

Études littéraires africaines

À propos du cinquantenaire : chroniques d'une indépendance ambiguë

Nicolas Martin-Granel, Lionel Manga and Joseph Tonda



Number 29, 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1027502ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1027502ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin-Granel, N., Manga, L. & Tonda, J. (2010). À propos du cinquantenaire : chroniques d'une indépendance ambiguë. *Études littéraires africaines*, (29), 109–121. <https://doi.org/10.7202/1027502ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

À propos du cinquantenaire : chroniques d'une indépendance ambiguë

À l'occasion et en marge des célébrations plus ou moins officielles, on propose deux textes d'essayistes africains contemporains, Lionel Manga et Joseph Tonda, qui, depuis le Cameroun pour le premier ou le Congo et le Gabon pour le second, ont déjà réfléchi et écrit ailleurs¹ à l'événement ; ils prolongent ici leur réflexion de manière décalée et intempestive, en s'essayant à présent au genre de la critique littéraire. L'exercice consiste à retravailler la notion même d'indépendance en s'appuyant chacun sur une fiction romanesque qui leur paraît exemplifier un tenant inaperçu ou un aboutissant méconnu du concept d'indépendance appliqué à un roman africain, celui-ci fût-il mineur ou inactuel, en contrepoint (musical) du courant dominant de la « littérature-monde ». Relisant de façon empathique et complice *Le Nègre Potemkine*, qui reparait après vingt-deux ans à l'enseigne d'une maison d'édition du monde associatif², L. Manga célèbre moins une œuvre et un auteur précurseurs de la « migritude » qu'il n'illustre l'idée, voire l'utopie d'une écriture indépendante, une « comète » qui lui semble avoir disparu du firmament littéraire et médiatique. Autre variation sur ce thème qui donne lieu ensuite à une analyse anthropologique originale (que nous avons dû réduire de moitié) : J. Tonda prend comme levier *Le Mort vivant*, roman édité localement à Brazzaville³, pour soulever la question du mode d'existence de « Dipenda », figure populaire, emblématique de tous les personnages et espoirs disparus, corps et âmes. Comme si, après l'âme (nègre) et le corps (grotesque), c'était au tour de l'esprit (à entendre dans

¹ Voir leurs contributions respectives : « PK 50 : la promesse inachevée » et « Seigneur, faites que meure le cadavre de l'Indépendance », dans la dernière livraison de la revue *Riveneuve Continents*, (Paris : Riveneuve éditions), n°11 (*Afrique, en toutes indépendances*), print. 2010, 229 p. ; p. 40-48 et p. 80-85. Voir aussi le collectif *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*. Sous la dir. de M. Gassama. Paris : Philippe Rey, 2010, 637 p.

² Ndjehoya (B.), *Le Nègre Potemkine*. Saint-Étienne : Madeleine Rousseau (asso. loi 1901), 2010, 270 p.

³ Djombo (H.), *Le Mort vivant*. Brazzaville : Éd. Hemar ; Paris / Dakar : Présence Africaine, 2006, 202 p.

tous les sens du terme) de hanter une certaine modernité postcoloniale et, en se lançant ainsi sur les traces littéraires de l'Indépendance fantôme, d'accompagner, en écho des airs du Grand Kalle ou des Têtes Brûlées, le syndrome du retour ou du revenant que l'on remarque par ailleurs dans la fiction contemporaine⁴.

■ Nicolas MARTIN-GRANEL

Une comète désinvolte...

Dans le monde du cinéma, l'adjectif « indépendant » qualifie généralement cette nébuleuse de productions affranchies de la fabrique hollywoodienne de rêves, de ses énormes moyens techniques et financiers, explorant des thèmes souvent *border line*, aussi marginaux que les champs pétrolifères éponymes, et qui sont diffusées, plutôt que « distribuées », dans des réseaux souvent confidentiels. Ou alors, lesdites productions abordent les topiques usuels avec un traitement improbable, toujours décapant et éminemment critique, voguant toujours au large des lieux communs. Se soustraire ainsi à l'attraction gravitationnelle d'un corps aussi massif qu'Hollywood, alors même que d'aucuns y aspirent de tout leur être raisonnable, n'est pas une démarche aisée : elle signale les preux en tout genre qui préfèrent de loin grimper aux arbres épineux, sans que cela relève d'un quelconque masochisme. Juste par certaine passion personnelle et irréfragable pour la liberté de dire et de faire à leur entendement. Si donc un cinéma indépendant il y a bel et bien, avec des festivals dédiés et des auteurs estampillés, peut-on en dire autant dans le domaine de la production littéraire ?

A l'heure où la commémoration du cinquantenaire des indépendances africaines fait feu de toute brindille sèche, et fait allègrement tambouriner dans tous les champs culturels, celui de la littérature recensée laisse-t-il voir à l'observation, même assez grossière, un « objet » échappant visiblement à l'attraction gravitationnelle / institu-

⁴ Sur la « revenance » comme symptôme de l'esprit qui fait retour dans la mémoire, l'enfance ou le ressentiment, citons quelques titres récents : *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, *Solo d'un revenant* de Kossi Effoui, *Passage des larmes* de Abdourahman Waberi, *Ténèbres à midi* de Théo Ananissoh, *Loïn de mon père* de Véronique Tadjou, *Exils* de Nuruddin Farah.

tionnelle qui y prévaut non moins qu'ailleurs ? *Quid* d'une posture d'écriture « indépendante » dans ce long demi-siècle postcolonial, perclus d'affres identitaires et de mutismes suffocants sur la rive noire de l'Histoire, autant que de coteries littéraires influentes sur l'autre, parisienne et bigarrée ? Un livre et son auteur peuvent objectivement prétendre à cette « dignité » intellectuelle et périphérique : *Le Nègre Potemkine* paru en 1988 chez Lieu Commun, et Blaise Ndjehoya, *alias* Ed Makossa, *alias* le Dandy Tropical.

Voodoo child

Jouer avec les mots et jongler avec les poncifs courants sans modération. Tel est le parti-pris affirmé de Blaise Ndjehoya dans ce roman ubuesque en diable. De la première page à la dernière, il slalome en effet gaiement et hardiment sous les deux bannières de l'intertextualité et de l'absurde, convoquées dans une entreprise intellectuelle peu banale alors, en 1988 : la mise en examen d'un point aveugle, sinon d'un tabou dans la séculaire relation historique franco-africaine : en l'occurrence, et très précisément, la place des bataillons africains dans les multiples guerres de l'Empire, et subséquemment dans la mémoire bleu-blanc-rouge tant officielle que populaire. C'était bien avant la grandiose manoeuvre chiraquienne de la France enfin reconnaissante pour les services rendus par ces « oubliés », dans la rade de Toulon. Féru d'Histoire mais pas seulement, ce rat de bibliothèque chevronné qu'est Blaise Ndjehoya hante alors depuis quelques lustres les antres hexagonaux bourrés d'archives sur le passé colonial de la France en Afrique. L'universitaire camerounais en instance de thèse a ainsi plongé la tête la première dans une occultation majeure, si ce n'est dans un trou noir...

Sauf que la perspective classique de s'atteler à rédiger sur ce thème un pesant pensum pour le soutenir devant un impavide jury sorbonnard le rebute alors de plus en plus. « *Que les souteneurs soutiennent !* » Être un parcheminé de plus dans la galerie des glaces ? Très peu pour lui comme statut civil et social ! Mais le lièvre étant désormais levé et pris au collet, il fallait bien songer un jour à en faire un ragoût pour les copains et au-delà. Se posa alors à ce liseur invétéré, saisi par le désir irrépressible d'écriture, la question cruciale : à quelle sauce le cuisiner et le servir, ce gibier ? Avec quels ingrédients ? C'est à ce stade que la fic-

tion littéraire lui semble le meilleur *modus operandi*. Elle va s'appuyer sur un prétexte romanesque aussi espiègle qu'improbable, mais cependant prophétique : un trio d'anciens combattants est invité à défiler sur les « chanzé » un 14 juillet. Le rejeton turbulent et iconoclaste de Frieda et d'Adolphe, – sa mère et son père, auxquels le livre est dédié –, se fera donc écrivain, chevauchant sans selle la désinvolture, à jamais *voodoo child*. Au grand dam, pour sûr, de ceux qui l'attendaient sur le quai embrumé des diplômes. Comme quoi, le Dandy Tropical opère à partir d'une rupture aussi décisive que politique et esthétique.

Au bûcher des poncifs

La chronique de cette escapade hilarante des « anciens » commence à Ouagadougou, dans le bureau d'un capitaine, Désiré Laplanck, « parlant seul en français de France », où un Ismaël Sarakhollé qui n'a pas « le nez aquilin » compte au garde-à-vous les « araignées par-dessus la ligne bleue des Vosges » en attendant le « Repos ! » qui tarde à venir. Elle s'achèvera dans un éclat de rire à travers la paroi d'un sarcophage. Entre ces deux extrémités, Ed Mak met en scène une cohorte de personnages dans un chapelet de situations plus burlesques les unes que les autres, et ce sont autant d'occasions qu'il se donne de faire un feu de joie avec une kyrielle de lieux communs sévissant usuellement dans la rhétorique dominante. Morceau choisi : « Après tout, vu de la fenêtre sur cour de l'histoire, le minaret d'une mosquée de Ouaga et le clocher de Colombey-les-deux-Églises se valaient aux yeux d'un soldat inconnu en quête d'hauteur » (p. 13). Ou encore, s'agissant du brave tirailleur : « À l'époque, jeune recrue, bleusaille couverte de boutons de croissance, il avait surpris le seul maître à bord après Dieu larmoyant tout seul les sourates d'un coran inconnu : "Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre..." » – allusion à la première stance du poème de Baudelaire sur le vieillissement et la mort (p. 13).

Sous la plume fichtrement alerte et acide du sieur Blaise Ndjehoya, adepte déclaré de Chester Himes et de Frédéric Dard, familier de Flaubert, de Fanon, de Gramsci, de Conrad, de Céline, de Kerouac et de bien d'autres devanciers célèbres, les poncifs aussi établis que l'ordre symbolique qu'ils étayaient flambent page après page. D'une très belle flamme bleue. Le matériau ne lui manque certes pas pour alimenter cette loufoquerie éclairée en forme de

bûcher. Il le trouve dans sa vaste érudition et concocte des carambolages lexicaux retentissants. Inattendus. À l'instar de ce « Hannibal hallucine » (p. 144). L'homme fréquente aussi le rock sous toutes ses formes depuis l'adolescence chez les Jésuites à Douala. De Jimi Hendrix au Talking Heads. Sans oublier la *soul music* d'alors, le blues, le jazz et le reggae où il puise abondamment pour tricoter sa petite affaire littéraire. Comment passer sous silence son addiction aux salles obscures depuis l'enfance ? Mais que vient donc faire dans cette histoire franco-africaine, comme *ex-abrupto*, le prince Potemkine, « ce grand manipulateur qui montait pour les voyages de sa souveraine des villages de décor où les hommes étaient heureux et les enfants en bonne santé ? Cela se passait dans la Russie de Catherine II, avec une mise en scène annonçant Cecil B., mais Makossa ne put s'empêcher de faire le lien avec l'Afrique contemporaine et ses camps du drap d'or » (p. 46). La dernière phrase du passage ci-devant éclaire et fonde ce recours à une figure lointaine, mais contemporaine, laquelle n'est finalement pas si hors champ qu'il peut paraître à première vue...

Une époque en creux

Entre les lignes de cette odyssee utopique de trois anciens combattants ondule une autre chronique. À la croisée de privée et publique. Écho en creux d'une époque définitivement close, où la marée *black* était franchement haute sur fond de vague rose. Isaach de Bankolé recevait alors le César du meilleur espoir masculin pour sa performance dans *Black Mic Mac*, Princess Erika chantait « Trop de bla-bla... », pendant que la regrettée Katoucha Niane, la splendide *top-model* noire, activiste anti-excision, défrisait les rampes sur-illuminées du *catwalk*. Katoucha, comme le missile éponyme, la Princesse peule, la « fée des podiums », aurait eu cinquante ans à la fin de cette année jubilaire. En ce temps-là aussi, Salif Keita & C^o faisait déjà swinguer l'Hexagone sous l'égide de Mamadou Konté, l'homme au chapeau d'Africa Fête, entré dans l'absence irréversible lui aussi. Le Dandy Tropical est au cœur de cette effervescence culturelle. *Yèkè-Yèkè* de Mory Kanté vrille de part en part l'été 88 quand *Le Nègre Potemkine* paraît en librairie. Le Sphinx rempile pour une deuxième et ultime saison à la barre du pays de Tabarly, magnifique loup de mer.

C'est encore lui, le « *caze* », qui case *in extremis* les Têtes Brûlées de son complice et ami Jean Marie Ahanda, avec l'étoile filante Zanzibar, soliste génial, dans la programmation du plateau principal de la Fête de la Musique, sur le parvis de Beaubourg, cette même année 88, pleine de grâce / plaine de *grass*... Il y a de la tendresse dans le « cuirassé » Blaise Ndjehoya. Encore faut-il savoir la dénicher. Elle est toujours dissimulée dans des interstices secrets, entre ironie frigorifiante et auto-dérision vitriolique. Gros plan : « Les douleurs se firent de plus en plus fulgurantes. Dans le ventre du *caze*, une véritable rencontre au sommet réunit le grand loa Shango et Lewis Carroll. Makossa avait mal. Mal à la France, mal à sa France, et la haine qui montait lui déclencha une crise d'hémorroïdes. On lui avait dit de se détendre dans ces cas-là. Se détendre ! Comme si la chose était possible une seule minute à Bwanapolis... » (p. 40-41) Fermez le ban et circulez !

Le 54, avenue Chester-Himes, où le « *caze* » crèche, est une auberge espagnole, un moulin à vent, une *camera obscura*, on y entre et on en sort à des heures dues et indues. Comme ce trio qui tambourine « avec insistance », alors qu'il est « minuit passé depuis des piges », au grand dam du locataire qui doit amèrement constater que « la nuit, il y a des chats qui ne pigent rien au jazz, ni aux Écritures » (p. 25). Gris ou pas gris, saintes ou pas saintes, c'est un autre débat. S'il fait parler « petit nègre » façon Banania à ses « *tire ailleurs* », Blaise Ndjehoya tourne en orbite à des années-lumière de la Négritude et de ses avatars contemporains. Vingt-deux ans de nuages sont passés dans les cieux de France et d'Afrique depuis sa parution, mais *Le Nègre Potemkine* n'a pas pris de rides. Et pour cause : les gemmes de cette eau sont intemporelles, inusables. La bonne nouvelle, alors que ce livre inclassable était de plus en plus introuvable, c'est sa réédition. On ne peut que se réjouir du retour de cette comète intertextuelle qui fulgura dans le firmament des lettres et mérite bien un nouvel éloge.

■ Lionel MANGA

« Oh ! Dipanda Cha-Cha » et le syndrome de la disparition

« Oh ! Dipanda cha-cha, to zui eh... ». On connaît le tube du Grand Kalle, Kabasele Tshamala, musicien congolais. Une version récente de ce succès, enregistrée par le groupe haïtien Tabou-Combo, rend hommage aux « frères de l'Afrique, à la mémoire de Emery Patrice Lumumba, qui a donné sa vie pour une cause pour laquelle il a cru... ». La cause de l'Indépendance. Le problème est que si *Dipanda*, l'autre nom de *l'Indépendance*, fut chantée et dansée, comme fut chanté et dansé de Gaulle ou *Ngol* au Gabon et au Congo, personne n'a jamais vu *Dipanda*, alors que des témoins *dignes de foi* disent avoir vu De Gaulle, et même l'avoir touché. D'autres danseurs, des milliers et des milliers de danseurs ont par la suite chanté et dansé, vu et même touché Eyadema au Togo, Mobutu au Zaïre, Bongo au Gabon. Se pose alors la question de la réalité de *Dipanda*, de *l'Indépendance*, puisque personne ne l'a vue, personne ne l'a touchée, vivante ou même morte, après cinquante ans d'existence. Chose absolument inouïe, car même le Christ, des gens *dignes de foi* disent l'avoir vu, l'avoir touché. Même mort, il a été vu, il a été enterré, et des gens *dignes de foi*, encore, qui disent l'avoir mis dans cette tombe, ont par la suite vu sa tombe vide : il avait ressuscité. Et là encore, les mêmes gens, ou d'autres, disent l'avoir vu vivant après sa mort. Ce n'est pas le cas de *Dipanda*. Personne ne dit avoir vu Dipanda, avoir vu sa mort, avoir vu sa tombe, avoir vu son corps ressuscité.

Certes, les adeptes du Christ ont eux aussi, depuis deux millénaires, fait couler beaucoup de sang en son nom. Et la « mission civilisatrice », dont les épigones ont été la « mise en valeur coloniale » et le « développement », n'est pas séparable des missions catholiques et protestantes. Mais dans les missions, au nom du Christ, on soignait, on formait des maçons, des menuisiers, des charpentiers, et on s'est mêlé des affaires administratives et politiques de la colonie. Une colonie qui a construit, avec le sang des Nègres, la sueur des Noirs, la mort des milliers et des milliers d'Africains, le chemin de fer Congo Océan, et d'autres encore, au Congo Belge, par exemple, où est né l'État Bula Matari, l'État casseur de pierres et de chair. Et si le Grand Kalle a chanté Dipanda Cha cha, c'est pour que les chemins de fer ne soient plus construits avec le *maté-*

riel humain des Nègres, mais avec les outils de la science et de la technologie modernes, qui épargnent des vies.

Je pense que *Dipanda* est l'autre nom du Diable, du spectre, du zombie, du *négatif* (je pense au négatif photographique, appelé diable en Afrique centrale). Je pense aussi que tous les pouvoirs engendrés par *Dipanda* sont confrontés, à leurs risques et périls, au spectre ou au Diable de la *disparition*, c'est-à-dire au fantôme de *Dipanda*, la *disparue*. Pour être plus précis, je pense que ce qui a fait danser les gens, et qui a disparu et qui n'a jamais été vu, c'est le *positif* (photographique) de *Dipanda*. C'est pourquoi je pense que tous les pouvoirs, tous les enfants de *Dipanda* sont hantés par le *spectre* du positif de *Dipanda* qui a disparu, autrement dit, par le négatif de *Dipanda*. Voilà qui explique l'extrême négativité des temps de règne de *Dipanda* : la disparition du positif de *Dipanda*, de sa photo, si on préfère, n'a fait que renforcer la puissance de son négatif : il n'y a de négatif que d'un positif ; or, le positif de *Dipanda* n'ayant jamais été visible, il forme le même corps avec son négatif. Cette réalité de la toute-puissance du négatif dans le corps invisible de *Dipanda*, a été perçue par les savants qui, depuis et avant son arrivée, et même après, n'ont jamais cessé de théoriser et de prophétiser à propos de *l'Afrique fantôme*, de *l'État fantôme en Afrique*, des *épidémies de zombies*, etc. Elle a également été et est toujours perçue par les masses africaines elles-mêmes qui disent que leurs « villes ne sont pas des villes : *Oyo mboka te* », comme on dit à Brazzaville et à Kinshasa.

Le piège dans lequel sont pris tous les enfants, tous les sujets de *Dipanda*, consiste donc en ce que le *syndrome de la disparition* qui la personnifie est aussi le lieu où s'organise, se foment, de manière paradoxale, la résistance à *l'anéantissement* de leurs corps. Car tout le problème des corps nés du corps disparu de *Dipanda* est de se prouver à eux-mêmes et aux autres qu'ils sont les seuls dépositaires, les seuls jouisseurs dignes et même les seuls dispensateurs de la vie, alors qu'ils sont nés d'un mort vivant, d'un zombie, d'un Diable.

Au Congo-Brazzaville, par exemple, cette réalité d'une expérience de vie de zombie, de spectre ou de fantôme, par définition construite sur le principe de la disparition, s'est manifestée de manière massive par l'entrée, par effraction / infraction, des morts dans l'intimité des foyers vers

la fin des années 1980. Au cours de ces années, en effet, les photos, c'est-à-dire les *positifs* des morts, font irruption à la télévision, le soir, avant le grand journal de 20 heures. Ces photos des morts sont en réalité des images d'hommes et de femmes *vivants* : c'est la photo du vivant qui *annonce* sa mort. Le vivant, seul, est visible. Cependant, son *apparition* dit sa mort. Autrement dit, sont désormais morts ceux qui sont vus vivants, *apparaissant* vivants sur l'écran télévisuel et qui le resteront comme tels dans les maisons des leurs, s'ils y sont tolérés. Désormais, cette spectacularisation massive de la mort qui signifie son *annonce* caractérise une ère : celle dans laquelle le passage du vivant à la mort se fait par la *visibilité* massive du vivant dont la mort se réduit à l'annonce. L'Indépendance est née d'une *annonce*, le corps de ses sujets meurent d'une annonce et continuent de vivre. La conjonction de la télévision et de la photo fait que les sujets de l'Indépendance vivent la vie des *morts vivants*.

L'avènement de la mort télévisuelle et télévisée constituera une autre étape dans ce processus de production de la communauté nationale par la *nationalisation* de la mort. Une étape qui intensifiera la caractéristique de la mort comme enjeu de pouvoir. La télévision, ou pour dire les choses autrement, le miroir télévisuel, ne montrera pas tous les morts. Avec la télévision se renforce le fantasme du pouvoir à vouloir contrôler ou domestiquer la mort.

Cette disparition incertaine qui marque résolument le règne du spectre, du fantôme, du négatif, du mort vivant, est également abordée par les écrivains. Sony Labou Tansi l'embrasse dans *L'Anté-peuple*, quand il marque l'incertitude entre les vivants et les morts dans un dialogue oppressant entre Yealdara et « le vieux », au terme duquel celui-ci classe les disparus dans les « peut-être-vivants ».

Mais c'est Henri Djombo qui, véritablement, prend la *disparition* à bras-le-corps dans *Le Mort vivant*. L'histoire que raconte Henri Djombo est celle de la disparition de Niamo, revenu dans son village à l'occasion d'un décès, et qui est enlevé par la soldatesque d'un pays étranger, le Yangani, alors qu'il « contemplait les eaux de la Yohé, sur le pont de frontière » (p. 172). Le voici *pris* dans une sombre affaire de complot contre le père de la nation du Yangani. Cet homme, qui refuse au passage la très jolie femme de son oncle paternel mise à sa disposition, va subir, dans les geôles du pays où il est arrêté, l'ordinaire

des traitements inhumains qui caractérisent la pratique du pouvoir issu de l'Indépendance. C'est à ce moment qu'il commence à sortir de lui-même. Au cours de ces sorties, il rencontrera la frustrante incompréhension des nymphes, effrayées par le « bâtonnet asséché » de l'homme alors qu'elles l'ont investi comme *objet* d'amour. Du coup, l'amour des nymphes et le désir sexuel de l'homme se ratent sur le pont du malentendu construit par le pouvoir postcolonial. Telle est l'une des conséquences des « sorties » (en vampire, comme on dit au Gabon) de lui-même qu'opère cet homme au corps anéanti. Les autres conséquences, il les vit deux fois. La première, quand il revient sans corps (donc, tel un *revenant*) dans son village où l'attendent les horreurs de la sorcellerie auxquelles sa disparition donne lieu. Son oncle a été exterminé avec un pilon. La deuxième fois, quand il revient, avec son corps cette fois-ci, chez lui, en ville, après sa libération. La violence que déclenche ce retour inopiné produit des dégâts jusque sur le territoire de la police, territoire de l'État. Avec ou sans corps, le retour du disparu ou de l'homme sorti de lui-même et des siens trouble les esprits et provoque des troubles ; comme le dit un personnage : « mon cher cousin, jaloux de leur monde, les vivants n'aiment pas que ceux qui ont franchi la frontière de la vie y reviennent » (p. 160). Mais dans les sociétés d'Afrique centrale, où se situe la « frontière de la vie » si l'on perd la vie sur le « pont de frontière » ? La date de *Dipanda* n'est-elle pas ce pont de frontière ?

Ainsi, injustement accusé d'un complot contre un État étranger dont les agents l'ont fait disparaître de son village, cet homme va activer, malgré lui, d'autres cruelles et injustes accusations. La sortie de soi comme la disparition qui en est le pendant s'imposent alors comme schèmes constitutifs de l'exercice du pouvoir que j'ai conceptualisé avec la notion de *Souverain moderne*⁵. Henri Djombo a écrit l'histoire du Souverain moderne, ce pouvoir qui charme, trouble, tourmente, et qui fonctionne suivant la violence de l'imaginaire des zombies, des spectres, des sorciers, selon la violence du fétichisme de l'argent, des marchandises, des statues traditionnelles, lignagères et

⁵ Tonda (J.), *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale*. Paris : Karthala, 2005, 297 p.

publiques, c'est-à-dire nationales. Une histoire qui est aussi, simultanément, l'histoire de la résistance paradoxale à son emprise : la « sortie » de l'homme est ici synonyme de la distanciation critique qu'appelle tout travail intellectuel. Si l'homme sorti de lui-même est l'écrivain, et que cette sortie est périlleuse dans le régime du Souverain moderne, c'est parce que, nous dit l'écrivain, le crâne des intellectuels, de surcroît porteurs de calvitie, contient la « pierre de l'intelligence et de la chance qui, selon la thèse répandue dans les allées du pouvoir, était cachée dans le cerveau. Une pierre aussi brillante qu'un diamant, sans doute encore plus précieuse, qu'on ne pouvait extraire que du vivant de la personne » (p. 123-124). Voilà pourquoi toute sortie de lui-même par celui-là dont le métier est par définition d'effectuer ces sorties, à savoir l'intellectuel ou l'écrivain, est critique. Car elle expose son crâne aux têtes chercheuses de la brillante « pierre de l'intelligence et de la chance ». Cette réalité s'inscrit dans l'économie politique du pouvoir de souveraineté moderne, un pouvoir sans « intelligence » et sans « chance », donc. On comprend alors pourquoi il est non seulement, dans son principe, un pouvoir profondément anti-intellectualiste, mais aussi, un pouvoir engagé dans une course vertigineuse pour la consommation-consumation des biens matériels, c'est-à-dire des substituts de la pierre d'intelligence et de chance qui lui fait défaut. Le pouvoir du Souverain moderne est fétichiste pour cette raison : le fétiche est le substitut fantasmé de ce qu'on n'a pas, notamment dans sa théorie chez Freud. Voilà aussi pourquoi les logiques de ce pouvoir travaillent, depuis la colonisation, à la production de ce que j'appelle le « corps-sexe », c'est-à-dire ce corps sexualisé à outrance dont la forme extrême, au Gabon, est la « tuée tuée », un corps engagé dans une sexualité de l'extrême. Mais comme cette sortie critique (dans tous les sens de cette expression) est hantée par le schème de la disparition, on peut dire que la première sert à exprimer la résistance contre la seconde dans une sorte de mouvement dont le dépassement n'est possible, pour le moment, que dans la dystopie⁶ que produit le système.

⁶ Sur ce thème, voir Bernault (F.) et Tonda (J.), « Le Gabon : une dystopie tropicale », dans *Politique africaine*, n°115, oct. 2009, p. 7-26.

Le livre d'Henri Djombo pose, au fond, à mon avis, la question de savoir comment prouver son existence, son identité, sa vie même, et comment *résister* contre la *disparition* dans les sociétés issues de *Dipanda*. Car, le plus terrible, pour cet homme qui survit à la mort, est de prouver qu'il n'est pas mort et donc qu'il est ce qu'il prétend être alors que tout conspire à le considérer comme mort, à commencer par son propre oncle.

L'inutilité, voire la dangerosité de ce pouvoir de souveraineté moderne, est l'un des points focaux du *Mort vivant*. Notamment, lorsque Henri Djombo décrit toute la difficulté pour Joseph Niamo de prouver à son entreprise qu'il est vivant et qu'il a droit à son poste selon la décision même de la justice ! Comment prouver qu'on n'est pas coupable de vivre ? Ou de survivre ? Car vivre, semble nous dire ce roman, c'est être coupable de quelque chose : coupable du complot qu'on n'a pas fomenté ; coupable d'avoir un « bâtonnet desséché » qui fait s'enfuir les nymphes, lesquelles, du coup, se transforment en *mami wata* ; coupable d'avoir échappé à la mort, coupable d'être sorti de prison, coupable donc de revenir chez soi, car, précisément, qui revient chez soi est un *revenant*, un semeur de désordre dans la vie des autres et des agents de l'ordre. Comment prouver qu'on est vivant quand la sorcellerie, le droit, la famille en ville ne veulent plus que vous reveniez ? Faut-il encore revenir « au village » pour trouver des gens capables de vous reconnaître ? Car c'est au village que l'on *reconnaît* le pauvre homme. *Reconnaître*, tel est l'enjeu de vie dans cette Afrique que décrit H. Djombo. La reconnaissance pose le problème de la présence et donc de l'existence et de la vie. Exister c'est se faire voir, être vu. Il faut se faire voir pour exister : la sapologie s'inscrit dans ce registre. C'est pourquoi, à mon sens, ce roman pose l'impératif de la *visibilité* comme mode de résistance au spectre de l'anéantissement, de la disparition, en même temps qu'il dit que la mort est le registre du visible non reconnu. Pour vivre, il faut être reconnu.

Le pouvoir, lui-même, a besoin de se mettre en spectacle pour administrer la preuve de sa présence, de son existence, et donc de résister à son inévitable disparition. Il lui faut alors imposer son éblouissante visibilité par le décorum, par les défilés, par les corps du pouvoir que sont les statues ou les mausolées. Henri Djombo dit en creux la violence de l'invisible de la disparition comme schème

structurant de la dialectique de l'exercice du pouvoir en postcolonie : le pouvoir doit éblouir par sa spectacularisation et invisibiliser les autres dont la présence le menace. Or éblouir les autres pour vivre, c'est se rendre en même temps invisible, et donc disparaître comme réalité, vivre comme spectre. C'est la vie de Dipanda.

■ Joseph TONDA