

SYMPOSIUM

on the work of
sur l'oeuvre de

PATRICE NGANANG

With articles by
Avec les textes de

Bénicien Bouchedi Nzouanga
Peter Wuteh Vakunta
Jean-Michel Devésá
Roger Fopa-Kuete
Raoul Djimeli
D. Vance Smith
Eric Oka

Teham



SYMPOSIUM
on the work of/sur l'oeuvre de
PATRICE NGANANG
Avec les textes de /With articles by

Jean-Michel Devésa
Raoul Djimeli
Roger Fopa-Kuete
Bénicien Bouchedi Nzouanga
Eric Oka
D. Vance Smith
Peter Wuteh Vakunta
Et deux textes de l'auteur.

© Teham Éditions, 2023
www.tehameditions.com
ISBN 979-10-90147-58-4
Dépôt légal décembre 2023

Présentations faites à l'École normale supérieure de Paris (France) le 24 mai 2022 et à la Princeton University (USA) le 6 octobre 2022.

Patrice Nganang remercie entre autres Nsab Mala, Claire Riffard, Pierre Astier, Guillaume Cingal, Nicolas Martin-Granel, Armelle Touko, Teham Wakam et Amy Reid pour leur participation lors des symposiums, ainsi que l'Association des Femmes Indignées-Bobbi Tanap.

PATRICE NGANANG : UN ÉCRIVAIN ENTRE LA THÉORIE ET LA PRATIQUE

Bertrand Eric Oka Kouame

(Université d'Abidjan-Cocody-Côte d'Ivoire)

1. INTRODUCTION

Dans les sociétés africaines, le conteur ou le griot ne se soucie guère de faire un récit unifié ou uniforme. Bien souvent, son récit est protéiforme, son texte hybride. De fait, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de questions, aux autres formes littéraires, mélange les genres, passant allègrement de l'un à l'autre, insérant dans le récit principal d'autres récits, des anecdotes, des faits historiques¹.

La technique qui allie tradition orale et culture du griot semble être l'une des nouvelles formes de créativité des romanciers de la nouvelle génération. Ces romanciers dont la volonté manifeste est d'infléchir, de phagocyter, de saboter, de désorganiser le récit pour l'éloigner de sa forme traditionnelle. Une des marques de fabrique de cette nouvelle génération est que l'écriture devient transgressive et les lois qui régissent l'esthétique romanesque sont violées. La technique d'écriture du roman passe du plus simple au plus

¹ Pierre N'da, « Identité et expression d'une écriture romanesque africaine moderne : L'exemple de Maurice Bandaman », *En-Quête* n° 16, 2006, p. 33.

complexe avec l'intrusion de plusieurs genres dans le seul genre romanesque. Il existe, au sein même de cette génération, des auteurs/essayistes dont les créations romanesques rendent compte de cette réalité transcontinentale. Patrice Nganang, dans ses romans, fait de cette nouvelle tendance scripturale sa préoccupation. C'est pourquoi le thème de notre analyse s'intitule « Patrice Nganang : un écrivain entre la théorie et la pratique ». Ce sujet, qui prend en compte une grande partie de sa production littéraire, mettra un point d'honneur à analyser la dualité, sinon la fonction d'auteur/essayiste chez Patrice Nganang, telle que définie par Roland Barthes. En effet, pour comprendre cette fonction, il faut se référer à la définition que Roland Barthes donne des « écrivains et écrivants » dans ses *Essais critiques*², et ce, à partir de leur point de rencontre et aussi de leur point de démarcation, qui est la parole. Roland Barthes pense que « *l'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité* ». Il oppose la production des écrivains et celle des intellectuels et, faute de mieux, de trouver un substantif moins conflictuel, il substitue « écrivain » à l'écriture des intellectuels. L'écrivain travaillera ainsi sa parole, son œuvre en fonction des normes techniques et des normes artisanales, concevant la littérature comme une fin.

Cette double fonction est au cœur de l'écriture de Patrice Nganang. Avec lui, nous assistons à un jeu double, entre l'écriture essayistique à caractère théorique et l'écriture romanesque. L'attitude de démarcation par le renouvellement de l'écriture du roman consistant à faire éclore une nouvelle esthétique.

² Roland Barthes, « Ecrivain et écrivain », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 152-159.

Il s'agit dans cette étude de montrer en filigrane comment Patrice Nganang construit ses romans à la lumière de sa théorie. Applique-t-il dans ses œuvres romanesques ce qu'il énonce et démontre de façon théorique dans ses essais critiques ? En d'autres termes, par quels mécanismes peut-on légitimement dire que ses romans se présentent comme la mise en pratique de sa théorie ? Quels sont les enjeux qui sous-tendent une telle théorie et une telle pratique ?

Le but de cette analyse est de montrer que le propre de la critique, selon les propos de Michel Foucault, n'est pas de dégager les rapports de l'œuvre à l'auteur, ni de vouloir reconstituer à travers des textes une pensée ou une expérience ; elle doit plutôt analyser l'œuvre dans sa structure, dans son architecture, dans sa forme intrinsèque et dans le jeu de ses relations internes³.

Cet ensemble de préoccupations majeures souligne trois axes d'analyse :

- 1 – Qu'est-ce que la théorie et la pratique ?
- 2 – Comment se déploient les théories dans ses créations ?
- 3 – Les enjeux qui sous-tendent la théorie et la pratique.

2. L'ÉVOLUTION DE LA FIGURE DU ROMANCIER-ESSAYISTE

À ce niveau de notre analyse, il s'agit de montrer l'évolution de la figure du romancier-essayiste selon deux auteurs et deux grandes littératures. La première étude est celle de Bernard Mouralis, qui se penche sur le romancier-essayiste dans la

³ Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 1994.

figure des écrivains africains francophones. La seconde analyse, portée par Romuald-Blaise Fonkoua, concerne la littérature des Antilles.

3. GENÈSE DU ROMANCIER ESSAYISTE EN AFRIQUE FRANCOPHONE

La figure du romancier-essayiste dans l'histoire de la littérature africaine a une histoire. Elle ne débute pas seulement avec la forme utilisée par Patrice Nganang. En effet, aussi bien dans la littérature en Afrique au sud du Sahara que dans la littérature antillaise, cette double pratique de romancier-essayiste a existé. Cependant, il est étonnant de voir que les études africaines se soient centrées exclusivement sur la fiction, négligeant, d'une certaine manière, la littérature des idées, ce qu'on appelle les essais. Alors que la mission que s'est assignée la littérature africaine dès sa naissance était de réagir contre l'hégémonie de la littérature coloniale. Mission qui était au cœur de la littérature des idées et donc des essayistes. À cette même période, Bernard Mouralis donne ici les raisons de la négligence de la culture des idées : « *Que la littérature africaine existait était un fait incontournable. Surtout à partir de l'Anthologie de Léopold Sédar Senghor, mais de là à reconnaître l'existence de l'essai africain, le pas semblait difficile à franchir.* »⁴

Bernard Mouralis montre que la littérature des idées était le fait des écrivains francophones. Elle va du xx^e siècle jusqu'à nos jours. Sa première période s'étend de 1900 à

⁴ Imaculada Diaz Narbona, « Editorial introduction – Perspectives et problématiques de l'essai africain », *International journal of Francophone studies*, volume 9, n° 1, University of Cadiz, 2006, p. 12.

1950 ; au cours de celle-ci, la littérature d'idée produite était « nettement encadrée » dans le projet idéologique colonial. Dans les écrits, transpirait « [la] subordination de la parole africaine et le ton [était] assez paternaliste ». En témoignent les jugements que Georges Hardy porte successivement sur les deux ouvrages historiques de l'instituteur Amadou Duguay-Clédor. Ainsi, dans le compte rendu qu'il fait de la bataille de Guilé en 1886 :

Ce m'est une vraie joie de présenter ce petit ouvrage. [...] L'auteur, un de nos meilleurs maîtres indigènes, s'est proposé de reconstituer l'histoire des luttes locales. [...] Au total, œuvre bien bâtie, bien présentée, tout ensemble intéressante comme une bonne étude d'histoire et attachante comme un poème épique. [...] L'histoire de l'Afrique occidentale ne fait que s'ébaucher ; ce n'est pas seulement parce que les documents imprimés sont rares et que les archives sont dispersées ou perdues. C'est surtout que la plus grande partie de la documentation consiste en traditions orales.⁵

Au cours de cette même période (1900-1950), d'autres auteurs, débiteurs d'une formation académique, produiront des textes qui se pencheront sur des questions d'ordre social et politique, la critique littéraire, la philosophie et l'épistémologie des sciences humaines. Bernard Mouralis évoque les cas de l'étude de Maximilien Quénum, *Au pays des fonds*, de celle de Paul Hazoumé, *le Pacte de sang au Dabomey*, Dim Delobson, *L'empire du Mogho-Naba* et *Les Secrets des sorciers noirs*.

Le même cheminement des essayistes de la période 1900-

⁵ Bernard Mouralis, « Les écrivains africains francophones et l'essai : Littérature d'idées ou prise de position », *International Journal of Francophone studies*, volume 9, n° 1, 2006, p. 17.

1950 sera poursuivi par les romanciers des années 1960. En effet, les ouvrages d'auteurs tels Seydou Badian, *Les dirigeants d'Afrique Noire face à leur peuple*, paru en 1964, et celui de Demba Diallo, *L'Afrique en question*, paru en 1968, abordent également les sujets d'ordre politique, social et culturel. En somme, la production de l'essai en Afrique, comme le fait remarquer Mouralis, « est immense et les limites "traditionnelles" entre fiction et objectivité ne sont pas toujours valables pour en faire une catégorie définitive ». ⁶ Dans la littérature antillaise, cette double fonction de romancier-essayiste est très usitée.

4. GENÈSE DU ROMANCIER-ESSAYISTE AUX ANTILLES

De même qu'en Afrique francophone où l'essai est aussi l'affaire des écrivains, dans la littérature antillaise, elle est l'apanage des écrivains. L'étude faite par le critique Romuald-Blaise Fonkoua retrace l'évolution de ce genre littéraire. En effet, l'auteur fait remarquer que le développement de l'essai chez les auteurs antillais, tout comme chez les auteurs issus d'autres colonies d'outre-mer, est favorisé par le bouillonnement des idées dans l'immédiat de l'après-guerre et le contexte particulier des relations entre la France et les territoires coloniaux des années 1950, marqués principalement par les guerres d'indépendances (Algérie, Cameroun) et la création de nouvelles maisons d'édition généralement engagées à gauche – Seuil (1945), Présence Africaine (1947), Maspero (1959) – qui se « donnent pour objectifs d'accompagner intellectuellement la naissance d'un nouveau monde postcolonial, en faisant entendre des voix singulières (non

⁶ Bernard Mouralis, *idem*, p. 22.

française ou européennes), et en étant attentives à l'évolution de la vie publique et aux courants d'opinions politiques »⁷.

Ce contexte historique politique et intellectuel a favorisé la présence d'auteurs comme Frantz Fanon, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrice Chamoiseau.

En effet, Frantz Fanon et Édouard Glissant sont des auteurs dont l'œuvre a emprunté le moyen exclusif de l'essai. Avec eux, « *les préoccupations politiques et idéologiques de l'essayiste débordent largement le cadre géoculturel de son objet pour déterminer des problématiques issues des colonisations et vouées à la soumission* »⁸. Son essai est, à la limite, universel, parce qu'il prend fait et cause pour toutes les couches de la société. Il n'est pas exclusivement réservé à sa seule société.

Si, chez Frantz Fanon, c'est l'orientation psychiatrique qui guide la création, chez Aimé Césaire⁹, c'est l'orientation politique. De même chez Édouard Glissant, l'essai devient divers et multidimensionnel. Pour *l'Éloge de la créolité*¹⁰, l'œuvre fondatrice du mouvement de la créolité, les auteurs usent de leurs réelles et indéniables compétences particulières pour faire advenir un savoir et une idéologie.

L'essai devient le lieu où s'affirme une nouvelle vision du politique, une nouvelle manière d'appréhender l'histoire et une nouvelle saisie de la littérature. À l'instar de ces auteurs-

⁷ Romuald-Blaise Fonkoua, « Essai sur les essais dans la littérature des Antilles au tournant du xx^e siècle », *International Journal of Francophone studies*, Université Marc Bloch, Strasbourg 2, Volume 9, n^o 1, 2006, p. 23.

⁸ *Idem*, p. 24.

⁹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1950.

¹⁰ J. Bernabé, R. Confiand et Patrice Chamoiseau, *L'Éloge de la créolité*, Paris, Fort-de-France, Gallimard/Éditions du GEREC, 1989.

essayistes, Patrice Nganang va donner une orientation nouvelle à son écriture qui oscille entre ses essais et ses romans. Sa technique consiste à créer un rapport d'interdépendance entre ses romans et ses essais. En d'autres termes, la compréhension de sa technique scripturale passe nécessairement par une lecture de l'ensemble de ses œuvres et de ses essais. Ses essais constituent les champs d'expérimentation de ses créations romanesques. Les lieux où sont pensées les théories critiques. Les lieux de procès des créations romanesques. Dès lors, qu'est-ce qu'une théorie, et quelles sont les théories qui feront l'objet de notre analyse ?

5. DÉFINITION DE LA THÉORIE ET CELLE EN RAPPORT AVEC NOTRE ANALYSE

Une théorie (du grec *theorein*, « contempler, observer, examiner ») est un ensemble de notions, d'idées, de concepts abstraits appliqués à un domaine particulier. En particulier, c'est un ensemble de notions, de connaissances abstraites organisées en système (avec finalité didactique). Selon l'étude menée par Antoine Compagnon¹¹, la théorie littéraire naît dans la première moitié du xx^e siècle au moment de l'avènement de mouvements originaux et influents, tels le formalisme russe, le Cercle de Prague, le New Criticism anglo-américain, la stylistique de Leo Spitzer, la typologie d'Ernest Robert Curtis, l'antipositivisme de Benedetto Croce. Le manuel de René Wellek et Austin Warren, *Theory of Literature*, publié aux États-Unis en 1949, était disponible dans plusieurs langues, mais non en français. Le mot théorie

¹¹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, mars 1998, p. 371.

a vu le jour en France en 1971, sous le titre *La théorie littéraire*, dans l'un des premiers ouvrages de la collection « Poétique » aux Éditions du Seuil. Dernière des théories dans le monde, la théorie française s'est retrouvée momentanément portée à l'avant-garde des études littéraires dans le monde.

Connue sous diverses appellations, nouvelle critique, poétique, structuralisme, sémiologie, narratologie, elle aurait pour objet, selon Genette, « *non le réel mais la totalité du virtuel littéraire* »¹². Il poursuit pour dire qu'on ne parle de théorie que quand « *les prémisses du discours ordinaire sur la littérature ne sont plus acceptées comme allant de soi, quand elles sont questionnées et exposées comme des constructions historiques, comme des conventions* »¹³. En d'autres termes, la théorie est assimilable à une attitude analytique, un apprentissage sceptique, un point de vue métaphysique visant à interroger, questionner, à porter des réflexions de manière analytique et sceptique sur la littérature, sur l'étude littéraire, sur tout discours critique, historique, théorique. La théorie « *protège contre l'implicite [...] la théorie veut connaître le prix. Elle n'a rien d'abstrait, elle pose des questions. Ces questions qu'historiens et critiques rencontrent sans cesse à propos de textes particuliers, mais ils tiennent les réponses pour acquises. La théorie rappelle que ces questions sont problématiques, qu'on peut y répondre de diverses manières* »¹⁴. La théorie ne prend rien pour acquis mais ouvre des possibilités pour des analyses et des critiques plus vastes. Elle pose pour ainsi dire des canons, c'est-à-dire des thématiques qui sont et seront analysables à souhait. Plusieurs théories parcourent les essais de Nganang. Elles sont regroupées en trois

¹² Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, *idem*, p. 13

¹³ *Idem*, p. 14.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

catégories. Ce sont l'écriture post-génocide et la question de la faille historique en littérature, la critique littéraire et la question de réappropriation de la notion d'engagement et la typologie raisonnée de la création romanesque. Les créations romanesques de Patrice Nganang deviennent une mise en pratique, une fictionnalisation qui dit la théorie. Comment les théories sont-elles déployées dans le texte ?

6. LE DÉPLOIEMENT DE LA THÉORIE DANS LES CRÉATIONS ROMANESQUES

À ce niveau, il s'agit d'étudier la manifestation des théories dans les créations romanesques.

Dans le *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Nganang explique qu'il faut opérer une rupture historique avec l'expression post-génocide¹⁵ et propose d'inscrire l'acte d'écriture dans une perspective de réécriture, entendue dans le sens d'une écriture de dé-légitimation, de dé-construction des vérités fabriquées du politique, la primeur devant être paradoxalement donnée à l'empire de l'imaginaire. La position de Nganang, ici, prend en compte l'écriture post-génocide et la question de la faille historique et la question de la réappropriation de la notion d'engagement. En fait, cette écriture de dé-légitimation est visible dans le dispositif

¹⁵ Dans le sous-chapitre sur l'écriture post-génocide, pp. 24-56, Nganang explique que comme ailleurs où les phénomènes de la Shoah ou de la Deuxième Guerre mondiale ont été introduits comme tournants historiques et tournants de l'Histoire, la période post-génocide devrait produire une historiographie moins lourde et moins hégémonique. La difficulté de cette démarche réside dans l'interrogation du mode de réalisation de ce passage à une nouvelle historicité sans tomber dans une nouvelle hégémonie.

paratextuel et interne de créations romanesques telles que *Mont Plaisant*, *La Joie de vivre*, *Temps de chien* et *La saison des prunes*.

Au niveau de l'architecture externe, *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* présentent un dispositif paratextuel inhabituel et insolite. En effet, il est mentionné sur les pages de couverture, juste après le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, le genre : roman. Dès le verso de la page de titre, le dispositif qui se révèle à nous présente les traits d'un livre d'histoire. Il est question de photos d'archives, de cartes d'époque, de notes importantes (les importantes et les personnalités qui ont marqué l'histoire du Cameroun jusqu'à l'obtention de son indépendance).

L'ensemble des textes nous présente des pictogrammes, des arabesques, des annexes de remerciements et des sources adressés à des historiens réputés.

Ce dispositif annonce que ces romans utilisent le matériau de l'archive et de la documentation pour faire l'histoire. Et la trame du roman est fondée sur l'histoire avec un mélange de deux types d'histoire : celle empruntée à l'imagination et celle empruntée aux sources historiques. L'imagination est visible dès les premiers mots du texte. Dans *Mont Plaisant*, c'est : « *Elle était déjà un garçon, Sara, quand elle entra au Mont Plaisant, la résidence d'exil royale.* »¹⁶ Et *La saison des prunes* : « *Cette histoire ne commence pas en 1969.* »¹⁷ Ces premiers mots feraient à la limite sourire et passeraient pour un cocasse artifice littéraire si la vérité qui y est cachée ne servait pas à

¹⁶ Patrice Nganang, *Mont Plaisant*, Paris, Éditions Philippe Rey, 20011, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

nouer la charge sémantique ambiguë d'une fiction relevant à la fois d'une vérité historique et d'un souci romanesque. Quid de l'architecture interne dans cet élan d'écriture post-génocide ?

De même que l'architecture externe, le dispositif interne révèle d'un travail foncièrement fondé sur l'empire de l'imaginaire à travers un jeu de fictionnalisation. À ce niveau, toute sa création romanesque rend compte de cette réalité. En effet, l'auteur crée des doubles fictifs pour relater l'histoire du nationalisme français.

Dans *Mont Plaisant*, l'histoire du nationalisme camerounais est portée par une femme, Bertha, étudiante aux États-Unis qui, à l'occasion d'un retour au Cameroun, aura plusieurs entretiens avec une vieille dame réputée muette qui lui racontera l'histoire. D'un côté, on a une vieille dame dépositaire d'un récit oral, de l'autre, une jeune fille qui désire donner à ce récit une forme écrite. C'est des efforts conjugués des deux que résulte l'œuvre. On a ainsi, à l'origine, un dédoublement énonciatif dont la première phrase donne un reflet surprenant : « *Elle était déjà un garçon, Sara, quand elle entra au Mont Plaisant, la résidence d'exil royale.* »¹⁸ Sous le nom d'une fille, c'est le garçon qui s'affirme. Le garçon prendra d'ailleurs le dessus et Sara changera de nom pour s'appeler Bertha. Accueillie au Mont Plaisant par Bertha, une matrone chargée de veiller sur les concubines du sultan, Sara se trompe un jour et revêt les vêtements d'un garçon, et cette erreur fait remonter à la mémoire de la matrone le souvenir de son fils, le sculpteur, mort trop tôt.

Par ce jeu de fictionnalisation de l'histoire du nationalisme

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

camerounais à travers la mémoire capricieuse d'une vieille dame, Sara, Nganang cherche à réhabiliter l'histoire du royaume bamoum mais, d'autre part, il remet continuellement en doute la véracité de l'histoire en faisant se confronter la valeur de l'archive et celle du témoignage.

Le même procédé de fictionnalisation est utilisé dans *Temps de chien* dans la figure de l'écrivain public, le personnage de Le Corbeau. Ce dernier est l'auteur d'un livre en élaboration qui a pour titre *Temps de chien*, à l'instar du roman écrit par Patrice Nganang dans lequel le narrateur-chien, *Mboudjack*, se promène dans les méandres du sous-quartier Madagascar pour dépeindre la misère, la pauvreté qui gangrènent la population.

Par ailleurs, dans *La Joie de vivre*, dans un jeu palindromique, les figures du co-narrateur apparaissent dans la figure de deux jumeaux, Mambo et Mboma (Mboma serait en réalité Mambo). Ces jumeaux ont pour fonction essentielle d'aider leur sœur cadette Kemi (narratrice), venue au monde peu après, à participer à la narration de la naissance d'une nation, à l'affirmation de tout un peuple.

Dans *La saison des prunes*, le jeu de la facétie et de la cocasserie est très usité. Le roman est bâti sur l'amitié entre Um Nyobè et le poète Louis-Marie Pouka. Le poète Pouka veut réaliser un de ses rêves : créer un cénacle pour former les futurs poètes camerounais, groupe qui se réunira dans le bar du village, devenu maison de passe. Les appels à la résistance du général de Gaulle en fuite font l'objet de railleries de la part des clients rassemblés chez Maninga. Le paradoxe, c'est que personne ne peut dire exactement qui est de Gaulle. Les récits historiques et officiels sont redits dans les discussions

au bar, les « débats de salon » et « les jacassements » des rues. Ici, les personnages écrivains deviennent des militants décoloniaux. Ils s'opposent à une norme. Celle de balayer du revers de la main ou de tourner en dérision un mot d'ordre ordonné par la hiérarchie. L'on assiste à un moment de rupture, un moment d'indépendance. Ce geste de dire non à la forfaiture est donc une dissidence telle qu'exprimée par la pensée essayistique. Cette pensée, dans le prolongement de la réappropriation de l'engagement, consiste à se penser sans l'Occident et à sortir du vocabulaire philosophique de celui-ci. À côté des théories étudiées, dans la typologie raisonnée du roman, nous choisirons d'étudier un type de roman que Nganang a choisi d'utiliser pour dire la ville : la théorie du Mapan ou l'écriture des villes. C'est la théorie que Nganang a créée pour répondre aux problèmes de la ville. Le Mapan est la matrice de la littérature africaine à l'heure de la globalisation. C'est une approche archipélique de la ville et surtout des bas-quartiers pour lire la postcolonie. « *Le monde est mon pays, le Cameroun mon sujet et Yaoundé, mon domaine de définition.* »¹⁹ La mission exploratrice des méandres de la ville, appelée aussi crieur de la ville, est portée par ses personnages à travers les sous-quartiers de Yaoundé.

Le statut de crieur de villes fait du chien humaniste (*Mboundjack*) le bras visionnaire du chemin, celui qui a la capacité de montrer aux hommes la cachette de la vérité. D'ailleurs, la charge sémantique contenue dans son nom en dit long sur son statut. *Mboundjack* signifie « main qui cherche »²⁰. Une main dont le rôle est de passer au peigne fin

¹⁹ Patrice Nganang, *La saison des prunes*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2014, p. 9.

²⁰ *Temps de chien*, 2001, p.15.

toutes les manigances, toutes les mesquineries de la société camerounaise.

L'œuvre *La promesse des fleurs* emboîte le pas à *Temps de chien*. En effet, l'auteur, à travers son personnage Soumi, a mené une sorte de randonnée auprès des jeunes des sous-quartiers de Yaoundé qui, déboussolés par la mégalopole africaine déliquescence, sont portés sur une aventure en Hexagone.

Je ne voulais pas enlever à notre ami l'honneur qu'il s'était donné en disant qu'il quittait le pays, mais pour une fois, son extravagance prenait devant moi, la forme trop criarde du désespoir qui était le nôtre. [...] le pays est en train de finir [...] la vie est ailleurs que dans les livres.²¹

Son roman *La Joie de vivre* n'est pas en reste. Dans celui-ci, l'auteur passe au peigne fin la misère quotidienne de milliers de Camerounais pendant la période post-coloniale dite Ahidjo, plus connue sous le nom de l'ère du renouveau. L'auteur a passé au scanner le quotidien des hommes et des femmes qui croupissent dans la misère indescriptible des bas-fonds, mais qui essaient de vivre ou de survivre, avec détermination, en faisant toutes sortes de petits boulots. Les errances du couple Tagni et Magni, personnages principaux, à la recherche d'un mieux-être, rendent compte de la misère et de la dégénérescence de la société camerounaise.

Par la promenade sinon la traversée dans les méandres de la misère que vivent les Camerounais des quartiers pauvres, dépeignant pour ainsi dire la souffrance des habitants des bas-fonds, rongés par la lèpre et le cancer de la galère et surtout des injustices sociales, l'auteur a su mettre en évidence la

²¹ Patrice Nganang, *La promesse des fleurs*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, pp. 50-51.

caractéristique principale du crieur de ville ou crieur public. Il est non seulement la voix des sans-voix mais bien plus encore, sa parole a l'allure d'un sabre. Il semble dire que ce qui doit caractériser notre génération, c'est l'audace.

Au terme de cette deuxième partie, il était question pour nous de montrer que les créations de Nganang sont en droite ligne avec les thématiques édictées dans ses ouvrages théoriques. Elle (cette étude) a été le lieu de la mise en évidence de la synergie qui existe entre les ouvrages critiques de Nganang et ses créations romanesques. Ces ouvrages théoriques sont pour ainsi dire des laboratoires dans lesquels les créations romanesques sont pensées. Nous pouvons donc dire que les créations romanesques de Nganang sont en phase avec les thématiques élaborées dans ses ouvrages théoriques. La création d'une œuvre d'envergure chez Nganang est non seulement la conjugaison de deux genres (essai et roman) littéraires mais aussi l'association de deux fonctions essentielles (écrivain et écrivain) qui s'opposent à l'intérieur d'un même genre littéraire. Dès lors, quels sont les enjeux qui sous-tendent cette étude ?

7. ENJEUX D'UNE THÉORIE ET D'UNE PRATIQUE

Nous dégagerons à partir des études préalablement menées les significations diverses qui sous-tendent l'écriture romanesque d'Alain Patrice Nganang. Le texte de Nganang est un texte de l'altérité et aussi la défense d'un patrimoine africain.

Dans la création romanesque de Nganang, l'altérité renvoie à ce qui est autre, à ce qui est extérieur à un « soi », à une

réalité de référence, qui peut être l'individu, le groupe, la société, la chose, le lieu, l'homme est pensé. Son quotidien fait l'objet d'une quête. L'analyse de ses œuvres montre que Patrice Nganang pense l'homme. La grande question chez lui est celle que pose son narrateur-chien Mboudjak : « *Où est l'homme ?* »²² Question ouverte. L'homme qui se comprend dans la dialectique du volontaire et de l'involontaire, de l'agir et du souffrir, de l'autonomie et de la vulnérabilité, de la capacité et de la fragilité, de l'identité et de l'altérité. Ce qui montre la complexité de la compréhension de l'homme.

La démarche de la compréhension de l'homme par Nganang a des apparentements avec celle de Paul Ricoeur sur l'entreprise éthique, celle en rapport avec le tableau de Rembrandt que Mac de Launay analyse. En effet, le point de départ de ces réflexions n'est pas le tableau de Rembrandt, mais un petit texte de Paul Ricoeur à propos de cette œuvre dont la reproduction sous la forme d'une affiche ornait son bureau. Répondant à une question de Blattchen²³, Ricoeur explique le choix de cette œuvre dont il dit d'emblée qu'elle symbolise l'entreprise philosophique telle qu'il la comprend. Le titre présumé du tableau par lui serait « Aristote contemplant le buste d'Homère ». Ricoeur disait aimer beaucoup ce tableau dans la mesure où il singularise trois traits.

Pour Ricoeur, le philosophe ne commence pas à partir de la philosophie, mais à partir de la poésie : « *Aristote [...] est en contact avec la poésie. La prose conceptuelle du philosophe est en*

²² *Temps de chien, op. cit.*, pp. 43, 48, 206, 223.

²³ Paul Ricoeur, « Ricoeur et Blattchen à propos de Rembrandt... », *Le Portique* [En ligne] 29/ 2011, document 8, mis en ligne le 11 février 2013, consulté le 17 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2517>. Lire l'entretien de Ricoeur et Blattchen en annexe.

*contact avec avec la langue rythmée du poème. »*²⁴ Ricoeur signale la présence d'un troisième personnage dans le tableau, Alexandre le Grand, représenté par le médaillon suspendu à la chaîne qu'Aristote porte en bandoulière. Le rapport au politique est mis en avant par le biais de l'éthique dont il dit qu'elle « *n'est complète que comme politique [...] le politique est toujours silencieusement présent, discrètement présent, à l'arrière-plan du rapport entre poétique et philosophie. »*²⁵ Plus encore, la médaille à l'effigie d'Alexandre joue désormais un rôle fictionnel : « *La philosophie ne peut continuer son œuvre de réflexion sur une parole qui n'est pas la sienne, la parole poétique, que si elle continue d'entretenir un rapport actif avec la politique, dont elle à la charge. »*²⁶

Pour Ricoeur, ces trois caractéristiques indissociables de trois personnages – Aristote (le penseur), Homère (le poète) et Alexandre (le politique) – renvoient à trois préceptes qui donnent également son sens à l'œuvre de Ricoeur : le philosophe est toujours notre contemporain, il a en charge le langage et il est un éducateur soucieux de la politique. Ces caractéristiques propres dans lesquelles converge son écriture. Si le point de départ de sa pensée est réflexif, ses sources sont contemporaines.

Et, c'est la raison pour laquelle, à l'instar d'Aristote et Paul Ricoeur, Nganang est toujours un contemporain qui se

²⁴ Marc de Lunay, « L'«Aristote» de Rembrandt : une intervention de la peinture en philosophie », *Methodos* [En ligne], 13 / 2013, mis en ligne le 17 Avril 2013, consulté le 10 juillet 2018 :

URL : <http://journals.openedition.org/methodos/3147> ; DOI : 104000/methodos.3147.

²⁵ Paul Ricoeur, « Ricoeur et Blattchen à propos de Rembrandt,... », *L'loc. cit.*

²⁶ Marc de Lunay, *loc. cit.*

confronte au savoir de son époque. La philosophie reste une volonté de comprendre son peuple. Ce pourquoi Nganang pense que le roman est une quête, une infinie interrogation, un infini aboiement, la recherche effrénée de la réponse à certaines interrogations. Celles en rapport avec le bien-être des peuples. Sur le tableau Rembrandt, on voit qu'Aristote ne se contente pas de contempler le buste d'Homère. Il le touche, faisant corps avec lui. Le philosophe fait corps avec le poète. Il est physiquement au contact du langage pour deux raisons : d'un côté, le langage est l'enveloppe de la pensée. Ce sans quoi, elle s'épuise ; de l'autre côté, le langage renvoie à des textes qui ne cessent de configurer le monde.

Les essais (*La République de l'imagination*, *Le principe dissident* et *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*) théorisent l'altruisme à travers la mise à nu de certaines dérives des sociétés africaines. Ces essais donnent des orientations pour une écriture qui prendrait en compte toutes les préoccupations des peuples. Ils (les essais) estiment que l'écrivain, le vrai, est celui qui doit se poser de vraies questions. Les vraies questions sont des questions qui touchent immédiatement l'existence de tout le monde et elles sont vraies, parce qu'elles sont posées à partir du vécu de tout le monde. La première question, selon lui, l'état des lieux : qu'est ce qui se passe ? Cette question exige la démarche dans la compréhension du vécu de tout le monde. Une autre est : comment sommes-nous arrivés là ? Ici, c'est une question d'histoire qui doit prendre en compte une philosophie propre de l'histoire, les conditions de possibilité de l'histoire. La dernière question est évidemment : comment en sortir ? Nganang propose une solution à partir du génocide rwandais, qu'il explique dans le *Manifeste*. Pour Nganang, le génocide est une réalité sur

le continent. Pour cela, il est le symbole d'une idée qui doit faire corps avec la terre africaine. Il marque le degré zéro de l'écriture en Afrique. L'Africain doit désormais écrire en ayant en idée que ce massacre pourrait survenir. Et donc la plume de l'Africain doit lui permettre d'avoir le sens de l'anticipation, pour éviter des exterminations telles que celles survenues sur les Grands Lacs en 1994. Ce que Nganang a nommé la préemption, qui est :

place[é] au croisement des trois formes principales du roman africain contemporain [roman de la dictature, roman de l'émigration et le roman des détritrus], mais pour les dépasser : pour les suspendre elles aussi ; c'est le lieu de la paix réinventée qui révèle le temps nouveau de cette félicité têtue qui toujours dictera les mots de l'écrivain. Il est le lendemain d'une écriture qui ne peut pas encore être vieille, car elle ne fait que commencer.²⁷

Le texte de Nganang est aussi la défense d'un patrimoine africain.

En effet, le travail de recherche et le discours péri-textuel²⁸

²⁷ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007, p. 281.

²⁸ Dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*, en plus des photos d'archives et des dates, l'auteur présente les livres utilisés pour écrire ses romans. Dans *Mont Plaisant* par exemple, il est mentionné aux pages 506 et 507 ceci : « *Les livres utilisés sont trop nombreux pour être cités ici, car ce livre n'est pas une thèse d'histoire, mais le travail de l'imagination. Pourtant, Le royaume bamoum, l'opus de Tardûts, L'Écriture des Bamoum de Dugast et Jeffreys, Die Bamum-Schrift de Schmitt, et l'article de Delafosse sur la langue royale secrète de Njoya, les recherches pictographiques de Geary, surtout son Mandu Yenu : Bilder aus Bamum qu'elle a publié avec Ndam Njoya, les recherches de Tuchscherer et les Dessins bamoum dans lesquels on peut voir des dessins d'Ibrahim, ont été des mines d'informations. Les archives coloniales digitales de l'Université de Francfort, de l'Université de Southern California, les archives cinématographiques allemandes,*

d'escorte qui accompagnent ses créations romanesques, où l'Histoire passe de la marge au centre de sa production, situent l'Histoire dans un travail d'analyse postcoloniale de re-énonciation ou de contre-écriture du discours dominant. La démarche empruntée par Nganang consiste à utiliser des personnages historiques pour construire son discours avec une charge historique. Le choix par exemple d'une historienne pour dire le récit sur le nationalisme camerounais ajoute de la profondeur au récit dans la mesure où, pour l'historienne, la relation de l'histoire est un métier pour elle. Mais avec pour fondement la mémoire. Il y a dans la démarche historiographique de Nganang un jeu du texte et du hors-texte, une tentative d'autofictionnalisation qui, selon Lecarme, présente deux formes : au sens large, l'autofiction associe « *le vécu à l'imaginaire. Ici, la fiction affecte le contenu des souvenirs* »²⁹ et, au sens strict, il s'agirait « *d'un récit des faits réels, où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais*

à Berlin, tout comme le centre national de la cinématographique à Paris, et des sites WEB m'ont montré ce que pouvait être le monde que je recherchais. » De même, il est mentionné aux pages 443 et 444 de *La saison des prunes*, ceci : « *Ce roman n'aurait pu être écrit sans l'existence d'un certain nombre d'ouvrages et de personnes- destins et dates modifiés. Qu'ils en soient remerciés, et ceux dont la vie et les mots ont été changés, me pardonnent. Je pense surtout aux livres de Patrice Kayo Louis Marie Pouka. Pionnier de la poésie camerounaise de langue française ; de René Maran Félix Eboué. Grand Commis et loyal serviteur, 1884-1944, dont j'ai cité une partie. Tout aussi important auront été Colonial conscripts, The tirailleurs Sénégalais in French West Africa, 1857-1960 de Myron Echenberg ; l'album photo Returning Memories. Pier Luigi Remaggi in Axum, 1935-36, édité par Paolo Bertalla Farmetti, et l'analyse de la géomancie dans Africa Fractals. Modern Computing and Indigenous Design, de Ron Eglass. Je n'oublierai pas les pages WEB qui m'ont inspiré aussi, sans parler du Lerewa Nuú Nguet, le "Livre de l'amour" du sultan Njoya, achevé le 05 juin 1921 à Fouban.* »

²⁹ Lecarme, cité par Coulibaly Adama, *op. cit.*, pp. 153-154.

le processus d'énonciation et de mise en récit »³⁰. Une manière pour Nganang de « casser » le discours dominant, qui, pendant longtemps, mettait un point d'honneur à écrire l'Histoire des vainqueurs. Et Nkashama Pius Ngandu le confirme en ces termes :

L'Histoire, dans les manuels scolaires, est faite de successions de dates et d'actes institutionnels. Le sacre des monarques et des traités de non-belligérance. Ce qui est visé par cette périodicité est une conception particulière des moments par lesquels s'inscrivent les mutations des sociétés, mais également « la voie » par laquelle passe nécessairement une logique des faits observés.³¹

8. CONCLUSION

En choisissant de penser l'écriture de ses créations romanesques dans ses essais, on peut le dire, le roman avec Nganang connaît une évolution et mérite amplement son appellation de « genre majeur » pour avoir réussi à s'adapter à toutes les époques, à révéler de célèbres écrivains, à modifier le paysage de l'écriture. Son évolution remarquable fait de lui, aujourd'hui, le genre littéraire le plus en vue, qui mérite cependant d'être mieux saisi dans sa quintessence par le public. Il participe pour ainsi dire à cette quête de la liberté, à cette entreprise émancipatrice de libération et de renouvellement de la création romanesque.

³⁰ Lecarme, cité par Coulibaly Adama, *idem*.

³¹ Nkashama, Pius Ngandu, *Écritures et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 60.

SYMPOSIUM

on the work of /sur l'oeuvre de PATRICE NGANANG

École normale supérieure de Paris (France), 24 mai 2022

Princeton University (USA), 6 octobre 2022

- **Bénicien Bouchedi Nzouanga**, La corporalité de Patrice Nganang à l'épreuve de l'écrit, du regard social et du discours politique.
- **Jean-Michel Devésa**, Patrice Nganang et le roman : l'hypothèse d'une langue française « minorée ».
- **Peter Wuteh Vakunta**, Palimpsests: Indigenization of Language in Nganang's *Temps de chien*.
- **Raoul Djimeli**, Les Bamiléké et l'engagement politique dans l'écriture de Patrice Nganang : lecture de *Empreintes de crabe*.
- **D. Vance Smith**, Zigzag Writing and the ruses of Irony: Nganang's Alphabets.
- **Eric Oka**, Patrice Nganang : un écrivain entre la théorie et la pratique.
- **Roger Fopa-Kuete**, Par delà la littérature, pour une action préemptive : l'exemple de la construction de salles de classe à Yaoundé.
- **Patrice Nganang**, L'art de la jong.
- **Patrice Nganang**, The kaba uprising.

ISBN: 979-10-90147-58-4



9 791090 147584

15 €

www.tehameditions.com