

Géocritique de la république démocratique du congo

Maëline LE LAY

CENEL, Université de Paris 13-Nord

INTRODUCTION

Cet article se veut être une tentative d'élaboration de la géocritique de la République Démocratique du Congo (RDC), ici nommée par commodité, « Congo ». Il s'agira d'étudier l'évolution de la géocritique de ce pays d'un locus à l'autre : du Fleuve Congo (à travers Conrad, Naipaul et Lieve Joris notamment mais aussi Lomami-Tshibamba et Henri Lopès) au locus de l'Est congolais (à travers trois récits publiés localement à Kinshasa et Lubumbashi).

Il sera donc question dans cette étude de faire émerger les caractéristiques géocritiques de ces deux loci, de voir les problèmes géocritiques qu'ils posent et enfin, de proposer quelques pistes théoriques pour l'appréhension de la géocritique de l'Afrique.

I- Le Fleuve Congo : un locus mythique

Le locus Fleuve Congo appartient à une géocritique de la RDC de tradition plutôt ancienne puisque les premiers textes à avoir évoqué ce locus remontent au XIX^e siècle et ont nourri depuis quantité de textes qui ont fait date, tant dans l'histoire des récits de voyage et d'exploration que dans l'histoire littéraire mondiale. La multiplicité des écrits auxquels ce locus a donné lieu et plus encore, l'écrivain consacré qui lui est systématiquement associé – Conrad – font que ce locus Fleuve Congo incarne la géocritique congolaise, ainsi qu'en témoigne Bertrand Westphal dans *La Géocritique, réel, fiction, espace*. Il fait de Conrad un écrivain-cartographe du Congo qui écrit le pays au fil du Fleuve Congo, remplissant les blancs de la carte mais en créant d'autres par le pouvoir de la fiction puisqu'il subsiste pourtant dans *Heart of Darkness* dit-il, « un dernier carré de terre vierge : celui que Kurtz avait dessiné au cœur de la jungle » (Westphal 2007 : 99).

Le Fleuve Congo constitue donc le locus central ou en tous cas, mythique de nombreux récits sur le Congo, essentiellement ceux écrits d'un point de vue exogène. Même si de nombreux récits d'exploration antérieurs à son œuvre l'ont inspiré pour l'écriture de son roman *Heart of Darkness*, Conrad demeure le point de départ, la lecture inaugurale du

Fleuve Congo. Il représente incontestablement la référence principale des auteurs qui écrivirent après lui au XXème siècle sur le Congo : Naipaul, Graham Greene et Lieve Joris.

On remontera donc les strates du Fleuve Congo pour voir comment une lecture en entraîne une autre, comment la lecture d'un récit oriente une nouvelle lecture et donc une ré-écriture du lieu, une carte sans cesse réinventée, réactivée par les lectures du locus en question.

Cette étude sera composée de trois mises en regard : deux exogènes - dans lesquelles le roman *Heart of Darkness* de Conrad occupera une place assez centrale ainsi que d'une mise en regard endogène :

* La première mise en regards analysera la géocritique du Fleuve Congo en brossant rapidement l'héritage des explorateurs (Stanley et Livingstone) dans l'écriture du Congo et de son Fleuve chez Conrad, avant de passer à l'étude du locus Fleuve de Conrad à Graham Greene. Ce dernier revisite à travers son roman *A Burnt-out case*, traduit en français par *La saison des pluies*, le classique *Heart of Darkness*.

* La deuxième mise en regards analysera la manière dont les romans de Conrad et Naipaul imprègnent le récit de Lieve Joris relatant son périple sur le Fleuve Congo, dans son roman *Mon Oncle du Congo*. Elle s'approprie leurs écrits au

point d'influencer sa perception des lieux qu'elle parcourt le long du fleuve.

* La troisième mise en regard composant cette géocritique mythique du Fleuve Congo sera endogène. Elle examinera la manière dont le récit mythique Ngando de Paul Lomami-Tshibamba, devenu un classique de la littérature congolaise, traverse les lignes du récit d'Henri Lopès, Maluku au temps des bateaux à roues.

1.1. Le Fleuve Congo de Conrad à Graham Greene

Si donc Conrad marque de manière significative la géocritique de la RDC dans le domaine de la fiction, des écrits antérieurs – non-fictionnels – avaient déjà amorcé le processus de stratification du locus Fleuve Congo. Ce sont justement les auteurs de récits de voyages et d'exploration qui inspireront Conrad : Cameron, Livingstone et Stanley. Claudine Lesage, éditrice de deux textes inédits de Conrad, *Du Goût des voyages* et *Carnets du Congo*, fait observer qu'on découvre « [...] dans les couches profondes de l'écriture conradienne, des pans entiers de l'histoire africaine tirés des récits d'explorations » (Lesage 2007 : 29). Elle en veut pour exemple plusieurs cas de ré-écriture de Stanley et Livingstone par Conrad : la description d'esclaves, entre autres scènes (Lesage 2007 : 29-31). Conrad, puisant sa

matière littéraire dans les récits d'exploration semi-ethnographiques, perpétue l'héritage aventurier de ses pairs et grâce à la force de sa fiction, parvient à cristalliser sur le Fleuve Congo, un véritable mythe. Le Fleuve Congo vu par Cameron, Stanley, Livingstone et Conrad se donne à voir comme un locus multi-stratifié par ces différentes lectures et récits se complétant l'un l'autre, chacun actualisant la lecture du locus.

Sans doute l'épisode Conrad marque t-il le début significatif de la géocritique de la RD-Congo mais il convient d'observer les mutations qu'a subi à l'écrit, ce locus dans ses représentations fictives et documentaires.

De même que dans le roman de Graham Greene, *La saison des pluies*, le Fleuve habite le paysage et concourt largement à créer l'impression conradienne du « heart of the strange » (Graham Greene 1961 : 24) ou du « heart of Africa » (Graham Greene 1961 : 19). C'est à l'intérieur de ce locus central et si profondément isolé dans tout ce que cela peut comporter d'effrayant et de fascinant, que Graham Greene plante son héros. Au-delà de cette référence implicite à Conrad, le roman ne compte qu'une seule évocation rapide à *Heart of Darkness*. En revanche, les notes prises au cours du voyage de Graham Greene au Congo (publiées dans le *Congo Journal*) laissent bien voir l'importance de l'influence

conradienne dans la conception de l'œuvre. A la moitié de son séjour, Graham Greene écrit qu'il se remet à lire Conrad pour la première fois depuis des années après qu'il ait décidé d'abandonner cette lecture dont le style « hypnotique » le déprimait en lui rappelant par contraste, la pauvreté du sien (Graham Greene 1961 : 42). Cet aveu de Graham Greene nous apprend qu'il était un grand admirateur de Conrad et de son roman *Heart of Darkness* qui l'influença dans l'écriture de son propre roman, *La saison des pluies*.

D'autres passages du texte d'où surgissent des évocations de Conrad plus ou moins masquées, confirment cette hypothèse. L'une d'entre elles survient de manière étrange sous la forme d'une phrase extraite de *Heart of Darkness*, citée sans introduction aucune et sans lien évident avec les propos précédents (Graham Greene 1961 : 15) : « And this also, said Marlow suddenly, has been one of the dark places of the earth ». Les mots de Conrad sont donc complètement intégrés dans le texte de Graham Greene, seules les guillemets indiquant qu'il s'agit d'une citation. Mais mis à part cet indice typographique, rien n'indique la paternité de cette phrase. La citation des mots de Conrad semble avoir été consignée dans ces carnets de bord au même plan que n'importe quelle autre phrase conçue par l'auteur exprimant pensée ou idée personnelle, hypothèse, description

etc. D'autre part, le placement de cette phrase de Conrad au tout début du Congo Journal, répond en parallèle à son placement dans l'oeuvre initiale, Heart of Darkness où elle intervient au tout début pour introduire le personnage de Marlow : c'est par cette phrase que le héros de l'histoire fait irruption dans la narration. L'usage de cette phrase traduit toute l'appropriation de l'oeuvre de Conrad par Graham Greene. En la « fondant » de cette manière dans ses propres mots, puis en l'insérant dans son texte à la même étape de la narration qu'elle intervient dans le texte initial de Conrad, Graham Greene affirme son identification à Conrad et, plus précisément sur le plan diégétique, au personnage de Marlow. Le narrateur omniscient invisible de La saison des pluies comme le narrateur-personnage Marlow sont en effet tous deux centrés sur le portrait et l'analyse d'un personnage mystérieux retiré sur les berges du Fleuve Congo: Querry dans La saison des pluies et Kurtz dans Heart of Darkness.

En effet, c'est toute l'intrigue de La saison des pluies qui transpire celle de Heart of Darkness. La quête de l'énigmatique Querry de Graham Greene par le reporter Parkinson apparaît comme un clin d'œil évident à la fameuse quête de Livingstone parti à la découverte du Congo et du Zambèze par l'insolent reporter Stanley qui revit en quelque sorte dans la fiction de Greene à travers l'antipathique

personnage de Parkinson. Or c'est précisément cette histoire que Conrad suivit attentivement et qui lui donna l'envie de remonter le Fleuve à son tour. La quête de l'homme mystérieux du fleuve chez Greene rappelle aussi de manière moins mimétique, la quête de Kurtz par Marlow dans *Heart of Darkness*.

Par ailleurs, la psychologie commune aux personnages de Querry et Marlow transparait notamment dans leur rapport à l'espace qu'est le Fleuve Congo et à autrui, c'est-à-dire les Congolais, appelés « sauvages » chez Conrad et « Africains » chez Greene. Désillusionnés, ils manifestent le même flegme, la même distanciation face au monde, qui les incline naturellement à focaliser leur attention sur l'espace plus que sur les hommes qui l'habitent, ainsi que l'avoue Querry (Graham Greene 1961 : 63) : « Je ne me suis jamais intéressé aux gens qui occupaient mon espace... Je ne m'intéressais qu'à l'espace. ». Et en effet, un passage du début de *La saison des pluies* confirme cette préférence. Peu de temps après son arrivée au village où il s'est installé, Querry sort se promener le soir au bord du Fleuve et entend les « Africains » faire la fête ou perpétuer un rituel. Alors que l'espace occasionne une longue description, le rituel que perçoit le narrateur est accueilli avec indifférence et surtout avec une incompréhension totalement assumée (Graham Greene 1961 : 27) : « Ces gens ne riaient pas de lui, ils riaient

entre eux, et il se sentait [...] relégué dans son propre territoire où le rire était comme les syllabes inconnues d'une langue hostile. [...] Ce n'étaient pas de redoutables ennemis. ». On trouve dans *Heart of Darkness*, deux passages assez similaires où se manifestent d'une part l'impression d'étrangeté et d'hermétisme entre les deux mondes¹⁵³ et d'autre part son inoffensivité : (Conrad 1802 : 51) :

[...] there would be a glimpse of rush walls [...], a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling. [...] The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us – who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings.

La deuxième fois que cette impression habite Marlow, un cri effrayant se fait entendre des berges, mais Marlow choisit de ne pas y voir d'agressivité (Conrad 1802 : 61) : «I did not think they would attack for several obvious reasons.»

Dans les deux cas, l'espace congolais habité par le Fleuve prend une densité plus grande que les personnages qui entourent les héros. Le Fleuve devient un élément presque aussi actif dans la narration et le déroulement de l'intrigue que les autres personnages des deux romans, évoqués de manière beaucoup plus superficielle.

¹⁵³ Le fait que ces deux mondes, « eux » et « nous » soient séparés par une frontière symbolisée par l'espace du Fleuve et du bateau, a été largement glosé par les spécialistes de Conrad, je n'y reviendrai donc pas.

1.2 Le Fleuve Congo de Conrad à Naipaul et Lieve Joris

La deuxième mise en regard composant la géocritique mythique du Fleuve Congo partira du premier tome de la trilogie congolaise de Lieve Joris, *Mon Oncle du Congo* (1989). On verra donc de quelle manière les récits de Conrad et Naipaul qui accompagnent Lieve Joris dans son périple en bateau le long du Fleuve Congo, jouent un rôle actif dans sa perception des lieux. Son approche de Kisangani, capitale de la province orientale de RDC, ville située « à la courbe du fleuve » (pour reprendre le titre de Naipaul, *A Bend in the River*), est entièrement guidée par ces lectures. En effet, Kisangani est la ville où se déroule l'histoire de Naipaul et c'est aussi là que Marlowe, le héros de *Heart of Darkness* rencontre l'étrange Kurtz. C'est remplie des images et impressions livrées par les deux romanciers anglais qu'elle aborde cette ville et, naturellement, y cherche leurs traces. Sa découverte du lieu orientée par ses lectures est marquée par deux mouvements : une première désillusion quand les références littéraires s'avèrent de prime abord inopérantes face à la réalité de la ville qu'elle rencontre ; puis finalement, un certain rétablissement de l'équilibre, c'est-à-dire un contraste qui s'estompe peu à peu entre la fiction littéraire et sa propre lecture de la ville. Les références fictionnelles

244

finissent par devenir plus opérantes, confirmant ainsi une des principales caractéristiques de la géocritique : la fiction crée le monde autant que le monde engendre la fiction.

Sur le bateau, entre Mbandaka et Kisangani, Lieve Joris est en pleine relecture du roman de Conrad : « le livre qui m'a fait rêver de ce voyage » dit-elle (Lieve Joris 1992 : 220). Cette relecture du roman sur les lieux de son élaboration – en bateau sur le Fleuve Congo et en partance pour Kisangani – traduit le désir de confronter la représentation fictive de la remontée du fleuve qui l'a fait rêver, à la perception de la remontée fluviale réelle qu'elle expérimente. Inévitablement cette confrontation aboutit à une déception ressentie dès les premiers instants (Lieve Joris : id.) : « Mais ce soir déjà, Conrad me tombe des mains. Des images aperçues cet après-midi se glissent entre lui et moi : partie à la recherche du passé, j'ai atterri en pleine vie zaïroise. ». En effet, non seulement *Heart of Darkness* est bel et bien une fiction et non un documentaire même si son auteur a lui aussi remonté le Fleuve, mais en outre, il s'agit d'un roman ancien décrivant une réalité congolaise d'une autre époque. Lieve Joris, citant Conrad, rectifie ses dires, les réactualise. Elle transfère et adapte à l'ère postcoloniale les propos conradiens teintés

d'expressions typiques de l'époque coloniale (Lieve Joris 1992 : 224) :

Visages joyeux, regards remplis d'espoir, ils [les rameurs] sont jeunes et musclés, ils vont pieds nus et leurs vêtements sont déchirés. Ils ont un côté sauvage, pas la « sauvagerie énigmatique et primitive » dont parlait Conrad, mais la force aveugle d'hommes qui doivent lutter contre la nature.

Pourtant quelques pages plus loin, le texte de Conrad revient à l'assaut sur le réel et regagne de la pertinence dans le monde de Lieve Joris. La sauvagerie des personnages du fleuve de Conrad revue et corrigée par Lieve Joris quelques pages auparavant, subit une nouvelle mutation par sa lectrice-écrivaine qui retourne à la description initiale conradienne. A la lire, elle replonge visiblement dans l'univers de *Heart of Darkness*, se remémore les mots de Conrad et, sans le citer, s'en inspire pour sa conclusion sur la scène terrible et choquante à laquelle elle vient d'assister. Les passagers du bateau sur lequel elle voyage s'en prennent violemment aux pirogues qui s'y sont amarrées en leur jetant des bouteilles, puis en ordonnant au commandant de leur foncer dessus pour les faire chavirer. Les piroguiers affolés hurlent et tentent en vain de sauver leurs marchandises sombrant dans le fleuve. L'auteur, choquée, discute alors avec l'un des passagers qui lui explique que les piroguiers sans défense sont des sauvages

qu'il convient de traiter ainsi car c'est, lui dit-il, la seule manière de se faire respecter (Lieve Joris 1992 : 236):

J'observerai encore ce tableau. Personne ne semble partager mes sentiments et, assez étrangement, après un temps, je comprendrai la logique des passagers : c'est une lutte en terrain découvert, nous sommes comme un animal malade qui avance sur le fleuve, nous ne pouvons pas nous défendre avec nos moyens habituels, les riverains le savent, ils fondent sur nous comme des parasites.

Cette phrase sonne étrangement comme une ré-écriture de *Heart of Darkness*, plus précisément du célèbre passage de l'attaque du bateau par les « sauvages » au beau milieu du brouillard, à laquelle les passagers répondront par une fusillade à l'aveuglette. La lecture de Conrad finit donc par devenir opérante dans la perception du lieu de la lectrice-écrivaine qu'est Lieve Joris après un premier mouvement de divorce avec le réel.

A l'arrivée à Kisangani, c'est Naipaul qui imprègne véritablement la découverte de la ville par la lectrice-écrivaine. Mais à la différence de Conrad que Lieve Joris relit à dessein pour interroger la pertinence de l'œuvre dans l'espace réel qui l'a inspirée (le long du Fleuve), l'entrée dans la ville de Kisangani n'est pas préparée par la relecture de l'œuvre de Naipaul, *A Bend in the River*. A aucun moment, Lieve Joris n'indique qu'elle relit le texte lors de son séjour à Kisangani. Au contraire, les évocations du roman de Naipaul

interviennent dans le chapitre sur Kisangani de façon aussi naturelle et évidente que les repères historiques livrés par l'auteur ou ses propres descriptions de la ville. Les personnages et l'ambiance de *A Bend in the River* sont si intégrés au récit de Lieve Joris sur Kisangani qu'ils en paraissent réels et non fictifs. Là encore, la relecture (au sens figuré de souvenir ou réminiscence de lecture) de Naipaul se trouve confrontée à la perception du réel de la ville qu'a la lectrice-écrivaine. Dès l'arrivée à Kisangani, les lignes de Naipaul précèdent largement ses propres impressions, elles s'imposent même à elle de façon écrasante. Après avoir brossé l'état général de délabrement de la ville et relaté la déception des touristes en mal d'exotisme que des rumeurs de beauté pittoresque mènent à Kisangani, la narratrice se démarque d'eux par la clairvoyance qu'elle doit à Naipaul (Lieve Joris 1992 : 263) :

Si Kisangani n'était pas le décor de *A la courbe du fleuve* de V.S Naipaul, j'aurais sans doute poursuivi ma route sans m'attarder ici. Mais je ne suis pas pressée. Je connais cette ville. La lecture du livre de Naipaul laissait prévoir qu'elle serait déserte dix ans plus tard et qu'on n'y respirerait plus l'atmosphère des événements tumultueux décrits par l'auteur.

Autrement dit, dès le début s'affiche la certitude que la fiction dit la vérité et qu'elle a, plus qu'un simple droit de regard, priorité sur la perception même du réel. Non seulement la fiction oriente la lecture de Kisangani que

s'apprête à faire Lieve Joris mais encore, d'après l'auteur, elle la prépare au mieux à appréhender cette ville, elle la met sur le bon chemin. S'en suivent alors deux pages alternant présentation sommaire de l'intrigue de *A Bend in the river* et citations de l'œuvre jusqu'à la question centrale qui aiguillonne la quête de la lectrice-écrivaine (Lieve Joris 1992 : 264) : « Qu'en est-il de cette ville dix ans plus tard ? Je pars à la recherche du Kisangani de Naipaul comme on se mettrait en quête d'une lointaine connaissance dans une ville étrangère. ». Là encore subsiste l'idée d'une fiction qui dit la vérité comme prétend le faire un reportage. Tout se passe comme si la lectrice-écrivaine considérait le roman de Naipaul comme un documentaire qui ne demanderait qu'à être actualisé et non comme une fiction dont il faudrait nécessairement se distancier dans sa propre approche de l'espace réel dans la mesure où une fiction, a priori, ne se veut pas l'exact reflet du réel. « Je vais sur la place du marché où Salim tenait boutique » raconte l'auteur comme si Salim avait jamais été autre chose qu'un être de papier créé par Naipaul, « Je connais l'odeur de ces magasins, je reconnais les boutiquiers comme s'ils me regardaient des pages du livre. A l'intérieur, les marchandises ne sont plus entreposées par terre comme du temps de Salim... » (Lieve Joris 1992 : 265). La déception pourtant, ne tarde pas à se

faire sentir (Lieve Joris : id.) : « Mais de Naipaul ou des personnages qui lui ont servi de modèle pour son roman, je ne trouverai aucune trace. ».

Si la mise en regard du roman de Conrad avec la perception du fleuve de la lectrice-écrivaine échoue à la relecture du texte ; dans le cas de la mise en regard du roman de Naipaul avec sa propre perception, c'est la quête active des traces de Naipaul dans la ville - bien au-delà d'une simple relecture -, qui échoue dans sa confrontation à l'espace réel (Lieve Joris 1992 : 266) : « C'est ainsi que, quelques jours après mon arrivée, Naipaul disparaît à l'arrière-plan, comme une préoccupation étrange apportée d'un pays lointain, une préoccupation que personne ne comprend ici. » Le roman de Naipaul est donc doublement éloigné du réel de Kisangani auquel est confrontée Lieve Joris. Il est d'abord éloigné dans le temps (l'histoire se passe dix ans auparavant) mais encore dans l'espace puisqu'il n'existe pas de concordance entre l'espace du roman et l'espace réel. C'est ce dernier aspect, cet éloignement dans l'espace, l'étrangeté du roman confronté au réel, qui fait du texte de Naipaul une véritable fiction, désormais sous la plume de Lieve Joris, séparée du réel¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Le premier aspect – l'éloignement dans le temps seulement – pouvant tout aussi bien s'appliquer à un reportage

Cet échec du roman n'est finalement que temporaire car comme pour Conrad dont le texte finit par devenir opérant dans le réel, Lieve Joris conclut sur les traces de Naipaul à Kisangani par une référence au texte qui prend toute sa place dans l'espace réel de la ville (Lieve Joris 1992 : 276) : « Des mamas, un enfant sur le dos, crient et rient dans la pagaille. Je pense à Zabeth, la commerçante de A la courbe du fleuve, qui venait de la forêt s'approvisionner chez Salim. Cette vie-là existe donc toujours ».

Cet exemple illustre bien le fait que le texte, comme le note Westphal, « ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante. Par là-même, il assure sa survie à sa manière. » (Westphal 2007 : 233).

1-2. Le Fleuve Congo de Lomami-Tshibamba et Henri

Lopès

La dernière mise en regards est entièrement endogène. Le corpus choisi constitue un support intéressant pour examiner la manière dont la représentation mythique du Fleuve Congo, présente dès la période coloniale dans la littérature congolaise, continue d'habiter les écrits congolais contemporains.

Le mythe du Fleuve Congo est forgé de manière décisive dans le célèbre récit Ngando de Paul Lomami-Tshibamba publié en 1948. Ce récit remporte le premier prix

au Concours Littéraire de la Foire Coloniale de Bruxelles et est toujours considéré par les critiques comme une œuvre déterminante de la littérature congolaise, notamment parce qu'il est le premier à opérer une subtile transition entre l'écriture de contes et légendes et le récit romanesque. L'histoire est en effet construite sur un canevas de conte tiré de la tradition orale congolaise : le ngando, une espèce de carcasse de monstre, animé par une sorcière pour tuer un petit garçon qui a eu l'audace de voler ses fruits. Musolinga le petit garçon, a pourtant été bien mis en garde par ses parents des dangers du fleuve dont certains endroits sont connus pour être infestés de ngandos. On apprend ainsi que le Fleuve est perçu par les Congolais comme un espace de puissance et de grandeur dont il faut aussi savoir se tenir à distance car son immensité abrite les pires monstres sanguinaires.

Le récit autobiographique d'Henri Lopès, Maluku au temps des bateaux à roues, réactive l'aspect mythique voire mystique, du Fleuve Congo. Dans ses souvenirs d'enfance au village de Maluku sur les rives du Fleuve Congo, affleurent les traces de la créature légendaire, le ngando (Lopès 1993 : 111) :

Un jour, racontait-on, un enfant, après avoir plongé pour la pêche aux pièces de monnaie, n'avait pas réapparu. Les crocodiles, selon quelques uns, les génies des eaux d'après les plus nombreux, avaient dû le tirer par

le pied et l'emporter dans l'au-delà. [...] L'enfant avait été victime de son effronterie. [...] Je n'ai jamais su à quelle famille appartenait la victime mais l'histoire était suffisamment saisissante pour me rendre obéissant, beaucoup plus que le regard de ma marâtre que je sentais derrière mon dos.

Le Fleuve Congo pour l'enfant qu'était alors Henri Lopès, n'était pas seulement un espace mystique habité de créatures monstrueuses ; il était aussi l'espace mythique de son univers d'enfant. C'est toute la vie du fleuve, l'activité fluviale par le passage et le mouillage des bateaux rythmant la vie quotidienne de son village natal, qui fascinait l'auteur. Là se dessine la typique évocation du Fleuve et du bateau comme machine à rêve venant d'un ailleurs inconnu et charriant avec lui tout un monde mystérieux que le narrateur se promet de découvrir en émettant le vœu d'être un jour capitaine de navire.

Mais lors de son retour au village natal plusieurs décennies après l'avoir quitté, sa perception du Fleuve a changé. La puissance et la grandeur du Fleuve semblent dans un premier temps du récit dans le présent, être devenues inopérantes et appartenir définitivement au passé (Lopès 1993 : 116-117) :

Le Fleuve n'a plus la même vie, m'a expliqué mon frère. [...] Les rares bateaux qu'on aperçoit aujourd'hui sur le Congo sont comme des vestiges d'une époque révolue. Les rares survivants sont des barges rouillées et

crasseuses, fantômes des navires de notre enfance. [...] Le monde n'est plus le même.

Pourtant, dans un second temps et en conclusion de son récit, l'auteur semble dire que le pouvoir du Fleuve continue d'agir sur lui mais différemment : si enfant de brousse, il le faisait rêver ; aujourd'hui, devenu un adulte citadin, il l'effraie. La puissance d'antan du Fleuve demeure mais est aujourd'hui caractérisée par une densité telle que l'auteur ne parvient pas à la percer et qu'il y reste obstinément étranger (Lopès 1993 : 117-118) :

Dans la journée, le silence est toujours aussi dense. [...] Je regrettais les grandes villes où j'avais appris (ou désappris) à vivre et une angoisse me saisissait. J'avais soudain le sentiment de me trouver sur une terre qui avait cessé de tourner. [...] Comme à moi, le silence du chenal doit leur faire peur.

Cette distanciation et cette appréhension (dans les deux sens du terme) du Fleuve le rapproche du regard des auteurs étrangers sur le Fleuve Congo. On pourrait tout compte fait dire que l'auteur a subi une métamorphose de son regard : d'endogène, il est devenu quasi-exogène de par son parcours fait d'exode rural et d'exil sur un autre continent.

II – L’est de la RDC : un locus géopolitique

Le locus de l’est de la RDC appartient à une géocritique contemporaine qui répond à une focalisation endogène dans le discours narratif à dominante testimoniale.

De par sa contemporanéité, ce locus de l’est congolais n’est pas encore stratifié et par conséquent, son étude ne saurait suggérer aucune intertextualité puisque les textes étudiés sont trop contemporains l’un de l’autre pour que l’un d’eux ait pu en inspirer un autre. Je me concentrerai donc sur les différentes modalités de traitement de ce locus dans les textes, c'est-à-dire les représentations auxquelles il donne lieu, le rôle qu’il joue dans l’intrigue et surtout les mouvements qu’il initie et à partir desquels s’ébauchent les histoires racontées. Enfin l’étude de ce locus aujourd’hui dominant dans la géocritique de la RDC sera encore l’occasion d’interroger les fonctions et les limites de la fiction et du documentaire dans le récit écrit portant sur le locus est de la RDC, et surtout de formuler des hypothèses sur ses enjeux dans la géopolitique actuelle des Grands Lacs. Pour ce, je m’appuierai sur trois textes : Quand un enfant s’en mêle, mémoires d’une guerre en cours de Marius Nshombo, Enfant de guerre. Souvenirs d’un ex-kadogo de Josué Mufula Jive et Beti, la haine et l’amour de Wilfried Mushagalusa.

2.1. Modalités de représentation du locus de l'est de la RDC

L'étude de ce locus part du constat que plusieurs des dernières parutions congolaises (publiées aux éditions MédiasPaul ou seulement distribuées par leurs librairies) présentent des histoires qui se déroulent dans cette région de l'est de la République Démocratique du Congo, sur un axe allant de Bunia, capitale de l'Ituri dans la province orientale à la frontière de l'Ouganda, à Bukavu, capitale du sud-Kivu sur la frontière rwandaise en passant par Goma, capitale du nord-Kivu. Ces trois villes constituent des endroits stratégiques au niveau de la géopolitique de cette région qu'on appelle « les Grands Lacs africains ».

Cette région de l'est congolais apparaît le plus souvent comme l'épicentre du récit : soit lieu exclusif de l'action (Bukavu dans *Quand un enfant s'en mêle*, mémoires d'une guerre en cours de Marius Nshombo), soit point de départ vers l'ailleurs dans un mouvement de fuite ou d'exil (Bunia dans *Beti, la haine et l'amour* de Wilfried Mushagalusa) ou de conquête politique et militaire (Goma dans *Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-kadogo* de Josué Mufula Jive). Ce dernier cas s'inscrit dans la tradition de romans de guerre où l'on suit la progression géographique du front sur un territoire donné. Ainsi ce locus de l'est est avant tout le point de départ

de l'histoire d'une conquête militaire partie de l'est : celle de l'AFDL de Mzee Kabila combattant le Zaïre de Mobutu. Le héros, un enfant de Goma, se laisse galvaniser par le discours de Mzee dans sa ville natale et s'engage comme kadogo à l'AFDL, ce qui l'amène à parcourir une bonne partie du pays jusqu'à la prise de la capitale Kinshasa. Il est d'abord envoyé dans un camp de préparation, à Matebe, à la frontière ougandaise puis renvoyé à Goma avant de partir sur le front à Bunia. De là, il poursuit la marche de l'AFDL vers Kinshasa, gagne Kisangani, la province du Bandudu, enfin participe à faire tomber la capitale. Après la victoire, il restera à Kinshasa quelques années, avant de repartir à l'est chez ses parents. Dans ce texte donc, l'est du Congo et plus généralement la région des Grands Lacs est l'épicentre d'un transect géopolitique, celui d'une étape historique de la RDC : la fin du régime de Mobutu et l'avènement de Laurent-Désiré Kabila parti de Tanzanie, aux bords du lac Tanganyika.

C'est dans les deux autres textes, *Beti*, la haine et l'amour ainsi que *Quand un enfant s'en mêle*, mémoires d'une guerre en cours, que le locus devient central car l'intrigue principale se restreint aux villes de l'est : Bukavu pour le texte de Nshombo et Bunia pour celui de

Mushagalusa¹⁵⁵. Le point commun entre ces deux textes exclusivement centrés sur ces villes de l'est, c'est que le locus, qu'il s'agisse de l'une ou l'autre ville, est lourdement chargé politiquement, envahi par des conflits-ethno-politiques : Bukavu et les corollaires du génocide rwandais de 1994 (l'afflux de réfugiés rwandais au Kivu, les massacres entre Hutu et Tutsi se poursuivant sur le sol zaïrois), Bunia et le conflit entre les ethnies rivales Hema et Lendu.

Si le traitement du locus diffère d'un récit à l'autre (en fonction qu'il soit central et exclusif dans la narration ou qu'il soit foyer de migrations sur divers transects), en revanche dans tous ces récits, ce locus est incarné par un personnage-type symbolisant les conflits géopolitiques qui finissent malheureusement par définir l'est congolais. La région de l'est du Congo du Kivu à l'Ituri a en effet mis au monde deux personnages-type qui font aujourd'hui partie intégrante de l'identité de la région réduite à la guerre : la femme violée et le kadogo qui signifie littéralement « petit bonhomme » en swahili mais dont l'usage local et contemporain a restreint son sens initial pour ne désigner

¹⁵⁵ Même si Bunia servira de point de départ d'un transect d'exil pour l'un des personnages du roman de Wilfried Mushagalusa, la ville reste l'épicentre du récit car l'exil n'est que temporaire : le personnage ne part que pour mieux revenir dans l'étape finale de la narration.

aujourd'hui que l'enfant-soldat. Le récit autobiographique de Josué Mufula Jive (Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-kadogo) relate son expérience militaire en tant que kadogo enrôlé comme tant d'autres par Mzee Kabila qui inaugura la pratique aujourd'hui devenue courante, de recruter en masse des enfants-soldats dont le soutien militaire dans sa prise de pouvoir, fut décisif. Quant au récit de Wilfried Mushagalusa (Beti, la haine et l'amour), il met en scène une jeune héroïne violée par des hommes de la tribu ennemie dans une région où le viol est devenu une véritable arme de guerre, fortement utilisée. Le viol constitue aujourd'hui en RDC l'une des priorités de la politique de prévention par les ONG et l'Église.

De manière générale, c'est en fait la figure de l'enfant qui domine la représentation de ce locus en proie aux conflits : le kadogo de Josué Mufula Jive est avant tout un enfant comme l'est Beti, l'héroïne du récit de Wilfried Mushagalusa violée à l'adolescence ; tandis que le héros de Marius Nshombo est un simple enfant sans aucune autre caractéristique que celle de vivre dans une région en guerre. Le choix de la figure de l'enfant comme héros de ces récits se comprend comme volonté d'insuffler de l'espoir car l'enfant incarne en soi, le renouveau et représente donc par sa jeunesse, une possibilité de changement, voire de salut pour l'avenir de la région.

Ainsi ces trois héros enfants font preuve au long de la narration d'un comportement exemplaire et tout à fait vertueux : l'enfant-kadogo renie la guerre et revient sur les bancs de l'école et l'adolescente violée par des hommes de la tribu rivale parvient à surmonter sa haine ethnique en aimant un homme de cette tribu. Enfin, l'enfant dans le récit de Marius Nshombo sauve la vie d'un Hutu et celle d'un Tutsi, participant donc – de manière symbolique tout du moins – à la réconciliation entre communautés. Cette orientation très morale de l'intrigue rappelant les schémas de la littérature d'édification s'explique par la nature religieuse de l'éditeur de ces récits, MédiasPaul¹⁵⁶ (anciennement Saint-Paul Afrique) dont l'objectif premier est de répandre la Bonne Nouvelle et la parole de l'Évangile.

Le recours aux mêmes symboles dans la littérature et le discours social des pays voisins prouvent à quel point ce locus de l'est de la RDC doit être élargi au-delà des frontières qui le traversent pour comprendre combien il est porteur d'une histoire commune – celle des Grands Lacs - que les populations tentent d'inscrire dans une mémoire collective.

¹⁵⁶ Plus exactement, les textes de Marius Nshombo et de Josué Mufula Jive sont publiés par Médiaspaul Kinshasa mais le récit de Wilfried Mushagalusa est publié à compte d'auteur aux Editions de l'Espoir de Lubumbashi (dirigées par un autre écrivain de Lubumbashi, le Père Bernard Ilunga) puis imprimé et diffusé par MédiasPaul Lubumbashi.

Véronique Bonnet et Augustin Rudacogora observent la même focalisation sur la figure de l'enfant dans la littérature rwandaise contemporaine et la même récupération du personnage du kadogo pour la diffusion d'un discours moralisateur de repentance mis en place par la pédagogie de la mémoire dans le cadre du programme politique Unité et Réconciliation (Bonnet, Rudacogora).

Faire de l'enfant la métonymie de cette région et le charger de l'espoir de peuples meurtris, c'est aussi implicitement, le rendre acteur du changement dans le monde de demain. Il y a là l'idée que les enfants, s'ils ont pu dépasser leur rôle traditionnel de victime pour devenir des acteurs de la guerre – en s'enrôlant comme kadogo par exemple – doivent être capables de changer de rôle et de revêtir un costume de samaritain. Cette représentation de l'enfant dans une société en crise et dans un lieu détruit par la guerre, est une manière d'éduquer une nation sur la responsabilité de ses citoyens et sur la possibilité d'agir et d'influer sur l'existence de chacun et de la communauté. Après des décennies de mobutisme, cette idée n'est pas encore ancrée dans tous les esprits en RDC et c'est dans ce but que la société civile tout entière s'emploie à la divulguer. Ainsi, le locus est du Congo aux prises à une crise extrême, apparaît comme un contexte propice à la diffusion de cette

idée, essentiellement portée par la communauté chrétienne. L'enfant, dans ces textes, refuse de se cantonner au rôle de spectateur ou de victime passive. Il agit toujours en vue de changer le cours de l'existence même si ce n'est pas à des fins vertueuses tel l'engagement militaire dans le récit de l'ex-kadogo. La rhétorique de la repentance y est tellement martelée que le péché initial est racheté par sa conversion en écolier studieux et surtout en catholique très pieux.

2.2.Le traitement narratif du locus de l'est de la RDC

Comme au Rwanda, ce locus très contemporain des Grands Lacs, exposé sous les projecteurs d'une brûlante actualité, intervient dans des récits en apparence non-fictionnels de type testimonial : *Enfant de guerre*. Souvenirs d'un ex-kadogo qui n'est rien de moins qu'un récit autobiographique, *Quand un enfant s'en mêle*, mémoires d'une guerre en cours qui se présente comme le récit d'un témoignage recueilli par l'auteur. Il semble que cette forme obéisse au besoin primordial de raconter une expérience traumatique vécue censée interpeller les lecteurs congolais, témoins des événements qui en sont responsables. Puisqu'il s'agit avant tout de dire pour faire savoir, pour se faire témoin d'une histoire collective, le besoin de recourir à une pure fiction ne se fait pas tellement ressentir. Certains

pourtant choisissent cette forme pour évoquer ces problèmes de l'est comme Wilfried Mushagalusa dans son roman, *Beti*, la haine et l'amour. Toutefois, il est intéressant d'observer comment ce récit prétendument fictionnel se comporte parfois comme un témoignage ou un documentaire. De nombreuses tournures de phrases et formes narratives se rapprochent plus de textes de presse – du type info voire brève - que des formes du discours littéraire. Par exemple, la description sommaire du massacre des parents de *Beti* rappelle plutôt le style presque télégraphique du rapport d'une affaire dans la presse (Mushagalusa 2005 : 12) : « Elle s'était dissimulée sous le lit et suivait toute la scène. Le coup terminé, les bandits, certains d'avoir exécuté comme convenu leur mission, se retirèrent rapidement. Disons que leur action fut si rapide qu'il n'est pas facile de la décrire. » En outre, l'ellipse assumée de la dernière phrase traduit un échec de la fiction par l'aveu d'une impuissance à dire comme s'il agissait de témoigner d'une expérience si traumatisante qu'elle se bute à l'indicible.

Quelle que soit la nature documentaire ou « semi-fictionnelle » de son traitement narratif, ce locus possède une très forte charge politique puisque tous les récits qui le prennent pour cadre, portent sur la situation politique de la région. La charge poétique qui dominait la représentation du

Fleuve Congo est complètement absente de ce locus et, de manière significative dans le contexte congolais actuel, est remplacée par une invasion du politique. En effet, cette urgence de porter au monde cette situation politique de l'extrême que représente la kyrielle de conflits à l'est, vibre dans tous ces récits de genre différent d'autant plus intensément que ce sujet brille par son absence dans le discours social au Congo, tant dans la presse locale que dans les conversations quotidiennes. Le Kivu et l'est plus généralement n'existent au Congo que dans un discours écrit, et « littéraire » dans la mesure où il est publié chez MédiasPaul aux côtés d'auteurs comme Pie Tshibanda et Zamenga Batukezanga. Ainsi le silence frappant des Congolais dans le discours social n'est que superficiel puisque le sujet finit par être abordé¹⁵⁷ à l'arrière-plan dans un autre espace de discours qu'est le discours écrit, « littéraire » et semi-fictionnel.

Dans ce contexte de silence social, la production d'écrits sur le lieu – de nature testimoniale ou fictionnelle - confère à ce dernier un rôle littéralement vital pour la mémoire du lieu

¹⁵⁷ Le sujet « finit par être abordé » car les récits étudiés ont été publiés près de dix ans après les événements qu'ils racontent... Le silence total est brisé certes, mais après plusieurs années.

et de ses habitants, ainsi que l'affirme Westphal (Westphal 2008 : 233-234) :

Il [le texte] ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante. Par là-même, il assure sa survie à sa manière. Dès lors que la ville cesse de produire du texte, selon Calvino, elle cesse d'exister.

Ainsi, en remplaçant la ville par la région, on pourrait dire que l'est congolais, bien qu'absent dans le discours social et quotidien, ne s'éteindra pas dans la mémoire collective des Congolais tant qu'il continuera à produire du texte.

2.3. Un locus foyer de la géopolitique des Grands Lacs

L'absence de ce locus dans le discours journalistique se limite à la presse locale, au regard endogène. Le regard exogène, quant à lui, génère une littérature bien plus prolifique sur la question. L'est congolais et la région des Grands Lacs défraient régulièrement la chronique dans la presse internationale. Ce phénomène médiatique exogène n'est pas sans agacer les Congolais qui s'offusquent souvent de la manière dont l'information sur leur pays est traitée. Ils voient dans ce regard extérieur focalisé sur l'est en guerre, l'une des causes majeures de l'image négative de la RDC en Occident.

Partant de ce constat, la ré-appropriation du locus est de la RDC par les Congolais pourrait être interprétée comme le besoin, devenu pressant, de produire du texte local au regard endogène. La géocritique contemporaine de la RDC avec ses prises de regard tantôt endogène tantôt exogène dans les deux types de discours, ne fait rien de moins que refléter la géopolitique de la région à laquelle s'est mêlé l'Occident depuis des siècles.

Ces différentes époques et politiques extérieures qui ont traversé cette région des Grands Lacs africains en fait un lieu aux frontières instables et plurielles qui délimitaient hier les royaumes précoloniaux, aujourd'hui de jeunes états-nations¹⁵⁸. C'est précisément ce legs de l'époque moderne qui fait dire à Bertrand Westphal que les textes portant sur des

¹⁵⁸Les nombreux conflits politiques liés aux frontières modernes témoignent de cette complexité. Le cas très controversé des Banyamulenge est parlant à cet égard. Tandis que certains affirment que les Banyamulenge sont des Tutsi congolais récemment installés au Congo, d'autres arguent que leur immigration remonterait au XVIII^e siècle, au temps où les frontières coloniales n'étaient pas encore tracées. Seules existaient les frontières des différents royaumes de l'Empire Kitara, dont le Royaume de Rwanda, de Burundi et de Bushi, qui correspond aujourd'hui au nord-Kivu congolais. C'est de cette histoire commune que résulte aujourd'hui une population composée de sociétés « culturellement homogènes » mais à cheval sur plusieurs frontières.

lieux aux frontières incertaines car récentes et artificielles, mettent naturellement en scène des récits aux frontières de la fiction et du réel et que, par conséquent, il convient de reconsidérer la fiction dans la compréhension de la spatialité et de la temporalité des lieux.

En ce sens, la géocritique de l'est du Congo et plus largement des Grands Lacs permet d'épingler les conflits géopolitiques de cette région aux multiples frontières à travers des narrations personnelles. *Beti, la haine et l'amour* par exemple, a pour toile de fond le sanglant conflit entre Hema et Lendu qui déchire la province de l'Ituri et auquel participe l'Ouganda voisin. A une époque, les observateurs internationaux s'inquiétaient de voir le conflit prendre une tournure de mimétisme du conflit rwandais. Et ce, d'autant que les populations étaient déplacées dans des camps de réfugiés à Bukavu, ville du sud-Kivu déjà meurtrie par le conflit Banyamulenge et la guerre entre Tutsi et Hutu, comme en témoigne le récit *Quand un enfant s'en mêle*, mémoires d'une guerre en cours.

La personnalisation du locus par la fiction permet à leurs auteurs de livrer les données et enjeux géopolitiques sur un mode compréhensible et plaisant. Une fois de plus, l'enfant, symbole du locus, apparaît comme une figure rêvée pour vulgariser une situation géopolitique complexe. Marius Nshombo l'illustre avec brio à travers un dialogue entre son

héros-enfant et un autre enfant rencontré sur les rives du lac Kivu (Nshombo 2007 : 32) :

- C'est la guerre, dit-il entre deux halètements.
- Quoi ?
- Les militaires,... ils tuent tous les Tutsi.
- Pourquoi ? demanda notre petit qui croyait encore à une mauvaise blague.
- Ce sont nos ennemis.
- Non, pas nous. Nous ne sommes pas Hutu.
- Oui, mais les Hutu sont chez nous. Sous prétexte qu'ils veulent tuer tous les Hutu, les Tutsi veulent en profiter pour envahir tout le Kivu.

Au sein des dialogues qui égrainent le texte, Marius Nshombo livre des indices linguistiques qui permettent d'éclairer la situation sociolinguistique de la région reflétant les enjeux géopolitiques. La simple mention des langues parlées par les personnages et l'écriture de quelques unes de leurs phrases dans ces langues, permettent d'identifier les différents acteurs du conflit quand ceux-ci ne sont pas clairement définis par l'auteur. Surtout, ces données linguistiques et sociolinguistiques révèlent l'importance des langues parlées dans ce contexte et leurs enjeux géopolitiques dans les conflits qui sévissent au Kivu. Par exemple, les soldats qui parlent lingala ne peuvent qu'être des militaires zaïrois de Mobutu qui poursuivent les Tutsi parlant kinyarwanda ou swahili. Ces derniers attaquent le Kivu pour

punir ses habitants d'abriter des Hutu qui parlent plutôt swahili.

En tous les cas, cette stratégie narrative de recours aux données sociolinguistiques constitue un aspect du récit sur le locus, un des procédés fictionnels de personnalisation d'une spatialité donnée, qui non seulement illustre sa géopolitique contemporaine, mais plus encore, participe de sa création ou tout du moins, de sa sédimentation dans l'imaginaire collectif.

CONCLUSION

Cette étude de cas de deux loci compris dans un territoire national - celui de la RDC - m'amène à proposer quelques pistes théoriques pour l'étude de la géocritique de l'Afrique.

1) **Mettre en lumière le pouvoir de la littérature dans les sociétés africaines contemporaines**

Les exemples développés illustrant le fait que la fiction précède dans de nombreux cas le réel, rappellent la théorie de Jauss (Pour une esthétique de la réception) qui fait de la réception, un processus de création à part entière. Le récit de Lieve Joris répond exactement aux étapes principales

de la réception dressées par Jauss et prennent même d'autant plus d'ampleur que la réception dans le cas de la géocritique, rencontre l'espace réel qui a inspiré l'œuvre et engendre une nouvelle écriture de cet espace. Le processus géocritique du Fleuve Congo de Conrad et Naipaul à Lieve Joris retrace ces principales étapes : lecture de l'œuvre, réception particulière dans l'imaginaire de chacun et création d'images mentales, horizon d'attente (qui devient d'autant plus palpable dans l'étape de la rencontre vécue avec l'espace réel représenté dans la fiction), réorientation de la lecture passée sous l'effet d'un présent novateur. Le processus de réception trouve son aboutissement dans l'impact social de la réception, doublé dans cette démonstration géocritique, d'un impact littéraire qu'est la création d'un texte sur l'espace réel d'abord lu et fantasmé, puis rencontré.

La réception au sens de Jauss vient donc ici appuyer l'un des aspects les plus dynamiques et percutants de la théorie géocritique : l'idée que la fiction et le littéraire précèdent le réel, influencent sa perception, participant par là, à sa création. Cet aspect nous semble particulièrement important dans la mesure où il vient réhabiliter le littéraire et la fiction dans l'approche du réel, via la perception et la représentation de l'espace. En effet, bien que privilégiant la focalisation sur le lieu, la géocritique, en n'excluant pas la

fiction de cette stratification sous prétexte qu'elle serait coupée du réel, permet aussi de réconcilier la fiction et la littérature avec les sciences sociales souvent présentées comme plus crédibles et fiables que la littérature.

Cette particularité se manifeste dans le corpus par la présence du locus Fleuve Congo aussi bien dans la fiction que dans « l'écriture-documentaire » qui s'enchevêtrent dans de nombreux cas.

Si la troisième mise en regards, l'endogène, met en perspective le locus Fleuve Congo à travers deux textes bien marqués dans leur genre (un récit romanesque purement fictionnel et un récit autobiographique basé sur le réel du vécu) ; en revanche, tous les autres textes étudiés dans les mises en regards exogènes présentent la caractéristique d'être écrits par des auteurs qui ne séparent pas aussi fermement la fiction du document. Ceux d'entre eux qui se sont apparemment cantonnés à l'écriture fictionnelle – Conrad et Graham Greene – tenaient des journaux de bord à partir desquels ils se documentaient pour écrire leurs romans. Quant aux deux autres – Naipaul et Lieve Joris – ils ont pratiqué à la fois l'écriture fictionnelle et l'écriture documentaire. Cette pratique plurielle de l'écriture s'en ressent dans leurs textes, de manière plus significative encore chez Lieve Joris.

On trouve en effet chez cette écrivaine-journaliste, auteure de récits de voyage - textes excluant a priori toute fiction – une curieuse confusion entre fiction et réalité et un questionnement constant de la validité de la fiction dans le réel. Elle explique cette caractéristique dominante de son œuvre par la différence culturelle de conception de l'écriture entre la France notamment et les Pays-Bas (in *Périphéries*, revue en ligne) :

En tant que journaliste, je n'ai jamais écrit autrement. Je sais que cela paraît étrange aux Français, qui tiennent beaucoup au clivage entre littérature et journalisme, fiction et véracité. [...] En Hollande, on est plus familier de ce que les Anglo-saxons ont appelé le "new journalism". A l'époque où j'étudiais à l'école de journalisme d'Utrecht, on ne parlait que de ça : de Norman Mailer, de Truman Capote ; des écrivains qui s'emparaient d'un sujet, qui l'exploraient de fond en comble, et qui le restituaient dans une écriture littéraire.

La fiction et le journalisme sont donc pour elle, deux genres que l'on se plaît à opposer radicalement alors même qu'ils entretiennent des rapports de contiguïté évidents. La fiction n'est jamais entièrement fictive comme l'écriture journalistique n'est jamais totalement objective et encore moins le reflet exact et fidèle du réel. Cette conception de l'écriture prend tout son sens dans l'approche du Fleuve Congo chez Lieve Joris, entre lectures et expérience vécue, quête initiale et trouvailles réelles, fantasmes de l'imaginaire et notes de terrain. Si la forme du texte est plus définie chez Graham Greene (puisqu'il présente *La saison des pluies*

comme une fiction), c'est justement parce que l'auteur influe délibérément sur l'espace, le manie à sa guise. Le Congo Journal nous apprend en effet que Graham Greene a remonté le Fleuve Congo sur les traces de Conrad et s'est arrêté à la léproserie du village de Yonda au bord du Fleuve. Or l'auteur choisit de tordre le cou à la géographie en inventant une topographie imaginaire : il situe la léproserie sur un affluent du Fleuve Congo et non sur le Fleuve Congo lui-même, dans une brousse aux abords d'une ville fictive qu'il nomme Luc, tout en conservant intactes toutes les autres données géographiques et culturelles (Léopoldville est toujours à sa place par exemple et jamais on ne doute d'être au Congo belge). Ce faisant, il choisit la dose de fiction nécessaire pour transformer son récit documentaire (les notes de voyage du Congo journal) en véritable roman (La saison des pluies) : « Ce Congo est une contrée de l'esprit » écrit-il¹⁵⁹.

Il est intéressant de mettre ces deux auteurs en perspective car Graham Greene, comme Lieve Joris sont à la limite de la littérature et du journalisme ou du reportage. La critique littéraire tient pourtant à compartimenter les écrivains, rangeant ainsi Graham Greene dans la catégorie littérature et Lieve Joris dans la catégorie journalisme ou « voyages », obéissant ainsi à une classification – bien française selon

¹⁵⁹ Extrait de la lettre au docteur Michel LeChat qui l'a accueilli dans sa léproserie de Yonda (Graham Greene 1960 : 18)

Lieve Joris – qui sépare nettement la fiction de la réalité dans l’approche du lieu. Or, la géocritique est justement celle qui permet aux frontières fiction/journalisme de tomber dans la mesure où l’on s’intéresse d’abord à ce que le lieu met en texte, et aux textes produits sur les lieux engendrant sans cesse de nouvelles lectures et écritures de ce lieu. Fiction et documentaire se nourrissent l’un de l’autre dans la géocritique de ce locus mythique à forte charge poétique. La fiction retrouve, à travers cette approche géocritique, toute sa puissance à travers la reconnaissance de sa pertinence dans la connexion au réel. Il me semble donc que cet apport primordial de la théorie géocritique, permet de soulever une question, à mon sens fondamentale pour l’étude des littératures sur l’Afrique : Que peut la littérature en Afrique aujourd’hui ? A cette vaste question, la géocritique apporte deux éléments de réponse :

1.1. Favoriser la ré-appropriation d’un locus dont le traitement avait été jusqu’à ces textes, l’apanage d’un regard exogène. Autrement dit, mettre en valeur la transition initiée assez récemment, entre regard exogène et regard endogène ainsi que cela transparaît dans le corpus présenté.

Dans le cas du locus Fleuve Congo, on part du regard exogène et plus précisément colonial, pour observer le glissement entre la connotation inquiétante et fascinante du mythe construit sur un lieu isolé, étranger et exotique à la

même connotation inquiétante mais suscitée dans le regard endogène cette fois, par le mythe construit sur un lieu familial à forte charge mystique.

C'est également du regard exogène, postcolonial cette fois, pour observer les mutations du locus de l'est du Congo, d'abord traité par les médias occidentaux avant d'être traité par les Congolais dans des récits semi-fictionnels.

1.2. Assurer dans la mémoire collective à travers des écrits endogènes, l'existence ou la survie d'un lieu silencieux dans le discours social parce que douloureux à énoncer. Partant, contribuer à la construction d'une identité propre du locus et de ses habitants, définie de l'intérieur, en fait à rien de moins qu'à la construction de « lieux de mémoire ».

2. Participer au processus de stratification littéraire des lieux africains

Toute approche géocritique de l'Afrique devra tenir compte du fait que la plupart des lieux africains ne sont pas encore stratifiés et que la géocritique de l'Afrique est dans un processus continu d'élaboration. Tous les loci africains n'apparaissent pas dans la littérature de l'ère coloniale ou dans la littérature contemporaine. Ne sont stratifiés que ceux qui ont connu un traitement varié dans plusieurs textes écrits à des époques différentes par des auteurs provenant d'univers culturels différents et écrivant dans des genres différents : du

récit fictionnel (roman, nouvelle) au récit personnel ou documentaire (journal de voyage, notes de terrain, autobiographie) en passant par des textes hybrides : récits « semi-fictionnels » ou témoignages « fictionnalisés ».

L'analyse géocritique soulignera la stratification de ces lieux dans les textes - aussi différents soient-ils - nécessaire pour dépasser le regard exogène qui, jusqu'à ce jour, détient le monopole du regard sur les loci dans les textes étudiés. En termes de champ littéraire puisque l'approche bourdivine est à certains égards, également une approche spatio-temporelle, on pourrait dire qu'il y a une nécessité de passer d'un champ littéraire colonial à un champ littéraire africain, pas forcément compris en termes de nation, mais plutôt d'un territoire donné dans lequel s'est élaboré ou s'élabore la géocritique d'un certain locus.