

Mise en page et maquette de couverture: Véronique Cocito  
Illustration de couverture: Photo collection personnelle  
Dépôt légal: 1<sup>er</sup> trimestre 2012  
© Éditions Mémoire d'encrier, 2012

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales  
du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Vedette principale au titre:

Bolya: nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique  
(Collection Essai)

ISBN 978-2-923713-88-5

1. Bolya, 1957-2010.

2. Bolya, 1957-2010 - Critique et interprétation.

3. Écrivains congolais (République démocratique) - 20e siècle -  
Biographies. I. Naudillon, Françoise.

PQ3989.2.B64Z72 2012 843'.914 C2012-940585-X

**BOLYA**  
**NOMADE COSMOPOLITE MAIS**  
**SÉDENTAIRE DE L'ÉTHIQUE**

Sous la direction de Françoise Naudillon

COLLECTION ESSAI

Nous reconnaissons, pour nos activités d'édition, l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Conseil des Arts du Canada et du Fonds du livre du Canada.

Nous reconnaissons également l'aide financière du Gouvernement du Québec par le Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres, Gestion Sodec.

Mémoire d'encrier  
1260, rue Bélanger, bureau 201  
Montréal, Québec,  
H2S 1H9  
Tél. : (514) 989-1491  
Télec. : (514) 928-9217  
info@memoiredencrier.com  
www.memoiredencrier.com

**MÉMOIRE**  
**D'ENCRIER** 

CHAPITRE XIII  
RESPECTER LE « BLA(N)K SPACE », OU LA PROFANATION  
DU CORPS DE L'AFRIQUE DANS L'ŒUVRE DE  
DÉSIRÉ BOLYA BAENGA  
par Silvia Riva\*  
Università degli Studi (Milan)

*Femme nue, femme noire  
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme  
qui est beauté  
J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains  
bandait mes yeux.  
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi,  
Je te découvre, Terre promise, du haut d'un col calciné.  
Et ta beauté me foudroie en plein cœur,  
comme l'éclair d'un aigle [...]  
Cette femme noire a disparu.  
De nos jours, les femmes africaines violées sont enterrées  
sans sépulture dans les fosses communes  
(Bolya, *La profanation des vagins: le viol, arme  
de destruction massive*, Paris, *Serpent à plumes*,  
2005, p. 28-29').*

Senghor et Bolya: l'on ne pourrait pas imaginer deux auteurs si parfaitement dissemblables et pourtant rassemblés dans la centralité

1 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (PV), suivi du numéro de la page. Le poème cité est, comme chacun le sait, tiré d'un des poèmes les plus célèbres de Léopold Sédar Senghor (*Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, p. 16). L'homme de lettres et d'État sénégalais est évoqué plusieurs fois dans *Cannibale*, toujours à propos de sa théorie de la Négritude (p. 58, 61 et 64).

du corps de la femme et, par là, du sol comme lieu de sacralisation (et de son contraire).

Si le poème le plus connu du poète sénégalais est, en effet, une sorte de manifeste euphorique de la célébration d'une Afrique qui est *terra mater* et reine (dont on souligne la nécessité de lui offrir un tribut de dignification, selon les préceptes de la Négritude), l'œuvre de Bolya peut être elle aussi lue comme un manifeste, cette fois dysphorique, du récit d'une terre qui continue d'être profanée et dont on réclame le droit au respect. Si le premier a choisi, ainsi que d'autres, la forme lyrique, qui chante son objet pour célébrer le réceptacle de la création, l'écrivain congolais, lui, a opté pour la forme littéraire qui, plus que jamais, abolit et tient à distance son objet : la parodie<sup>2</sup>. Dans les pages qui suivent, il s'agira de montrer comment parodie et sacralisation se configurent, chez Bolya, autour de certains thèmes majeurs, tels que le mystère, le rite, le jeu et le corps, pour créer un univers scriptural et politique qui met en scène et expose une suite incessante de profanations à reconnaître et à réparer.

#### MYSTÈRES ET MYSTIFICATIONS

L'écriture de Bolya est hantée par certains hypotextes, parmi lesquels l'œuvre conradienne est prédominante<sup>3</sup>. On l'a souligné plusieurs fois à propos de son premier roman<sup>4</sup>, qui a vu le jour à

2 Parmi ces « autres », je pense notamment à Camara Laye et au poème « À ma mère », c'est-à-dire à la célèbre dédicace de *L'Enfant noir* (1953) également évoquée par Bolya dans *Cannibale*, à la p. 142. Le fait que ce chant soit entendu à partir d'un disque mis par un barman « sur un pick-up démodé » (*idem*) me semble assez significatif de la minorisation discursive opérée par Bolya en ce qui concerne ce thème matriciel.

3 À la courbe du fleuve, de l'écrivain prix Nobel de Trinidad Vidiadhar Surajprasad Naipaul, en est un autre important, ainsi que les poèmes de René Char, comme nous le verrons.

4 Je me limite à citer, outre mes articles « Da Conrad a Bolya Baenga. Demistificazione della retorica della 'tenebra' », in ACME, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. L, II, mai-août 1997, p. 171-192 et « La rhétorique des ténèbres dans *Cannibale*, de Bolya Baenga », in *Congo-Meuse (Revue des Lettres belges et congolaises de langue française)*, no 2/3, Bruxelles-Kinshasa, AML-Celibeko, 1998/99, p. 551-570, les textes de Pierre Halen, « La tradition conradienne et la perception du lointain », in *Zaire-Afrique*, no 298, octobre 1995, p. 501-507 et « De Conrad à Bolya, l'Afrique centrale vue par l'exotisme critique », in *Bulletin Francophone de Finlande*, no 7, Université de Jyväskylä, 1996, p. 159-166.

Lausanne en 1986, *Cannibale* (éditions Pierre Marcel Favre<sup>5</sup>), et qui porte en exergue une phrase tirée, avec une petite mais importante modification, du texte *Au cœur des ténèbres* qui évoque les démons de la violence, du lucre, du désir et de la folie « avide et impitoyable » (C, p. 7<sup>6</sup>). Ce sont là des fléaux repris également, de manière tout à fait anti-romanesque, dans les essais que Bolya consacre à l'Afrique :

Nos Kurtz tropicaux – écrit-il dans *Afrique, le maillon faible* – reprennent sans avoir lu le mot du personnage de Joseph Conrad dans *Au cœur des ténèbres* : « Exterminez-les tous, exterminiez-les tous, exterminiez-les tous... » Les survivants attendront les humanitaires<sup>7</sup> (Bolya, *Afrique, le maillon faible*, Paris, Serpent à Plumes, 2002, p. 56).

La lecture de Conrad est tout aussi conseillée dans *Cannibale* – de manière absolument incongrue parce qu'elle est suggérée par un médecin de l'aide humanitaire à deux enfants à peine rescapés du camp d'extermination de « Roboi » (qu'il faut, évidemment, lire comme Boiro, la sinistre geôle guinéenne de Sékou Touré) –, pour souligner l'importance du personnage de Jimmy dans le roman *Le Nègre du « Narcisse »* en ces termes :

– Avez vous lu Conrad ? Il faut lire Conrad. *Le Nègre du « Narcisse »* surtout. Ah, le personnage de Jimmy, c'est tout le mystère et la force de l'Afrique, mais c'est avant tout l'expression de la différence, la solitude de fond de celui qui porte en lui la différence. Depuis que je suis ici, moi aussi je me sens différent, mais je n'arrive pas à savoir pourquoi [...]

Ce sont les mots de Prévert qui lui vinrent à l'esprit : « Enrôlé dans l'armée des idées, j'ai déserté. De même, embauché dans l'usine à idées, j'ai refusé de pointer » (C, p. 31-32 ; c'est moi qui souligne).

Si, dans un article paru en 1997, j'ai déjà eu l'occasion de signaler l'importance de la démystification de la notion d'idée (donc,

5 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (C), suivi du numéro de la page.

6 « J'ai vu le démon de la violence, le démon du lucre, le démon du désir ; et par tous les cieux ! comme ils étaient puissants, lubriques, avec les yeux rouges, et comme ils secouaient et menaient les hommes – les hommes en effet. Mais, alors que je me tenais debout sur cette colline, je devinais que sous le soleil aveuglant de cette terre, j'allais rencontrer un démon aux yeux faussement fragiles, celui d'une folie avide et impitoyable » (C, p. 7).

7 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AMF), suivi du numéro de la page.

étymologiquement, de la vision) – qui est à la base de la conquête du monde et de l'humain – opérée par Bolya dans son premier roman (Riva, 1997) et sur la base de laquelle, comme l'affirme cette fois Conrad, « you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to... » (Joseph Conrad, 1996, *Heart of Darkness*, Boston, Ross C. Murfin, Bedford Books, p. 21, c'est moi qui souligne<sup>8</sup>), à l'intérieur de ce nouveau parcours d'exégèse de l'œuvre de Bolya il est important de s'arrêter, initialement, sur la notion de mystère, pour passer ensuite à réfléchir sur la question du sacrifice.

Que mystère et mystification puissent avoir partie liée, cela semble être suggéré par une heureuse coïncidence étymologique qui apparenterait la racine de mystère avec mystification et par là, via les larmes, avec « mist<sup>9</sup> », autrement dit avec brumes. Pour Bolya, il s'agit effectivement d'affirmer, pour le dissiper à jamais (grâce à la reprise du cliché occidental de « blank space » – le « blank space of delightful mystery » (*HD*, p. 22) dont rêve Marlow avant son départ pour un voyage qui le changera à jamais), l'abaissement exotique de tout ce qui a affaire à l'Afrique (à l'intérieur ou à l'extérieur du continent). L'auteur y arrive par un discours critique et de démantèlement rhétorique qui mise tantôt sur la barbarie et la sauvagerie, tantôt sur la fascination occidentale pour la partie magique et rituelle de la prétendue « tradition ancestrale » africaine.

Or, la modification de l'exergue conradien opérée dans *Cannibale* concerne justement la suppression de l'expression « démon simulateur » (« a [...] *pretending*, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly », *HD*, p. 31, c'est moi qui souligne)<sup>10</sup> : comme si, par

8 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*HD*), suivi du numéro de la page.

9 *Real Dictionary* [ en ligne ]. Disponible sur : <<http://www.realdictionary.com/?q=mist>> (consulté le 30 juin 2011) : « O.E. mist "dimness, mist" (earliest in compounds, such as *misthleodu* "misty cliffs," *wælmist* "mist of death"), from P.Gmc. \**mikhstaz* (cf. M.L.G. *mist*, Icelandic *mistur*), from PIE \**migh-/meigh-* (cf. Gk. *omikhle*, O.C.S. *migla*, Skt. *mih*, *megha* "cloud, mist").-123-"Sometimes distinguished from fog, either as being less opaque or as consisting of drops large enough to have a perceptible downward motion." [O.E.D.]-123-Also in O.E. in sense of "dimness of the eyes, either by illness or tears," and in fig. sense of "things that obscure mental vision." The verb is O.E. *mistian*. *Misty* is O.E. *mistig*. »

10 Bolya, *Cannibale*, cit., p. 7 : « J'ai vu le démon de la violence, le démon du lucre, le démon du désir ; et par tous les cieux ! comme ils étaient puissants, lubriques, avec des yeux rouges, et comme ils secouaient et menaient les hommes – les hommes, en effet. Mais, alors que je me tenais debout sur cette colline, je devinais que sous le soleil aveuglât

cette rature de la simulation, Bolya nous invitait à retenir et à lire au pied de la lettre tout ce qui va être affirmé dans ses « fictions ».

Cette exhortation au réalisme peut s'expliquer sur la base du choix narratif de la parodie.

En effet, comme le rappelle le philosophe Giorgio Agamben dans un essai consacré aux *Profanations* :

c'est par une sorte de probité que l'artiste qui se sent incapable de pousser son égoïsme jusqu'à vouloir représenter l'inénarrable doit assumer la parodie comme forme même du mystère.

[Il] ne fait ici qu'explicitement crûment [...], confondre et rendre pour longtemps indiscernable le seuil qui sépare le sacré du profane, l'amour de la sexualité, le sublime de l'infime (Giorgio Agamben, 2006, *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages, « Rivages poche/Petite bibliothèque no 549 », p. 46, 48<sup>11</sup>).

Cette crise de la possibilité de saisie de l'objet et de son rapprochement est le véritable mystère autour duquel tournent l'imaginaire et l'engagement de Bolya. Autrement dit, le mystère ne se situe pas tant dans les lieux : l'Afrique fantasque (c'est-à-dire sujette à toutes les fantaisies, patchwork de pays réunis sous le nom d'un seul continent) peinte dans *Cannibale*, ou le quartier parisien de la place d'Aligre (où sont campés les polars *La polyandre* et *Les cocus posthumes*), c'est exactement la même chose. Le mystère et la mystification se déploient, plutôt, autour de la notion d'humanité et de la possibilité d'affirmer ses droits. *Exit* l'humain, *incipit* la parodie.

À la différence de la fiction, la parodie ne met en effet aucunement en doute la réalité de son objet et, justement à cause de cela, elle se situe dans ses marges :

[Ce qui est raconté est] tellement insupportablement réel qu'il s'agit, bien plutôt, de le tenir à distance. Au « comme si » de la fiction, la parodie oppose un drastique : « c'est trop comme ça » (– un « comme si non »). C'est pourquoi, si la fiction définit l'essence de la littérature, la parodie se tient pour ainsi dire sur le seuil de la littérature, tendue de manière obstinée entre la réalité et la fiction, entre les mots et les choses. (*PR*, p. 55)

de cette terre, j'allais rencontrer un démon aux yeux faussement fragiles, celui d'une folie avide et impitoyable. »

11 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*PR*), suivi du numéro de la page.

Dans l'œuvre romanesque de Bolya, qui oscille constamment entre fiction et réalité, nous sommes ainsi en présence d'une « fiction de parodie » qui mise souvent sur un « c'est trop comme ça ». De cette manière, sa production romanesque n'est que le revers de la médaille de sa prose d'idées. Cette « parodie impossible » joue en effet sur tous les registres du refoulement : ce sont justement les spectres de la violence, du lucre, du désir et de la folie qui sont mis en scène dans des récits où la pornographie n'est qu'un avatar eschatologique de la parodie, parce que, de la même manière, elle « maintient son propre fantasme dans son intangibilité par le geste même avec lequel elle le rapproche en le rendant insupportable à regarder » (*PR*, p. 53).

Voilà également pourquoi le poème de Senghor (et, par là, la Négritude) est parodiable<sup>12</sup>, tandis que l'œuvre de Bolya ne l'est aucunement.

#### DUALISMES ET GÉMELLITÉS

La scission parodique entre réalité et fiction, entre le mot et les choses qu'ils désignent, est donc une manière de commémorer et témoigner l'absence de place d'une parole humaine. Et cette scission présuppose également une tension dualiste qui trouve, dans les romans de Bolya, une amplification dans l'insistance sur le double et les dédoublements.

En ce qui concerne les répliques, il suffit de rappeler les « troublantes ressemblances » (Bolya, 1998, *La polyandre*, Paris, Serpent à plumes, coll. « Serpent noir », p. 65<sup>13</sup>) entre la « fiction » du scénario écrit par une des femmes polyandres de la place d'Aligre et « les faits sur lesquels [l'inspecteur Robert Nègre] enquête » (*idem*). De la même manière, c'est de nouveau grâce à un dédoublement, cette fois matérialisé par un cahier manuscrit retrouvé « dans une décharge non loin de la forêt vierge » (*C*, p. 189), que l'histoire cannibale, l'histoire « d'horreurs » (*ibid.*, p. 191) des frères Azanga

et Aminata et de leurs suivants, pourra être « vendu[e] cher [...] aux lecteurs [d'un] journal » (*idem*).

Il faut souligner, au passage, qu'à la sérialité des crimes commis dans les narrations de Bolya correspond une sérialité concernant les moyens pour véhiculer ces mêmes faits. Et cela, aussi bien d'un point de vue interne à la fiction (on vient d'illustrer la multiplication de scénarios et d'effets d'écriture parsemés dans le corpus) que du point de vue de la production narrative de Bolya, dans laquelle les œuvres romanesques ainsi que les essais reprennent, respectivement, les mêmes personnages (Aminata mère et fille, Makwa, Oulématou, Rosemonde, Robert Nègre...), les ressorts propres au genre du polar (*Cannibale* appartenait déjà à cette famille, même si son paratexte éditorial ne le certifie pas<sup>14</sup>), les exergues (comme nous le verrons plus bas, il y a une continuité, assurée par les citations placées hors-texte, entre prose d'idées et fictions) et les thèmes (l'espace de « non-droit », le trafic d'armes légères, l'enfance exploitée, le viol de la femme comme arme de destruction massive, le pillage du patrimoine artistique<sup>15</sup>, la destruction de la nature et de ses habitants primordiaux, la prédation des richesses du sous-sol, la mondialisation sauvage).

Quant à la gémellité, qui est un des thèmes récurrents des œuvres de fiction, non seulement Aminata et Azanga, les deux petits héros de *Cannibale* sont des jumeaux parfaits (frère et sœur, avatars de la « complétude originaire » qu'on ne manque pas d'évoquer tout en parodiant, une fois de plus, les avancées anthropologiques sur la « cosmogonie » [*CP*, p. 116] africaine), mais dans le roman *Les cocus posthumes* tout tourne, à vide, autour d'une histoire de jumelles assassinées et violées. Cependant, si toute cette mise en scène de crimes rituels est bâtie sur maints clins d'œil aux prétendus symbolismes ancestraux, le véritable rite qu'il faut profaner concerne,

14 Cf. Silvia Riva, « La rhétorique des ténèbres dans *Cannibale*, de Bolya Baenga », cit., p. 570 : « [...] un texte, *Cannibale*, aux tons volontairement excessifs d'un feuilleton et aux ressorts techniques d'un polar. »

15 Si, dans *Afrique, le maillon faible*, on consacre un chapitre entier à ce phénomène (Chap. V : *Les pilleurs de l'art nègre : après « l'axe du Mal », « l'axe du Laid »*, pp. 125-145), on en retrouve également des échos très explicites dans les œuvres de fiction ; par exemple dans *Les cocus posthumes*, p. 108-109 (Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Serpent Noir », 2001 ; dorénavant désigné à l'aide du sigle (*CP*), suivi du numéro de la page).

12 « Tiens [...]. Regarde ton ami Senghor. Il vient d'être élu à l'Académie française. Il a été le premier Nègre partout, il va mettre l'habit vert pour chanter la Négritude et le Métissage. Quel grand jour pour les Nègro-Africains ! « Je danse donc je suis », c'est bien lui qui disait ça, ton ami Senghor. Tu lui diras qu'à la Préfecture, on dit : « Je cogne, donc je suis » (*C*, p. 64).

13 Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*LP*), suivi du numéro de la page.

pour Bolya, celui qui est officié par des malfaiteurs connivents, qui ne connaissent pas de frontières et d'appartenances, et qui n'est pas moins folklorique :

La Girafe de la Seine embrassa le Bélier de Yamou...

Le folklore sanglant put recommencer sous le soleil... Le maintien du désordre établi devint le seul horizon de ces hommes de peu... Le commerce de la misère devient leur occupation unique... Le culte de la liberté devint une valeur glauque : une complaisance coupable ! Le respect de la vie et des êtres humains fut proscrit et devint un souvenir brumeux et lointain d'un autre âge... Et le crime à grande échelle devint leur mode de vie : un rite... (CP, p. 14-15)

S'il est évident que l'omniprésence de la mise en scène de rituels à l'intérieur de l'espace romanesque ne renvoie pas à une littérature de démission, « plus sensible aux sollicitations du public européen [qu'à] l'authenticité [!] de l'âme africaine » (Mohamadou K. Kane, 1982, *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, p. 307), il s'agit maintenant de découvrir, à un niveau plus profond, les raisons pour lesquelles l'auteur a choisi, au niveau thématique, justement le rite et, par là, le jeu pour dissiper les brumes mystérieuses qui entourent, encore aujourd'hui, le respect de la liberté, de la vie et du corps à échelle planétaire.

#### LA PROFANATION DU SACRÉ

Si on s'en tient à l'étymologie latine, la consécration (*de sacrare*) désigne la sortie d'un objet de la sphère du droit humain pour l'insérer dans un espace religieux séparé, tandis que la profanation consiste à la restitution de ce même objet à l'usage commun des hommes<sup>16</sup>. Cette séparation se réalise par un sacrifice qui utilise souvent des rituels très détaillés, qui varient d'une communauté et d'une culture à une autre, mais qui gardent intacte la nécessité de césure entre les deux sphères spirituelle/divine et humaine.

Qu'en est-il quand cette césure n'est plus respectée, mais continue quand même de jouer son rôle ? Autrement dit, qu'en est-il quand elle est utilisée de manière incongrue ?

Parmi les utilisations qui ignorent négligemment la séparation entre la sphère du sacré et celle de l'usage commun, il y a le jeu. Comme le rappelle Giorgio Agamben qui cite Émile Benveniste,

le jeu ne tire pas seulement son origine de la sphère du sacré, mais [...] il en représente en quelque sorte le renversement. La puissance de l'acte sacré, écrit [Benveniste], repose dans la conjonction d'un mythe qui raconte l'histoire et d'un rite qui la reproduit et la met en scène. Le jeu défait cette unité : comme *ludus*, ou jeu d'action, il se sépare du mythe pour ne conserver que le rite, comme *jocus*, ou jeu de mots, il efface le rite et laisse survivre le mythe : « Si le sacré peut être défini par l'unité consubstantielle du mythe et du rite, on pourra dire qu'il y a jeu quand on n'accomplit qu'une moitié de l'opération sacrée en traduisant le mythe seul en paroles et le rite seul en actes. »

Ce qui signifie que le jeu libère et détourne l'humanité de la sphère du sacré, mais sans pour autant l'abolir. L'usage auquel le sacré est restitué est un usage spécial qui ne coïncide pas avec la consommation utilitariste. La « profanation » du jeu ne concerne pas en effet la seule sphère religieuse. Les enfants, qui jouent avec n'importe quelle vieillerie qui leur tombe sous la main, transforment aussi en jouet ce qui relève de la sphère de l'économie, de la guerre, du droit et des autres activités que nous avons l'habitude de considérer comme sérieuses. Une voiture, une arme à feu, un contrat juridique sont aussitôt transformés en jouets. Ce que tous ces cas partagent avec la profanation du sacré est ce passage de la *religio*, alors vécue comme fautive et oppressive, à la négligence entendue comme *vera religio*. Cette négligence ne signifie pas inattention (car aucune attention ne pourrait soutenir la comparaison avec celle d'un enfant occupé à jouer), mais une nouvelle dimension de l'usage que les philosophes et les enfants livrent à l'humanité. (PR, p. 98-99)

Or, cette ouverture à une nouvelle dimension de l'usage du jeu est un devoir qui revient également aux poètes et aux hommes de lettres. C'est ce que Bolya nous suggère dans un autre exergue – cette zone liminaire qui se situe au beau milieu de la césure entre la prise de possession de l'instance scripturale et de l'affichage de la compétence de lecteur, au seuil donc de la fiction et de la réalité de l'existant. En tête de l'essai *Afrique, le maillon faible*, Bolya rappelle les mots de René Char contenus dans un recueil qui, le hasard

16 Cf. sur ces questions l'essai de Giorgio Agamben déjà cité, et en particulier le chapitre *Éloge de la profanation*, aux p. 95-122.

tombe bien, a pour titre *Fureur et mystère* (1948). Toutefois, comme nous le verrons, Bolya reprend les vers de l'auteur français avec une petite différence, une fois de plus hautement significative: « Le poète – cite l'auteur congolais – c'est la partie de l'homme réfractaire au projet calculé » (*AMF*, p.9), alors que Char avait utilisé le mot « projet » au pluriel.

Nous sommes donc en présence d'un choix d'épuration éloquent: ce qui est en question dans le corpus de Bolya est justement un seul et unique dessein calculé, qui se recouvre, politiquement, de plusieurs noms: d'abord c'était la colonisation, maintenant cela s'appelle mondialisation, mais ces deux projets ne sont qu'un seul.

Voilà donc la tâche politique suggérée par tous les écrits de Bolya: face à la prolifération de nouvelles pratiques ludiques de substitution, parfois très dangereuses, il faut restituer au jeu sa vocation purement « profane » (et non pas profanée). Si Bolya consacre plus qu'un chapitre de ses pamphlets à la donnée factuelle de l'emploi des armes légères « que les enfants considèrent de prime abord comme des jouets. Leur miniaturisation croissante, leur design accroissent leur attrait auprès des enfants et confère une dimension ludique aux guerres de rapines » (*PV*, p. 49), dans ses romans, il y a une véritable parodie de l'utilisation des jouets comme « arme rituelle » pour célébrer un rite de désacralisation du corps de la femme. Ce n'est pas un hasard si le jouet rituel choisi pour être parodié est l'emblème par excellence de l'un des premiers objets ludiques de l'époque de la mondialisation: la poupée mannequin Barbie, avec ses longs cheveux blonds, lisses, yeux bleus, superbe maquillage, peau hâlée, corps magnifique:

L'homme au grand boubou bleu alluma un second cierge. Puis il brûla une touffe de cheveux blonds, qui se consuma avec une odeur de plastique. Dans l'autre main, il tenait une poupée Barbie blonde flambant neuve. De temps en temps, il caressait le boa avec les cheveux de la Barbie comme s'il voulait nettoyer la peau du reptile qui détenait tous les secrets de la forêt. (*CP*, p. 61)

Il y a également des « Barbie blacks » dans les polars: c'est le titre du dernier chapitre des *Cocus posthumes* (p. 205) qui précède l'épilogue « Attrapez-les tous » (*ibid.*, p. 213) – dont l'intitulé mime l'invocation de Kurz dans *Au cœur des ténèbres*. Toutefois, il y a une

différence fondamentale avec l'hypotexte: au lieu d'exterminer les coupables, il faut les attraper tous pour mettre fin à « l'impunité éternelle » (*ibid.*, p. 211) de la « piétaille africaine et [de la] racaille européenne » (*ibid.*, p. 215), grâce à un jugement post-mortem par la blonde de La Haye, la québécoise Louise Harbour, « la première procureure du Tribunal pénal international » (*ibid.*, p. 216).

La Némésis féminine semble parfaitement réussie, même si elle l'est de manière... posthume.

Ce n'est donc pas tellement important, malgré les conventions du genre policier, de faire des distinctions entre l'homme au grand boubou bleu ou les autres responsables de crimes multiples qui, le plus souvent, sont perpétrés dans les romans (et dans la réalité) contre de jeunes femmes, sinon contres des enfants innocents. Le parcours de l'œuvre de Bolya est, comme nous le verrons, un parcours de connaissance supérieure, une enquête qui n'a rien à voir avec l'énigme à élucider des *detective stories*, mais qui emprunte quand même parodiquement à leurs stratégies. À ce propos, dans le dernier dialogue des *Cocus posthumes*, qui a lieu dans un restaurant du Trocadéro, Robert Nègre, l'inspecteur presque irréprochable (dans son enfance – raconte-t-on dans *La polyandre* [*LP*, p. 28-31], il avait tué une petite Pygmée qu'il avait prise pour du gibier, comme pour souligner que personne n'est innocent sous le soleil) avoue devant Oulématou, la femme polyandre qui vit sur la place d'Aligre:

– L'enquête a été un véritable *parcours initiatique*. J'ai découvert un monde que je croyais connaître. Que je pensais avoir appris depuis ma tendre enfance lorsque je me promenais torse nu dans la forêt. Ou durant les traversées du fleuve en pirogue.

– Avouez quand même que cette canaille a du talent pour le Mal, et pour transformer en ruines la civilisation humaine... Dès qu'il s'agit d'une entreprise macabre, ils sont créatifs...

– En effet », dit l'inspecteur Nègre.

Il héla l'un des chefs de rang, lui commanda des homards et une bouteille de saint-émilion. Un silence s'installa entre les deux convives. Leurs voisins de table, trois ethnologues du Musée de l'Homme, s'étripaient à propos de la place de la polyandrie en Afrique noire. Oulématou tendit l'oreille, amusée.

Un serveur arriva, posa les plats sur la table et déboucha la bouteille de vin. Ils mangèrent sans échanger un mot, comme si tout avait déjà été dit. À la fin du déjeuner, ils se levèrent, quittèrent *Le Totem*, empruntèrent l'ascenseur jusqu'au rez-de-chaussée, descendirent les marches du parvis du Trocadéro avant de rejoindre la voiture de l'inspecteur. Dès qu'ils furent installés, Robert Nègre alluma la radio. «Le Tribunal pénal international a ouvert une enquête sur le président serbe. Milosevic est considéré comme l'ennemi public numéro un», entendirent-ils. (CP, p. 215-216)

L'enquête de Bolya nous conduit donc au cœur des problèmes de la société contemporaine. La réflexion, menée autour de la frontière fragile entre sécularisation et profanation, s'interroge ainsi sur les moyens grâce auxquels l'humanité essaie désespérément et paradoxalement de réactualiser la dimension perdue du sacré et de ses rites. Au fond, dans le corpus de Bolya, on ne fait que multiplier la vision d'un seul «crime rituel imparfait» (CP, p. 209). Ce qui rend le sacrifice imparfait est justement la neutralisation de l'objet du sacrifice : comme la vie humaine n'a plus de valeur, son sacrifice est enrayé, et l'utilisation qui découle de ce sacrifice, au lieu d'être libérée de sa sphère prédéterminée et habituelle de manière joyeuse, fait perdre à la vie (et au corps) son «aura», donc son sens le plus profond. Autrement dit,

le comportement [...] libéré reproduit et mime les formes de l'activité dont il s'est émancipé, mais, en le vidant de leur sens et de leur relation nécessaire à une fin, il les ouvre et les dispose pour un usage nouveau. Le jeu avec la pelote [du chat] est la libération de la souris de sa nature de proie et de l'activité prédatrice du lien nécessaire qui la destine à la capture et à la mort de la souris ; et néanmoins, il met en scène les comportements mêmes qui permettraient de définir la chasse. L'activité qui en résulte devient de cette manière un moyen pur, c'est-à-dire une praxis qui, tout en conservant avec ténacité sa nature de moyen, s'est libérée de sa relation à une fin. (PR, p. 113)

Si l'espace ludique est un des lieux où se joue la possibilité de l'exhibition d'un moyen sans fin, un autre espace dans lequel cette éventualité peut avoir lieu concerne le corps humain, terrain privilégié de répression et de séparation de certaines fonctions physiologiques naturelles.

L'œuvre de Bolya est encombrée de corps ; il s'agit maintenant de s'interroger sur les raisons de cette prolifération.

#### DE L'UTILISATION DU CORPS COMME MOYEN PUR

Ce ne sont pas uniquement les corps féminins qui sont privés de leur sacralité dans les fictions (et dans les essais) de Bolya. Certes, la désignation de «bovine» (CP, p. 131), ou de «poupée gonflable en chair et os» (*ibid.*, p. 89-90) pour une fillette de moins de quinze ans détenue dans une cave parisienne, rue de Charenton, en dit long sur l'abaissement de la femme et sur l'utilisation de son corps comme pur objet d'assouvissement de pulsions (sexuelles ou de folie homicide). On pourrait multiplier les exemples dans ce domaine et rappeler, par exemple, la scène contenue dans *Cannibale* de l'exécution d'une femme enceinte et de l'écrasement de son fœtus (C, p. 180-181) par les jumeaux Aminata et Azanga, devenus, à la fin de leur périple, le roi et la reine d'un empire de terreur dans lequel ils éprouvaient une «sorte d'euphorie» à «mêler la vie à la mort, abolir les frontières entre les lumières et les ténèbres» (*ibid.*, p. 190).

Toutefois, le même destin de chosification touche aux hommes, qui deviennent des objets interchangeables de désir pour des polyandres parisiennes ennuyées, qui suivent «la coutume des Abissis» (LP, p. 117). Or, ce rituel – qui a un fondement anthropologique tout à fait vérifiable et qui est amplement décrit pour être immédiatement parodié (*ibid.*, p. 114-122) –, se dégrade en farce dans un énième scénario écrit par Oulématou, la polyandre, et dont le titre «Beauté cachée» (*ibid.*, p. 22-23) métonymise les attributs reproductifs du mâle.

Cette insistance pour des corps qui ne sont désormais que des organes est soulignée par l'utilisation de la forme de narration la plus apte à la traduire : la pornographie.

Non seulement tous les romans prennent parfois des tons extrêmement crus et explicites en ce qui concerne la sphère de la sexualité, mais la pornographie est même ouvertement évoquée dans le dernier roman, *Les cocus posthumes*, là où l'on décrit, entre autres, les fréquentations perverses de Makwa des porno-sex shops de la rue de Lyon ; nous apprenons ainsi qu'il est un habitué et que ses goûts sont assez singuliers («Monsieur Makwa, comme d'habitude, des animaux?» lança [le caissier] », LP, p. 101).



S'agirait-il, pour l'auteur, de s'attarder sur la démesure et les excès pour de simples raisons de désacralisation? Certainement, mais il y a probablement d'autres raisons à cela. On a remarqué, par exemple, que Bolya surcharge ces épisodes pour montrer les liens très étroits qui existent entre domination politique et domination sexuelle d'un point de vue de la réalité psychologique<sup>17</sup>. On pourrait ajouter, dans une perspective cette fois nietzschéenne qui se lie à une vision marxienne des rapports de pouvoir, que, de la même manière que chez Conrad, il transpose la volonté de puissance économique et politique en volonté de puissance sexuelle<sup>18</sup>. Soit. Toutefois il est, peut-être, encore plus intéressant, toujours dans une optique épistémologique de la domination, de s'attarder sur la notion de « valeur d'exposition » – évoquée pour la première fois par Walter Benjamin dans son ouvrage sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935, publié posthume en 1955) et illustrée par Giorgio Agamben de cette manière :

pour caractériser la transformation que l'œuvre d'art subit à l'époque de sa reproductibilité technique, Benjamin avait créé le concept de « valeur d'exposition » (*Ausstellungswert*). Rien mieux que ce concept ne saurait caractériser la nouvelle condition des objets et même des corps à l'époque du capitalisme achevé. Dans l'opposition proposée par Marx de la valeur d'usage et de la valeur d'échange, la valeur d'exposition insinue un troisième terme qui ne se laisse pas réduire aux deux précédents. Il ne s'agit pas de la valeur d'usage, puisque ce qui est exposé se trouve, comme tel, soustrait à la sphère de l'usage ; mais il ne s'agit pas non plus de la valeur d'échange, puisqu'il ne permet pas davantage de mesurer une force de travail.

Mais c'est peut-être seulement dans la sphère du visage humain que le mécanisme de la valeur d'exposition trouve son lieu propre. On sait que le visage d'une femme qui se sait regardée devient inexpressif. La conscience d'être exposé au regard fait donc le vide dans la conscience et agit comme une puissance de désagrégation des processus expressifs qui animent le plus souvent

un visage. C'est bien cette indifférence effrontée que les mannequins et les stars du porno, comme les autres professionnelles de l'exposition, doivent apprendre à acquérir avant toute chose : ne rien donner à voir si ce n'est qu'on se donne à voir – c'est-à-dire sa médialité absolue. De cette manière, le visage se charge de valeur d'exposition jusqu'à éclater. Mais à travers cette annulation de l'expressivité, l'érotisme pénètre précisément là où il ne saurait avoir lieu : dans le visage humain qui ignore la nudité parce qu'il est toujours déjà nu.

[...] *L'Improfanable de la pornographie – tout improfanable – se fonde sur l'arrêt et sur le détournement d'une intention authentiquement profanatrice*. C'est pourquoi il faut arracher à chaque fois aux dispositifs (à tous les dispositifs) la possibilité d'usage qu'ils ont capturée. (*PR*, p. 119-120 et 121 ; c'est moi qui souligne).

L'exhibition d'organes dépourvus de vrais corps et de vrais visages me semble correspondre, chez Bolya, à la tentative de mettre en lumière et d'exposer le fonctionnement des dispositifs qui mettent en place des utilisations qui ont détourné l'importance et la valeur véritables du mystère, du rite, du jeu et du corps. Bref, de l'humain.

Il faut arrêter de simuler (il faut supprimer le « pretending devil ») et rendre de nouveau possible la profanation de l'improfanable, libérer ce qui est actuellement un objet de sacrifice de sa sphère prédéterminée et habituelle, mais, cette fois, de manière joyeuse : « voilà la tâche politique de la génération qui vient » (*PR*, p. 122), voilà ce que Bolya nous indique tout au long de son itinéraire, et à l'intérieur de son corpus. « Il y a une heure pour chaque chose et chaque chose vient à son heure. Il y a un temps pour détruire et un temps pour construire », affirme un des personnages de *Cannibale* à la fin du roman (*C*, p. 190-191) et confirme une fois de plus Bolya à la fin de son essai *L'Afrique à la japonaise. Et si l'Afrique était si mal mariée?* (1995, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, p. 161)

Oui, l'Afrique. Qu'en est-il de ce continent souvent assimilé à une femme? Qu'en est-il de son mariage avec le reste du monde? Quel est son vrai visage? Quelle est la nudité de son essence?

Dans les romans de Bolya, il n'y a aucune description des traits de ses héros et de ses héroïnes à une exception près. Elle concerne un personnage toujours évoqué dans *Cannibale*, mais qui se trouve à être, par contre, presque totalement absent de la narration : il s'agit

17 Janice Spleth, « Sexualité et discours politique dans le roman zairois. L'exemple de *Cannibale*, par Bolya Baenga », dans Pierre Halen et János Riesz (sous la dir.), *Littératures du Congo-Zaïre*. Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1995, p. 296.

18 Giuseppe Sertoli, *Introduction à Heart of Darkness*, Turin, Einaudi, 1989, p. XX.

de la reine polyandre Aminata, mère des deux jumeaux qui se perdent dans le fond de la forêt. Elle est une sorte de spectre qui hante tout le récit – et, dans ce sens, l'attente de son apparition égale l'expectative créée par Marlow, dans *Au cœur des ténèbres*, à propos de Kurtz et de son éloquence incantatoire. Pourtant, cette femme trop belle se tait. Elle ne fascine pas par la puissance de son verbe, mais par l'exposition de son visage ridé et de ses larmes. La petite Aminata, sa fille, la croise sur son chemin sans la reconnaître. Voilà ce qu'elle observe :

Alors qu'elle s'éloignait de la paroisse, elle croisa sur sa route une ombre vêtue de blanc, une femme d'un certain âge et d'une beauté certaine, que le visage froissé par les veillées au clair de la lune rendait plus étrange encore. Elle était assise au bord de la rue, sa main droite sur la joue, de chaudes larmes mouillaient son beau visage dont elle s'empessa d'effacer les traces, comme si pleurer était un privilège réservé aux enfants. Elle avait honte de pleurer. Pourtant, tout en elle inspirait une sorte de pitié malsaine, il émanait d'elle une odeur de souillure indélébile. Elle sentait le péché. Elle avait été peut-être, dans une vie antérieure, une de ces mauvaises femmes qui peuplaient les récits bibliques, condamnés à la damnation éternelle, aux feux brûlants de l'enfer. Elle était l'incarnation du mal, ou plutôt, avait été choisie par Dieu pour porter son costume, *sacrifiée par la Providence*, afin que le Bien existât. (C, p. 64 ; c'est moi qui souligne)

À travers la vision de cette femme, de son visage (et pas des organes de son corps), on sort finalement de la parodie et l'on entre dans la Littérature. Voilà donc un sacrifice qui n'est pas profanatoire, voilà une ombre claire, un *blank space*, qui nous met en présence d'une figure humaine, sinon de l'humanité même, qu'il faut regarder droit dans les yeux, sans tenir compte de son « costume », de son apparence simulatoire. Au fond, c'est cette possibilité de regard, c'est cette invitation à ne pas fermer les yeux ou, ce qui est la même chose, à ne pas s'arrêter aux faux-semblants (et aux larmes) que Bolya nous propose, par ses pamphlets et par ses fictions.

« La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil », cite-t-il d'après les *Feuillets d'Hypnos* (1946) de René Char au seuil de l'essai *Afrique, le maillon faible* (AMF, p. 9). Restons donc vigilants sur les

dispositifs de capture des moyens purs, et rétablissons une césure nette entre ce qui est Bien et ce qui est Mal.

---

\* Silvia Riva enseigne à l'Université de Milan les littératures française et francophones. Ses domaines de recherche concernent les études francophones (en particulier l'Afrique subsaharienne et les Caraïbes) et la littérature française de l'extrême contemporain (notamment la poésie). Parmi ses principales publications, l'on retiendra les volumes *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa* (Paris, L'Harmattan, 2006) et une histoire de la littérature du Mali (*L'incanto del fiume, il tormento della savana. Storia della letteratura del Mali*, Rome, Bulzoni, 1993). Elle est également responsable de la section « Œuvres générales et autres francophonies » de la revue *Ponts/Ponti*. Langues, littératures, civilisations des pays francophones de l'Université de Milan.

TABLE DES MATIÈRES

Parti...	7
Françoise Naudillon	
<b>Première partie: Témoignages</b>	
Oraison funèbre	9
Élikia Mbokolo	
C'était Bolya	15
Julie Mukendi	
In memoriam	29
Louis Dessout	
Un homme vertical	33
Jean Métellus	
Bolya, mon « Petit Frère »	43
Hédi Bouraoui	
Désiré Bolya: un alter éco, un alter ego, mon alter écho	53
Jean-Pierre Magnes	
C'était un copain, de bamboche parfois et je lirai tous ses livres...	57
Jef Tombeur	
La tronche de Bolya	61
Thomas Spear	
Bolya, un soir de janvier, ce devait être en 2004	65
Yves Chemla	
<b>Deuxième partie: L'œuvre</b>	
Une rose pour Bolya	73
Boniface Mongo-Mboussa	
De <i>Cannibale</i> (1986) à <i>La polyandre</i> (1998) et à <i>La profanation des vagins</i> (2005): Figurations avant-gardistes des violences postcoloniales dans l'écriture de Bolya	77
Odile Cazenave	
Bolya Baenga:	
le choix du littérairement et du politiquement incorrects	89
Louis Bertin Amougou	
Respecter le « Bla(n)k space », ou la profanation du corps dans l'œuvre de Désiré Bolya	105
Silvia Riva	