée généalogique. Aussi « l'écrivain au Congo » serait-il emporté ou tiraillé par deux mouvements de sens contraires, à savoir, en termes linguistiques, l'anaphore et la cataphore, mieux encore, en termes littéraires, l'anabase et la catabase – les préfixes, issus du grec ancien *ana* / *kata*, référant à la polarité spatio-temporelle haut / bas, avant / après, et par suite à celle entre l'amont et l'aval, du fleuve Congo en l'occurrence.

Écrire au rythme du fleuve

- 30 Remontons à la source métaphorique de ces mouvements contraires, à ce « paradigme conradien » qui a donné lieu à une demi-journée d'étude organisée au Musée du Quai Branly le 9 juin 2018, et par suite, la même année, au dossier de *Continents Manuscrits*

sous le même intitulé « Écrire le fleuve Congo après Conrad⁴⁸ ». Venu au Quai Branly en simple auditeur, entendant le contre-point de vue des deux auteurs congolais⁴⁹, le « malaise » de l'écrivain Blaise Ndala pour la rive gauche et le classement sans suite au titre de « Classique » par le critique Boniface Mbongo-Moussa pour la rive droite, j'ai compris à quelle profondeur l'ambiguïté s'était creusée en malentendu entre le paradigme de l'horreur originelle et le tropisme de la modernité urbaine. Répondant à l'injonction de l'écrivain, « il faut voir comment il regarde le fleuve », il fallait sans doute apporter l'eau d'écrits affluents à ce moulin tourné vers l'aval, qui fabrique la poétique et politique du fleuve-pays. D'où l'ajout *in extremis*, dans les actes écrits de la demi-journée, d'un « Le fleuve commence ici », un flux de textes, y compris oraux, qui ignorent superbement l'anabase conradienne et se réapproprient le fleuve comme le chronotope⁵⁰ de la créativité congolaise. Loin en amont de l'enténébrement (Blaise Ndala), le fleuve « devient un lieu de vie, il n'y a qu'un Congolais qui peut voir ça » (Boniface Mongo Mboussa). Les poètes lucioles y acquièrent la vision lucide des mouvements génétiques, tel Sinzo Aanza comparant son travail au faire du piroguier en équilibre instable :

Écrire (créer, composer de la littérature), c'est comme faire de la pirogue. Il y a les mouvements que tu gères (sens kinoïse du terme) parce que tu les produis toi-même en payant, mais il y a les autres, ceux qui sont le fait des flots, ah les flots, parfois il sont logés au fond de toi et tiennent les pagaies avec toi pour avancer la pirogue ou la faire tourner en rond, parfois ils sont dehors et c'est, par exemple cette ville de Kinshasa, laquelle charrie un tel foisonnement de destins, d'envies, de gloires, ou de misères toutes humaines.

- 31 ou encore le devenir fleuve de Fiston Mwanza, rêvant d'une catabase effrénée, d'une autogénèse sans limites et sans rejetons, jamais figée en livre et dénuée de tout paratexte, et laissant dériver derrière lui ses « linges sales » :

je veux devenir un fleuve, un long fleuve sans préface ni épilogue, juste pour emporter dans ma suite mes linges sales, un fleuve qui se jettera une fois pour toutes dans l'océan sans faire des mioches par ci, des mioches par là.

- 32 Et ces « linges sales » ne seraient-ils pas l'image des brouillons intimes, traces de tergiversations qui tirent en arrière la descente vers l'océan ? Tout comme « Le placenta, première place d'armes jeté / Le cordon ombilical, lien premier jeté⁵¹ » que Tchicaya U Tam'si – désigné par Sony Labou Tansi comme l'homme « fétiche » ou « symbole » qui a, le premier, mis le premier « ses immenses pattes sur les deux rives » et « parlé de littérature du fleuve » – voit comme les amarres du *bateau rimbaldien*, *ivre* d'aller au-delà, à larguer donc sans tergiverser :

Oui, décidément avoir les pieds dans l'eau de la source jusqu'aux chevilles, m'interdirait toujours d'aller au-delà de l'aventure humaine. Je ne m'y ferai pas. Autant vite tarir la source et courir à jet de galet, jusqu'à la perte de toute mémoire des eaux glaireuses du placenta.

- 33 Cette dynamique du fleuve « au-delà de l'aventure humaine » constitue d'ailleurs le premier des *Combats pour la Culture*⁵² de Lye M. Yoka, le « lieu de vie » originel se déplaçant bien en aval jusqu'à la ville moderne : « Kinshasa, signes de vie » (première partie), ces signes se démultipliant en autant de métaphores miroitantes : « Kinshasa est à la fois femme, fleuve, langage » (chapitre I). Mais c'est bien le fleuve qui configure l'ensemble, qui en est le modèle bipolaire : « À la fois lieu initiatique et enfer, à la fois mère nourricière et cimetière des renégats, à la fois [...] référence de nostalgie et repère-oxymore [...] fuite du temps et engloutissement » (p. 123) ; la métaphore fluviale

de la modernité urbaine est filée « littéralement et dans tous les sens », et dans celui de l'anabase génétique :

Oui, Kinshasa est ce fleuve du proverbe bantou : parce que, paraît-il, le fleuve avant son long voyage a refusé de suivre les conseils des sages, le voilà débrouillant un chemin tortueux, difficile et infini, à travers monts et vallées, au lieu d'adopter la ligne droite vers le but.

34 Et dans celui de la catabase poétique : « Tout cela est symptomatique d'une ville têtue qui n'a eu quelquefois que la logique du fleuve : le sens unique⁵³. »

35 Cette logique têtue du fleuve, qui en fait « le condensé de la puissance cosmique et l'unité de mesure du pouvoir magique » (p. 123), rappelle la définition du poète par Sony Labou Tansi : « Mais le poète, qu'a-t-il de plus que les autres sinon son entêtement ?⁵⁴ » On ne sera donc pas surpris que l'écrivain kinois en appelle à son ami⁵⁵, poète de l'autre rive/ville, pour illustrer la poétique de la catastrophe sans retour, reprenant ici dans ses *Combats...* (p. 124), seize ans après, sa propre communication, « Le fleuve est notre ventre... », au colloque *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens* :

Finalement le rythme Sony est le rythme « rumba-odemba », le rythme même du fleuve Congo, avec ses refrains et ses ressassements narratifs au long court, avec ses digressions humoristiques en entrelacs luxuriants avec ses secousses [...] en cataractes cataclysmiques bondissantes et indomptables [...].

36 Le redoublement du suffixe *cata* montre assez le mouvement de la catabase, celui-là même que Sony décrit en écho par le terme de « rigolement » qui « fait mal au *statu quo* », répondant à la question « Pourquoi le théâtre ? », en y ajoutant, à contresens de « l'Histoire [qui] fait mal au rire » la finalité sôtériologique : « Sans rancune et sans hargne, j'essaie de faire naître au milieu de la cité ce “rigolement” majuscule qui permet aux hommes de se guérir de la plus grosse maladie qui les mine : le mal à l'âme⁵⁶. » C'est d'ailleurs par cette logique têtue du sens unique qu'il nous faut entendre ce lapsus calami de Sony écrivant, comme ne pouvant que l'écrire au futur, le verbe « descendre », à rebours de la remontée du fleuve que fut historiquement l'expédition culturelle nommée BBKB, de Brazzaville-Kinshasa à Bangui :

En 1990 (Nov.-Décembre) le Rocado Zulu Théâtre participera au projet du bateau-théâtre BBKB qui partira de Bangui à Brazzaville – de quinze villes, cent artistes, enfants Unicef et scientifiques descendront le fleuve Congo pendant cinquante jours et s'arrêteront pour donner des spectacles – cet événement sera médiatisé maximalemt, un groupe de touristes culturels suivront également l'expédition⁵⁷.

De l'histoire littéraire (*Kronos*) à la génétique éditoriale (*Kairos*) : retour sur trois manuscrits

37 Serge Amisi, Fiston Mwanza Mujila et Sinzo Aanza, je les cite ici dans l'ordre chronologique où j'ai eu l'heur (*Kairos*!)⁵⁸ de découvrir leurs manuscrits à peine achevés, en quête d'éditeur – le premier depuis Kinshasa en mars 2008⁵⁹, les deux derniers respectivement en août 2009⁶⁰ et mars 2015⁶¹, envoyés par courriel, autant dire « montrés », depuis Lubumbashi. Ceux de Serge Amisi et de Sinzo Aanza trouvèrent vite un éditeur, le même, en la personne de Jean-Luc Raharimanana à qui je les avais adressés, en tant qu'ami, écrivain et directeur de collection⁶² ; dans les deux cas, il se montra enthousiasmé par les textes, et proposa de les publier. Pour mémoire, et parce qu'elle vaut aussi pour celui de Serge Amisi, je reproduis ici sa réponse positive,

motivée par une lecture critique particulièrement lucide sur le pourquoi et le comment d'une telle « actualité malheureuse⁶³ » :

J'ai lu ton manuscrit « Généalogie d'une banalité », et il me plaît énormément, j'aimerais le publier dès la rentrée prochaine dans ma collection Fragments, chez Vents d'ailleurs. C'est un roman d'un réalisme absurde et effrayant, polyphonique, d'une construction implacable et qui interroge sur le statut de la langue française, et surtout, il s'agit d'un récit d'une banalité qui devrait être inacceptable, ou comment l'inacceptable devient une banalité, une chose « normale », comment le monde oblige un quartier à creuser son propre trou.

Je serai heureux si tu acceptes ma proposition.

Jean Luc Raharimanana⁶⁴

- 38 Là se borna mon rôle de passeur. C'est désormais face à face et plume à plume, à huis clos, que l'auteur / traducteur et l'éditeur menèrent ensemble le travail éditorial jusqu'à la version imprimée. À propos de celui qui a trait au récit de vie de Serge Amisi, on a déjà pu lire, sitôt le livre paru, « Biographie du livre : dialogue sur la genèse⁶⁵ », éclairage génétique bien documenté, puisqu'il était cosigné des acteurs mêmes du processus éditorial. Quant à celui du livre de Sinzo Aanza, j'ai bien reçu de brefs échos oraux de part et d'autre, d'où il ressortait que les deux protagonistes avaient défendu leur version du texte pour aboutir à la version de compromis qui sera imprimée. Sans aller jusqu'à mener une étude systématique de génétique éditoriale, j'ai tout de même remarqué deux variantes notables entre les incipit du manuscrit et de l'imprimé : suppression du sous-titre générique « Fiction », et substitution de « Lubumbashi » (tps, p. 5) à « Elisabethville » (imp., p. 13), traces emblématiques d'un processus d'historicisation postcoloniale du livre, effaçant celles de son origine lointaine qui « était un projet pour la radio⁶⁶ » destiné à l'écoute du public contemporain lushois. Une étude génétique complète devrait donc prendre en compte cette version radiographique, et pourquoi pas la publier, pas seulement en tant que document de genèse, mais comme un véritable monument à part entière ?

Fig. 5 : Tapuscrit de Sinzo Aanza, « Le témoignage de Mme Maureen », incipit de *Généalogie d'une banalité*

5

Le témoignage de Mme Maureen

La première chose qui changea, ce fut les noms des avenues. À ce moment-là, personne ne se figurait encore ce que serait l'ampleur des bouleversements. Le monde entier venait frapper à notre porte. Comme pour nous dire que nul n'a droit à une île. Que nous avions eu tort de choisir d'être heureux dans cette île lointaine où nous nous étions retirés. Le monde s'était élargi jusque dans notre île et il nous le signifiait impérieusement. Ce fut les indépendances. Avec tout l'enthousiasme naïf qui a caractérisé cette époque-là. Notre communauté n'avait pas approuvé, comme tous les Européens établis sur le continent. Nous avions décidé de rester. De nous battre. Je veux dire « nous » qui avions mis de la sueur, et même du sang, pour construire les colonies, contrairement à ces petits bourgeois – socialistes ou libéraux – des métropoles qui donnent souvent l'impression de ne pas être au courant que nous les avons nourris pendant plus de cinquante ans, avec toutes leurs familles. C'est la même chose qui se passe entre les honnêtes et vénérables paysans vivant à la campagne pour y produire du beurre et les petits citadins à la con qui se gavent de beurre et pissent par la suite dans les boîtes à beurre.

Lubumbashi a le charme d'une île, ce n'est pas une grande ville, je dirais plutôt que c'est une ville-village, une ville-faubourg en ce sens qu'elle est la banlieue des grandes villes du monde entier dont les enfants sont venus faire carrière ou fortune ici. C'est des honnêtes travailleurs qui vivent ici. Dans la tranquillité qui les repose des machines et des paperasses de leurs heures de service. Et je vous affirme que cette terre est un versant de mon cœur, l'autre versant est embrouillé. Il y a eu un temps où les souvenirs d'enfance de mes parents faisaient un travail cadastral sur la surface de mon cœur. Ils évoquaient avec candeur et nostalgie leurs cavalcades polissonnées à Gand ou en Lorraine dans la belle époque insouciant du lendemain de la deuxième guerre mondiale, et ils auraient voulu que, mes deux frères et moi, nous portions dans les veines les ombres et les lueurs de ces terres lointaines. Ils ignoraient que les veines ne portent de l'extérieur que l'air de la terre sur laquelle on pleure, on aime, on désire, on obtient, on possède, on perd, on accepte de perdre, on retrouve, on meurt, on se meurt, on remue, on se mue, on meurt et on vit d'une manière différente... à la manière d'une plante par exemple, ou d'une eau, d'un ruisseau, ou d'un vent, ou d'un air frais dans les

Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*

Fig. 6 : Version imprimée de l'incipit de *Généalogie d'une banalité*

- 39 Cette question suspendue entre l'anabase génétique et la catabase poétique m'a paru s'illustrer dans le cas, plus trouble, du manuscrit de Fiston Nasser Mwanza. En effet, s'il

me l'avait montré et donné à lire, ce n'était certes pas en tant que passeur vers un éventuel éditeur, puisqu'il était déjà entre les mains de Bernard Magnier, éditeur chez Actes Sud, qui l'avait accepté moyennant des modifications dont j'ignorais l'ampleur et la teneur. J'ignorais aussi qu'il comptait sur moi, éditeur de *Machin la Hernie*, pour réécrire et/ou éditer son roman. Pour ma part, ébloui par la force impétueuse et incorrigible de *Tram 83*, je ne voyais vraiment pas grand-chose à reprendre, tout au plus des problèmes de mise en forme de la polyphonie, et dans cette perspective je lui avais même donné à lire la nouvelle traduction de *Berlin Alexanderplatz* auquel *Tram 83* me faisait penser. Mais jamais je n'aurais pensé à toucher, déplacer, encore moins supprimer le moindre mot du manuscrit original, réflexe de généticien invétéré qui ne saurait canaliser ou infléchir le cours du fleuve, forcément indomptable. De son côté, Fiston Mwanza se montra réticent à mes demandes impatientes de montrer et donner à lire son manuscrit à d'autres, que ce soit avant ou même après publication, invoquant d'abord la « superstition » puis la pudeur de se trouver « mis à nu » ce dernier motif rappelant la méfiance, la pudeur, voire la honte que nous avons documentée chez les écrivains de l'autre rive, notamment chez Henri Lopes⁶⁷. Voilà bien un malentendu révélateur de la tension entre génétique et poétique.

Textes et terrains : « catabase sôteriologique »

- 40 Mais revenons au texte nu, dans sa dernière version pré-éditoriale. Ce fut à chaque fois une découverte singulière, une rencontre avec un texte inconnu, à rebours de l'histoire littéraire qui s'énonce dans le binôme classique de « l'homme-et-l'œuvre » ; le manuscrit inédit se présentait de lui-même, bloc brut de décoffrage, comme « chu d'un désastre obscur », sans idée préconçue de son auteur, de ses tenants et aboutissants contextuels, à l'exception peut-être de Fiston Mwanza qui venait d'être présenté par un entretien suivi d'un court extrait inédit de *Tram 83* parus à la fin de l'année 2009 dans un dossier de revue consacré à « Lubumbashi, épicerie littéraire⁶⁸ ».
- 41 Or, cette ville littéraire, qui en effet n'avait pour moi que l'existence improbable d'une sorte de « trou noir » d'où s'échappait des (dés)astres à haute intensité littéraire, j'aurai bientôt l'occasion (*kairos*!), de la re-connaître enfin sur son terrain propre, de confronter les textes à leur source géopoétique dans une démarche plus anthropologique que génétique, et ce à deux reprises dans un cadre académique.
- 42 Pour la première, une invitation à participer au colloque commémorant la fondation de la ville en 1910⁶⁹, j'avais prévu, pour traiter de la « condition cuivreuse » de la ville coloniale et post-coloniale, de m'appuyer sur l'ensemble du manuscrit de *Tram 83* que je venais de découvrir. Mais Fiston Mwanza « préfér[a] attendre la parution du roman pour qu'il fasse objet des communications, articles, recensions... [...] pour donner au texte encore plus de force... », évoquant enfin l'expérience malheureuse du passé et l'importance de l'effet de nouveauté : « Par le passé, certains de mes textes ont fait l'objet d'articles (etc.), la parution plus tard de ces mêmes textes n'a pas eu l'effet qu'on attendait, car on en savait les tenants et aboutissants⁷⁰. » Cependant, il m'autorisa à citer un petit chapitre d'une page, le 48^e, titré « Au commencement était la pierre... », lequel m'apparaissait comme une parenthèse uchronique, insérée en pleine « saison en enfer⁷¹ », où les protagonistes, le « jeune professeur d'histoire sans passé » et Mortel Combat, saisissaient enfin l'occasion (*kairos*), une fois à l'écart du train d'enfer de la ville-pays, de se dire : « réfléchissons... », notamment à la question de comment « vivre

en dehors de la chronologie de cuivre, bauxite, uranium... », comment échapper au « destin » des creuseurs : « On ne savait rien faire d'autre que descendre sous terre, les taupes que nous fûmes, que nous sommes, que nous deviendrons... ». Je citais donc ce chapitre en guise de conclusion à ma communication⁷². Peu après, *Tram 83* parut enfin, expurgé de ce chapitre spéculatif et un brin nostalgique qui esquissait un « retour amont⁷³ » du bateau ivre à la source de la catastrophe moderne : « la pierre ». C'est que la réécriture éditoriale avait concentré l'intrigue autour du bar concert homonyme, terminus mythique où devait aboutir la descente vers le « bas ventre », que seule la musique de la diva pouvait sublimer, rédimier et transfigurer : catabase sôtériologique.

Fig. 7 : Arbre à lettres, Lubumbashi, 2013

Nicolas Martin-Granel

Fig. 8 : Arbre à lettres, Lubumbashi, 2013

Nicolas Martin-Granel

- 43 Trois ans plus tard, lors du second séjour à Lubumbashi, où j'étais invité à animer un séminaire doctoral d'initiation et sensibilisation à la génétique⁷⁴, je me suis appuyé autant que possible sur les ressources documentaires les plus proches du public étudiant, notamment une *masterclass* avec un « auteur local » et le dossier génétique du récit de Serge Amisi. De ces deux séances qui ont particulièrement retenu l'attention des étudiants, je laisse l'un d'eux, Alombong Ontal, en rendre compte :

Le deuxième jour, nous avons eu l'honneur de recevoir un écrivain local, dont le nom est Patrick Mudekereza (co-auteur avec Sammy Baloji de *Congo Far-West*), à qui le professeur a posé un certain nombre de questions sur son attitude face à ses brouillons. Voir le questionnaire de Greta Rodriguez-Antoniotti dans « Comment écrivent les écrivains congolais » (*Études littéraires africaines*, n° 15, 2003).

Le troisième jour, le professeur a poursuivi ses explications en prenant l'exemple de la genèse de l'écriture de Serge Amisi, ancien kadogo dont le livre, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain. Carnets d'un enfant de la guerre*, a été précédé de deux avant-textes : le récit original écrit en lingala sur dix cahiers et sa traduction orale en français transcrite sur support numérique. Les trois états du texte qui ont été projetés ont sensibilisé les doctorants à la problématique linguistique et éthique des interférences auteur/éditeur. Voir « Éthique éditoriale et manuscrits africains », l'article de Jean-Pierre Orban, éditeur notamment de P. L. Tchibamba, dont certains passages ont été lus pour lancer un débat à ce sujet⁷⁵.

- 44 Pour ma part, dans la séance consacrée à la genèse du livre de Serge Amisi, je retiens surtout la réaction quasi unanime des étudiants, sans doute sensible à la « problématique linguistique » : « Mais pourquoi donc n'est-ce pas le premier texte manuscrit en lingala, qui a été publié ? » Question cruciale en effet, qui taraude le généticien : le texte ou la vie ? S'agissant de ce récit d'une catabase militaire qui descend le fleuve de Kisangani à Kinshasa, la capitale à conquérir, là où l'enfant-soldat

va trouver le salut par l'art de la sculpture et de l'écriture, la question pourrait résumer et révéler les enjeux paradoxaux de la génétique, perçue ici comme une anabase, sommée de remonter à la version censée être la plus primitive et authentique, quitte à en gommer le processus poétique complexe, fait de divers passages en cascade, d'un art à l'autre, de l'oral à l'écrit, de la transcription à la traduction, de la langue maternelle (swahili) et paternelle (lingala) au français, transcrit et enfin imprimé.

- 45 Un an plus tard, par l'entremise de Jean-Paul Delore, homme de théâtre en résidence à Lubumbashi, je recevais le manuscrit de *Généalogie d'une banalité*. Impossible de ne pas le lire comme le troisième volet du triptyque représentant la même « catabase sôtériologique⁷⁶ », sans doute la plus littérale : pour sortir de la catastrophe, il fallait seulement creuser, descendre au fond de sa propre catacombe – fiction critique en homologie avec le parcours du sujet de l'écriture qui crée son propre langage en récupérant celui des acteurs de sa fiction, tant de la radio du pouvoir que du peuple des creuseurs. Le texte réfère explicitement aux maîtres du genre dystopique, Kafka ou Pasolini. Allant plus avant dans ce tropisme, j'ajouterais enfin Julien Gracq, qui arrive ici à parfaitement raccorder poétique et génétique du forage :

Quand c'est fini, c'est fini : la pose des rails a atteint le terminus ; il y a quelques finitions, retouches, ratures et suppressions, pas de vraie remise en chantier. Recommencer à zéro, ou simplement réparer toute une partie, est totalement contre-indiqué pour moi, et sans espoir : c'est presque aussi net que dans le cas d'une nappe d'eau souterraine vers laquelle on a foré un puits (artésien si possible !) : après épuisement, inutile de forer de nouveau. Cela ne veut pas dire que la nappe souterraine a été un trésor jaillissant, mais seulement qu'une forte charge affective s'est associée au premier forage, et n'est pas renouvelable à volonté⁷⁷.

Vers une génétique embarquée

- 46 Le dernier⁷⁸ recueil de poèmes de Fiston Mwanza Mujila se présente comme une catabase sôtériologique paradoxale, lui qui se dit en un sens « sous le charme du verbe "défenestrer" que j'utilise impitoyablement : le train se défenestre de la gare, [...], nous nous défenestrons dans la joie, le fleuve se défenestre dans l'océan... » (p. 11-12), et, dans l'autre sens, se propose de remonter le temps : « rien n'est plus salvateur que de replonger dans l'enfance – moment où l'être humain cherche à intercepter le sens et les pulsations de la vie – et de remplir notre cahier des réverbères qui servent à une orientation personnelle » (p. 10). En guise de paratexte, une simple « Note d'écriture » insiste d'emblée, loin de la nostalgie pour la matière d'enfance, sur la « manière » poétique : « J'éprouvais le désir de composer ce texte à la manière d'un cahier », entendons un cahier d'école buissonnière, au temps subjectif « d'insurrection permanente » contre ces « instituteurs [qui] dégoupillaient des directives : ne noter que la leçon et rien d'autre, éviter les ratures, écrire lisiblement [...] ». Partant du principe que l'on n'est jamais si bien servi que par soi-même, le poète expérimente dans ce recueil une sorte de *do it yourself* génétique, un dispositif insolite, voire insolent – « je me les sers avec assez de verve... ». Concrètement, il est bien question de reprendre la main sur ses « poèmes en gestation » (p. 8), qu'ils se succèdent sur la même page, d'un premier titre : « **(premières impressions en foulant le Nigéria)** » à l'autre : « **(desquelles naîtront ces mots)** » (p. 14), ou de publier deux états successifs à titre d'ébauches.
- 47 À titre d'ébauche conclusive, on propose enfin un essai d'édition génétique mettant en surimpression les « première » et « seconde ébauche » (p. 35-36), ne serait-ce que pour

tenter de mettre en évidence⁷⁹ le devenir fleuve d'un texte poétique qui va toujours s'amplifiant sous l'affluence de ses ajouts, puisqu'il s'agit ici de toujours boxer « contre le sens de l'existence » :

Fig. 9: Fiston Mwanza Mujila, *Soleil privé de mazout*, L'Arbre à paroles, 2016, p. 35-36

(première seconde ébauche)

le monde est un ring
on passe toute son existence à boxer
contre la faim / boxer
contre la syphilis / boxer
contre la misère / boxer
contre le chômage / boxer
contre les élections truquées / boxer
contre les maux de ventre / boxer
contre les rébellions / boxer
contre des adversaires sorciers imaginaires / boxer
des saltimbanques / boxer
des marionnettes du régime / boxer
des mouchards / boxer
des scolopendres / boxer
des faux-culs / boxer
boxer dans le vide
contre le sens de l'existence
s'accrocher à tout prix à sa petite vie
de chiot-mendigot
jusqu'à dilapider ses gencives
attraper se foutre le vertige
échouer dans les cordes chier la merde
manger le bitume
la gueule broyée dégueulasse
les bras en cerf-volant
BOXER

NOTES

1. Citation en épigraphe à des questions analogues portant sur « Le souffle et le travail. Le cas de Sony Labou Tansi », *Études littéraires africaines*, n° 15, 2003, p. 23-30.
2. Pour reprendre le néologisme de Marie Darrieussecq, forgé lors de l'écriture de son roman *Il faut beaucoup aimer les hommes* (Paris, POL, 2013), dans lequel il est justement question de filmer *Au cœur des ténèbres* dans le décor authentique de la forêt équatoriale africaine : « J'écris d'un monde tellurique, fleuvien... », en réponse à la question « D'où écrivez-vous ? » (*Libération*, 14-15 août 2013).
3. Néologisme que j'emprunte à Pume, plasticien kinoïse qui qualifie par un effet de cliquet le caractère irréversible du processus artistique. Voir infra notes 26 et 27.
4. Nicolas Martin-Granel, « Le Fleuve commence ici », *Continents Manuscrits*, n° 11, 2018, en ligne sur openedition.org.
5. Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1978. Voir aussi du même auteur, « Chaque réponse est une question », *Temporel, revue littéraire et artistique*, n° 30.

6. Considéré et cité à présent en tant que « poète des deux Congo (né en RDC et mort à Brazzaville) » dans un article consacré à un film sur les arts de la performance : « “Système K”, l’art du chaos à Kinshasa », *Libération*, 14 janvier 2020.
7. Sony Labou Tansi, *L'autre monde : écrits inédits*, textes choisis par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette, Paris, Revue noire, 1997.
8. Aux éditions Revue noire, 2005.
9. « Approche génétique des écrits littéraires africains : le cas du Congo », dossier réalisé par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, dans *Études littéraires africaines*, n° 15, juin 2003. Dossier disponible sur erudit.org.
10. « Approche génétique... », dossier cité, p. 3-22.
11. La métaphore est de Henri Lopes : « Quand on aime une femme, on ne la poursuit pas jusque dans son cabinet de toilettes. » Voir mon article : « *Le Méridional*, un roman hanté par la génétique », *Études littéraires africaines*, n° 45, « Henri Lopes, lectures façon façon là », textes réunis par A. Mangeon, août 2018, p. 123-148.
12. « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, p. 52.
13. « Glossaire de critique génétique », dans Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 243.
14. Verbe qui sert de titre au fameux article, manifeste de l’art congolais, de l’écrivain et philosophe de Lubumbashi, V.Y. Mudimbe, « “Reprenre” : Enunciations & Strategies in Contemporary African Arts », dans S. Vogel et I. Ebong, *Africa explores: 20th Century African Art*, New York, Center for African Art ; München, Prestel, 1991, 294 p. ill. ; p. 276-287.
15. « Sony Labou Tansi et moi », art. cit., p. 51.
16. « Le métier d’écrivain selon Sony Labou Tansi », dans « Approche génétique... », dossier cité, p. 33.
17. « Sony Labou Tansi et moi », art. cit., p. 51.
18. L’article critique de Sylvain Bemba faisait déjà entendre une note dissonante dans le concert de louanges. Paru sous le titre ambigu « “La Vie et demie” roman-“jet” qui abolit temps et espace, mesure et certitudes à la vitesse super(sonyque) », il présentait le roman « à travers le regard de deux personnages : l’Enthousiaste et le Réservé » (*La Semaine africaine*, 4-10 octobre 1979, p. 6).
19. « Sony Labou Tansi et moi », art. cit., p. 51-52.
20. Chez un éditeur d’art contemporain africain, seule maison d’édition qui ait accepté et même jugé bon de publier les manuscrits inédits issus de : *L’Atelier de Sony Labou Tansi*, édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez Antoniotti, *Machin la Hernie*, vol. III, Paris, 2005, 303 p.
21. Pour une étude de génétique éditoriale, voir Jean-Pierre Orban, « Interférences et création. La “dynamique auteur-éditeur” dans le processus de création chez Sony Labou Tansi à partir de la comparaison entre *Machin la Hernie* et *L’État honteux* », *Genesis*, n° 33, « Afrique-Caraïbe » 2011, p. 29-42.
22. « Pont sur le Congo : la contribution des écrivains bi-riverains », dans Lye M. Yoka, *Combats pour la culture*, Brazzaville, Les Éditions Hemar, coll. « Horizons critiques », 2012, p. 89.
23. Par Claudine Tiercelin, chaire de Métaphysique et philosophie de la connaissance.
24. Intitulé de son intervention au colloque : « Fabrique de la peinture », 31 octobre 2014. Disponible sur le site college-de-france.fr.
25. À l’occasion de son exposition à la Maison Revue noire (mai 2012), qui publie en parallèle un beau livre reproduisant 45 œuvres accompagnées de croquis d’étude et de textes de Pume : *Pourquoi pas Bylex ? Pume*, J.-L. Pivin (dir.), Paris, Revue noire, 2012, 96 p.
26. Formule qui trouve un écho sur l’autre rive, chez Sony Labou Tansi : « Il faut également accepter que le possible est tellement grand qu’il ne laisse aucun torchon d’espace à l’impossible » (*La Gueule de rechange*, dans *La Chair et l’Idée*, N. Martin-Granel et J. Peghini (dir.), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 43.

27. Voir Filip De Boeck & Koen Van Synghel, *The World according to Bylex*, présentation du film « Percer les mystères de l'invisible », Bruxelles, KVS & Africalia, 2008.
28. Propos recueillis par Clotilde Pivin, « L'Atelier de la création », *France Culture*, 4 septembre 2012.
29. 14 novembre 2014 : « Après une brève présentation de la monographie *Pourquoi pas Bylex ?* (Revue noire, 2012), Nicolas Martin-Granel se demandera si nombre d'écrivains congolais, de Tchicaya U Tam'si à Fiston Mwanza, ne sont pas des anti-Orphée noirs, résistants à revenir sur leurs premiers pas, notamment sur leurs manuscrits. Il discutera avec Jean-Pierre Orban du cas de Paul Lomami Tchibamba et avec Céline Gahungu de celui de Sony Labou Tansi. »
30. Filip De Boeck, « La ville de Kinshasa, une architecture du verbe », *Eurozine*, traduit et publié dans *Esprit*, n° 12, 2006, p. 6-21.
31. *Le pouvoir de montrer. La force de dire. La parole aux écrivains de la RDC*. Textes réunis par Charles Djungu-Simba, Éditions du Pangolin, 2013, p. 33.
32. Cité en exergue par Filip De Boeck, art. cit., p. 1-21.
33. Sur la distinction entre les concepts de progrès et de progression dans les disciplines artistiques, voir mes premières réflexions à la découverte des manuscrits de Sony Labou Tansi : « *Sony in progress* », dans *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 211-228.
34. *Bebson de la rue*, texte de Faustin Linyekula, coll. « Les carnets de la création », Éditions de l'Œil, Montreuil, 2003, p. 19-20.
35. Serge Amisi, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain*, Vents d'ailleurs, coll. « Fragments », 2011, 256 p. ; Fiston Mwanza Mujila, *Tram 83*, Métailié, 2014, 208 p. (réédité en Livre de poche, préface de Alain Mabankou, 2016, 261 p. ; Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*, Vents d'ailleurs, 2015, 283 p.
36. Patrice Yengo & Julie Peghini, « De la vie à l'œuvre. Entretien avec Serge Amisi », Dossier « L'enfant-soldat : langages et images », textes réunis par Nicolas Martin-Granel, *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 110, disponible sur erudit.org.
37. Moment opportun qui désigne un point de basculement décisif dans la temporalité non linéaire de la catastrophe, partagée entre un avant et un après. On suppose qu'il correspond à la philosophie populaire du fameux « article 15 » kinoïse : débrouillez-vous ! Dans le domaine artistique, c'est l'infime nuance, la minime correction qui fait l'œuvre réussie, c'est devenu le moment où un artiste doit s'arrêter et laisser son œuvre vivre sa propre vie. <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Kairos>>
38. Dominique Ranaivoson, « Entretien avec Fiston Mwanza Mujila, dit Fiston Nasser », *Études littéraires africaines*, n° 27, 2009, p. 46-54 ; p. 46-47.
39. Pius Ngandu Nkashama, *Portraits d'écrivains. Visages d'histoire littéraire*, Paris, L'harmattan, 2016, p. 227.
40. Dominique Ranaivoson, « Entretien avec Fiston Mwanza Mujila, dit Fiston Nasser », *Études littéraires africaines*, n° 27, 2009, p. 46-54 ; p. 53.
41. Entretien avec Alain Brézault, *Africultures*, 05/09/2014.
42. « Patience et longueur de temps font plus que force ni que rage », dans « Le lion et le rat ».
43. Sinzo Aanza, *Généalogie...*, op. cit., p. 41. Voir infra une autre allusion au pouvoir aliénant de la culture scolaire classique : « [Kafka] voulait écrire le poème que ses élèves étaient obligés d'adorer à cause que le poème avait la mission de les faire oublier *Le Laboureur et ses enfants* d'un Français qu'il dit il est la fontaine ou il s'appelle comme ça. » (p. 138).
44. Journal Facebook du 24/06/2016.
45. *Généalogie...*, op. cit., p. 19.
46. *Pertinences citoyennes*, Paris, du 17 mai au 28 juillet 2018. C'est moi qui souligne.
47. Voir Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, 109 p.

48. *Continents Manuscrits*, n° 11, 2018. En ligne sur openedition.org. Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont tirées de ce recueil de textes.
49. « Au cœur des ténèbres, une œuvre ambiguë, et discussion par Boniface Mongo-Mboussa », en ligne sur openedition.org.
50. Notion philologique proposée par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* (1978).
51. Voir revuenoire.com.
52. Lye M. Yoka, *Combats pour la Culture*, Brazzaville, Les éditions Hemar, 2012.
53. *Id.*, p. 21.
54. Introduction à « L'Acte de respirer », *Poèmes*, CNRS éditions, 2005, p. 657.
55. Leurs nouvelles respectives, *Le Fossoyeur et Lèse-Majesté*, se trouvaient déjà réunies dans le même volume, Paris, Hatier, coll. « Monde Noir Poche », 1986.
56. « Pourquoi le théâtre ? », dans *La Chair et l'Idée : Sony Labou Tansi en scène(s)*, N. Martin-Granel et J. Peghini (dir.), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 150.
57. «Projet : séjour de trois acteurs américains au Congo», manuscrit inédit, 5 p., fonds SLT, Brazzaville.
58. Voir l'essai de Jean-Paul Engelibert, *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse* (La Découverte, « Horizon des possibles », 2020), où se pose la question du rapport au temps puisque ces fictions d'apocalypse ont surtout un effet sur notre présent. Au lieu d'un *chronos* (un temps continu), celui du progrès qui serait la ligne de force de notre civilisation, ces fictions rejaillissent sur le présent pour en faire un « Kairos », c'est-à-dire un moment où l'action devient déterminante pour changer les choses pour l'avenir.
59. Fichier Word, « EnsembleTrad », 114 pages, reçu par l'intermédiaire de Jean-Christophe Lanquetin, artiste scénographe qui avait transcrit à Kinshasa l'auto-traduction par l'auteur des cahiers manuscrits en lingala. Voir son récit de genèse avec l'éditeur Jean-Luc Raharimanana : « Biographie du livre : dialogue sur la genèse », Dossier déjà cité « L'enfant-soldat : langages et images », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 116-124, en ligne sur erudit.org.
60. Sans titre, Fichier Word : « Texte de Fiston Nasser Mwanza », février 2009, 142 pages.
61. Fichier PDF de 200 pages, page 1 comportant le titre *Généalogie d'une banalité* et le sous titre générique « Fiction ».
62. Par la suite, il voulut éditer les nouvelles de Sony Labou Tansi ; mais le projet échoua faute de l'accord final des ayants droit.
63. *Généalogie...*, *op. cit.*, p. 10. À noter que cette expression ne fait pas partie du manuscrit.
64. Courriel du 9 avril 2015
65. Lanquetin (Jean-Christophe) & Raharimanana (Jean-Luc), dans « L'enfant-soldat : langages et images », *op. cit.*, p. 116-125.
66. Céline Gahungu, « Débords – Sinzo Aanza », *Continents manuscrits*, n° 10, 2018, en ligne sur openedition.org. Lors du colloque, Sinzo m'a d'ailleurs confirmé cette genèse et confié qu'il allait me montrer ce projet d'émission radio qu'il avait conservé dans ses archives.
67. « Quand on aime une femme, on ne la suit pas dans sa salle de bain », dans « *Le Méridional*, un roman hanté par la génétique », dans « Henri Lopes, lectures façon façon là », textes réunis par Anthony Mangeon, *Études littéraires africaines*, n° 45, août 2018, p. 123-148.
68. Dominique Ranaivoson, « Entretien avec Fiston Mwanza Mujila, dit Fiston Nasser », *Études littéraires africaines*, n° 27, 2009, p. 46-54.
69. « Lubumbashi, cent ans d'histoire. Littérature, cultures urbaines, débats intellectuels », 9-11 septembre 2010.
70. Courriel du 3 novembre 2009.
71. « Une saison en enfer », Alain Brézault, *Africultures*, 5 septembre 2014.

72. « La condition cuivreuse : voyage de Éville coloniale à Lubumbashi postcoloniale », dans *Lubumbashi, Cent ans d'histoire*, textes réunis par Maurice Amuri Mpala-Lutebele, Paris, L'Harmattan, 2013 ; p. 27-44.
73. Pour reprendre le titre d'un recueil de René Char. Voir le commentaire de son ami historien Paul Veyne, en ligne sur wikipoemes.com.
74. Pour une mission de formation en génétique des textes dispensée aux doctorants de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Lubumbashi (6-14 décembre 2013).
75. Rapport rédigé par Alombong Ontal, à Lubumbashi le 14 décembre 2013. Revu et complété par Nicolas Martin-Granel, à Paris le 15 janvier 2014.
76. Formule empruntée au critique de jazz Jean-Louis Chautemps, qui caractérise ainsi la « fuite en avant » de Billie Holiday, dite « Madame Jour », dont les chansons, comme « Strange fruit », improvisées sans répétitions préalables, seraient un *pharmakon* propre au bourreau de soi-même baudelairien (*heautontimourenos*) : à la fois le poison ténébreux (« autodestruction choisie et systématique ») et le remède lumineux, une « technique de salut », dans « Lady Day : le jour se lève ou les années-lumières de Billie Holiday », en ligne sur franceculture.fr.
77. Julien Gracq, entretien avec Bernhild Boie, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.
78. Du moins à ma connaissance : Fiston Mwanza Mujila, *Soleil privé de mazout*, L'Arbre à paroles, 2016, 67 p.
79. Par la taille croissante des caractères d'imprimerie, 10 pour les mots supprimés, 12 communs, 14 ajoutés dans la seconde ébauche.

RÉSUMÉS

On se demandera dans quelle mesure l'approche génétique, dont le postulat « le texte n'existe pas » implique de remonter en amont du texte imprimé, n'irait pas à contre-courant de cette littérature (du) fleuve dont la poétique globale, à l'image du flux continu, dynamique et irréversible qui « se défenestre dans l'Océan », postulerait au contraire que le brouillon ou l'avant-texte n'a plus lieu d'être. De fait, au hasard de nos rencontres avec les textes, terrains et artistes des deux rives du Congo, on s'aperçoit que cette tension inextricable entre catabase poétique et anabase génétique surdétermine la dynamique fleuvienne, indisciplinée et protéiforme, qui emporte toutes les pratiques artistiques, de l'écriture aux arts plastiques, vivants ou performatifs, selon le modèle global de l'Art salvateur, sans origine première ni fin dernière.

In this article, we will ask to what extent a genetic approach, which postulates that “text doesn't exist”, implying the necessity of going upstream, to before the text is printed, wouldn't actually go against this literature of the Congo River which, on the contrary, postulates, through the image of a continuous, dynamic, and irreversible flux which “defenestrates itself in the Ocean”, that the draft or the “avant-text” does not need be. In fact, through serendipitous encounters with texts, terrains, and artists of both shores of the Congo, we realize that this inextricable tension between the poetic katabasis and genetic anabasis over-determines the undisciplined and multiforme “river-like” dynamic carried through all artistic practices, from writing to the visual arts, living or performance art, and this, according to the global model of “l'Art salvateur” with no origin and no end.

INDEX

Keywords : Goba Congo, Poetic Katabasis, Genetic Anabasis, Kairos, Serge Amisi, Sinzo Aanza, Fiston Mwanza Mujila

Mots-clés : Congo global, catabase poétique, anabase génétique, modèle fleuvien, kairos, Serge Amisi, Sinzo Aanza, Fiston Mwanza Mujila

AUTEUR

NICOLAS MARTIN-GRANEL

Nicolas MARTIN-GRANEL est agrégé de Lettres et diplômé de Sciences Politiques. Enseignant-chercheur dans diverses universités africaines, il a publié des ouvrages anthologiques et nombre d'articles critiques sur la littérature africaine. Ses recherches actuelles en anthropologie et génétique textuelle portent sur les manuscrits de Sony Labou Tansi dont il est l'éditeur scientifique. Membre du comité de rédaction des revues *Cahiers d'Études Africaines* et *Études Littéraires Africaines*, il est à présent chercheur associé à l'ITEM (CNRS/ENS) et responsable du groupe SLT dans l'équipe « Manuscrits francophones ».