

L'ÉCRITURE DU MYTHE DANS *AU BOUT DU SILENCE* DE LAURENT OWONDO

CHEVRIER, Jacques
Universidad de Paris XII

Le lecteur familier de Littérature Africaine qui aborde pour la première fois le roman de Laurent Owondo, *Au bout du silence*, ne peut qu'être frappé par le caractère poétique de ce récit dense et bref. Dans un style incisif, dépouillé, volontiers allégorique et incantatoire, son auteur, l'un des rares écrivains gabonais, nous narre en effet l'histoire a priori banale de l'exil auquel sont condamnés les habitants d'un petit village frappé d'expropriation par les autorités administratives d'une anonyme république africaine. Le drame vécu par ces "déguerpis"⁽¹⁾ pourrait donc à première vue laisser supposer que *Au bout du silence* s'inscrit dans la longue tradition du roman sociologique appliqué à décrire et analyser les dysfonctionnements d'une société africaine prise en tenailles entre la tradition et la modernité.

A s'en tenir à la simple anecdote - la contrainte imposée à Anka, le héros de *Au bout du silence*, et à ses parents de quitter leur village pour s'installer dans un sordide bidonville ironiquement baptisé "Petite Venise" - on serait tenter de souscrire à cette première interprétation. Ce serait toutefois mésestimer l'intérêt primordial d'un

(1) En "français d'Afrique", celui qui a été expulsé de son logement pour permettre l'aménagement du quartier.

roman dans lequel le mythe occupe une place centrale et qui doit se lire comme le récit d'une quête initiatique. Son héros, le jeune Anka, est en effet confronté à la mort brutale de l'aïeul, Rédiwa, au moment même où celui-ci allait lui révéler les secrets de la tradition, et ce n'est qu'au terme d'une longue série d'épreuves, au sortir d'une rude et désespérante "saison d'absence", qu'il pourra enfin célébrer ses noces mystiques avec Ombre, la mythique fille de la montagne à peine entrevue à l'aube de son initiation.

Le problème qui se pose à nous, au seuil de cette brève analyse, consiste donc à déterminer, d'une part, l'articulation au sein d'une oeuvre de facture occidentale - un roman - d'un double niveau de signification, celui du mythe et celui de la réalité, et, d'autre part, à étudier les modalités d'écriture d'un récit dont la charge symbolique est particulièrement forte, et nécessite de ce fait un effort particulier de décryptage de la part du lecteur. Dans un premier temps nous nous proposons en conséquence d'évaluer et d'identifier la part qu'occupent respectivement mythe et réalité dans *Au bout du silence*, en nous appuyant tour à tour sur les données qui nous sont fournies par le texte lui-même, puis sur toute une série d'éléments qui en constituent l'intertexte. Cet inventaire une fois dressé, nous tenterons alors une interprétation du/ou des mythes mis en oeuvre dans le roman, et nous nous attacherons pour finir à l'écriture du mythe dans *Au bout du silence*, en nous demandant en particulier quelle est ici leur fonction.

A l'évidence le roman de Laurent Owondo s'affiche d'abord comme un roman familial. Il se construit en effet autour d'une série de personnages appartenant tous, à l'exception de quelques comparses, à la famille du héros Anka. Le deuil brutal qui la frappe, et qui est suivi par son expropriation, va entraîner une rapide désagrégation de cette cellule familiale, désagrégation exprimée successivement par le silence, qui donne son titre au roman, puis par la stérilité. En effet tandis que Anka, choqué par la mort de son grand-père, s'enferme dans le mutisme le plus total et que son père Kota, perd progressivement l'usage de la parole et la raison, Nindia, sa mère, abandonne le foyer conjugal et décide de partir pour la région des lacs afin, espère-t-elle, de mettre un terme à sa stérilité. (Anka est son seul fils et comme dit le proverbe "qui n'a qu'un n'a rien").

Du point de vue du réalisme social, ce drame familial trouve son origine, on l'a vu, dans l'arbitraire d'une décision administrative d'expropriation, décision qui est elle-même la manifestation d'un pouvoir politique totalitaire contrôlé par une minorité de nantis, dont la soif de profit n'a d'égal que le cynisme et la démagogie, et que l'auteur entend bien dénoncer dans son roman. N'est-il pas dit, ironiquement, que "la République insistait justement sur son sens de la justice et promettait de verser une indemnité, conformément à ses généreux principes". Le bouleversement des structures sociales qu'entraîne la spéculation immobilière est d'ailleurs inscrit dans l'espace même du texte, puisque au paysage harmonieux et serein du village ancestral va désormais s'opposer, pour le héros et les siens, l'univers glauque et malsain de Petite Venise qui peut apparaître ici comme l'expression même du monde des apparences.

Symbole de la modernité et de ses contradictions (l'école, mais aussi la misère et la déliquance) Petite Venise figure par excellence le lieu de l'extériorité dans la mesure où, largement coupés de leurs racines, hommes et femmes y perdent le contact avec la divinité cessent de "voir derrière les choses". Mais à côté de ce monde visible et parfaitement banalisé de la modernité, Laurent Owondo a su juxtaposer dans son roman l'autre monde, invisible aux non-initiés, mais pourtant habité d'esprits et de présences occultes qui jouent entre les hommes, les dieux et les puissances surnaturelles l'indispensable rôle de médiateurs et d'intercesseurs. Et l'on peut affirmer sans risque d'erreur que c'est bien ce monde qui occupe la place essentielle dans *Au bout du silence*.

Au moment où l'aïeul Rediwa se prépare à la mort, qu'il sent prochaine, il a en effet entrepris de révéler à son petit-fils Anka les légendes sur lesquelles repose la fondation du village ancestral, "entre le grand fromager et la rivière de gros galets." Nous apprenons ainsi, dans la première partie du roman, qu'à la suite d'une série de migrations au cours desquelles ils ont été persécutés par Ndjouké, l'ogresse, les ancêtres d'Anka ont finalement réalisé l'union mystique de l'homme et de la montagne par l'intermédiaire d'une divinité appelée Ombre. "Voilà, enchaîne le narrateur, le point de départ d'une longue lignée; celle de ceux qui, suffocant dans cette contrée aux

rigueurs de marâtre, ne perdent jamais de vue le chatoiement qui naît du voisinage de l'ocre couleur du sang coagulé et du kaolin couleur du ciel à l'aurore." (p. 20).

Il faut ici remarquer d'une part le double symbolisme des couleurs, qui marque l'union des contraires, et sur lequel nous reviendrons plus amplement, et d'autre part la corrélation entre l'entrée en scène d'Ombre et le champ sémantique de la naissance affiché dès le second chapitre: "Quand les soupirs envahissent la saison, immanquablement, la montagne accouche d'une fille qu'elle pare d'ocre et de kaolin. Cette fille, née par la seule force des soupirs est féconde; d'une fécondité à rendre verdoyant le désert le plus aride." (p. 11-12).

Conformément aux pratiques pédagogiques en usage dans les sociétés traditionnelles, Anka reçoit donc de son grand-père un enseignement pré-initiatique dont la compréhension exige de l'impétrant à la fois patience, puisqu'il s'agit d'un enseignement progressif, et effort de decryptage puisque l'initiation emprunte le plus souvent la voie d'une parole ésotérique. "Rédiwa, nous dit le narrateur, ne parlait pas comme tout le monde. Comment le pouvait-il puisque ses yeux voyaient ce qu'il y a derrière toute chose". (P. 6). Rédiwa sait en effet parce qu'il voit l'invisible, il perçoit ce qui se cache derrière les apparences et chacune de ses phrases se formule à la façon d'une énigme. La parole est ainsi empreinte d'un caractère magique - on ne peut la prononcer n'importe quand - et elle est en même temps chargée d'une gravité redoutable, propre à effrayer le jeune initié: "pour la première fois, cela ne lui (Anka) déplaisait pas d'ignorer. Au contraire il s'en réjouissait. Il souhaitait demeurer à jamais celui qui ne savait pas, car il sentait que c'était de savoir que son aïeul avait mal." (p. 25).

Derrière les croix tracées par les agents du cadastre, Rediwa a en effet "vu" l'inéluctable déchéance de la communauté, tandis que Anka demeure "celui-là qui ne comprenait pas encore et qui devait se contenter de l'idée qu'il comprendrait plus tard, qu'il avait tout le temps pour comprendre". (p. 25). La brutale disparition de l'aïeul va malheureusement interrompre le processus normal de transmission

entre Rediwa, l'aîné, et Anka, le cadet, qui, dès lors, sera livré au désespoir et n'aura de cesse d'atteindre "l'âge où les masques livrent enfin leur secret".

Ce bref rappel des éléments mythiques qui structurent le roman de Laurent Owondo montre donc bien que nous sommes en présence d'un récit initiatique dans lequel, à suite d'une situation de manque - la parole voilée, puis le silence définitif de l'aïeul - le héros doit affronter une série d'épreuves -l'exil à Petite Venise, la désagrégation de la cellule familiale-, sombrer dans une sorte de mort provisoire - figurée par la maladie qui le frappe - et finalement renaître à une vie nouvelle. Au terme de son itinéraire, Anka est en mesure de comprendre, le langage des masques et de voir derrière les choses, à l'instar de son grand-père, dont il va d'ailleurs reprendre le nom, Rédiwa. La renaissance du héros culminera avec la réitération du mythe, en l'occurrence les épousailles avec Ombre, la divinité de la fécondité entrevue à l'orée du roman.

C'est ici, désormais, le lieu de s'interroger sur la signification du mythe évoqué par Laurent Owondo et de se demander, en particulier, dans quelle mesure il trouve son origine au sein du groupe Fang auquel appartient l'auteur. Même si ce dernier affirme qu'il n'a pas voulu faire oeuvre d'ethnologue, on doit toutefois convenir que, par bien des aspects, son roman se construit par référence à un ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique spécifique, dans lequel on a pu reconnaître la tribu des Myènè. Le père de l'écrivain était le chef traditionnel suprême des Mpongwé, un sous-groupe de l'ethnie Myènè, et son enfance a été bercée par les contes que relataient ses grand-mères.

Comme partout en Afrique la mythologie Mpongwé accorde une grande place au culte des ancêtres, tandis que la cosmogonie relate sur le mode merveilleux les rapports des forces telluriques et des éléments avec les premiers hommes, toute chose qui, nous l'avons évoqué, occupent une place déterminante dans l'intrigue de *Au bout du silence*. Le culte rendu aux ancêtres est ici évoqué à de multiples reprises, et d'abord à travers le personnage du grand-père Rediwa dans ses rapports privilégiés avec son petit-fils. C'est lui qui, progressivement, prépare l'initiation d' Anka en lui apprenant la

généalogie de la tribu et en évoquant, de manière sibylline, les présences invisibles, Ombre, Ndjouké, Mboumba, qui commandent l'ordre du monde. Les mânes des ancêtres sont d'ailleurs invoqués dans le roman, c'est à eux que vont les prémices de la nourriture des hommes - "et les gouttes de rhum qu'on versaient certains soirs sur le seuil de la porte! Et les mets qu'on apportaient une fois l'an du côté de Gros Galet... N'était-ce pas la preuve que les ancêtres n'étaient pas présents!". (p. 45). La folie qui s'empare de Kota peut également se lire comme une conséquence de la rupture du pacte liant les vivants et les morts. Le père d'Anka est en effet intimement lié à la terre de ses ancêtres dont la "faim" (p. 55), insatisfaite, constitue une menace pour tout le clan, et de parsa fonction tutélaire de chef de famille arraché à ses origines, il est certainement celui qui ressent le plus durement le traumatisme du "déguerpi".

En dehors des libations rituelles, le culte rendu aux ancêtres s'exprime également par le biais des masques qui apparaissent toujours étroitement associés à des rites agraires, funéraires ou initiatiques. Sans tomber dans un pittoresque de folklore, l'écrivain nous donne un certain nombre d'éléments qui permettent de replacer ces masques dans la culture Fang du Gabon, les échasses (p. 95), le raphia (p. 48), et les danses qui accompagnent les funérailles de Rédiwa: "Et puis les masques avaient arpenté la cour de chaque case... alors les masques avaient dansé tout l'après-midi durant, la danse dont le tournoiement de raphia reflète la vie. Et pour bien montrer que tout en effet était de nouveau vie dans ce village que la mort venait de visiter, les masques allumèrent eux-mêmes les torches de résine au seuil de chaque porte dès que le soleil se coucha." (p. 48-49). A plusieurs reprises l'auteur souligne d'ailleurs l'analogie du visage de Tat' Rédiwa avec les contours d'un masque: "il dit seulement que son aïeul était un masque dont le secret se lisait par les yeux." (p. 33-34).

Reste un dernier élément qui contribue à singulariser les masques évoqués par Laurent Owondo, l'ocre et le kaolin. Ces couleurs sont doublement intéressantes, d'une part en raison de leur symbolique, et d'autre part dans la mesure où elles sont précisément les couleurs distinctives des masques Mpongwé, fort prisés des collectionneurs. L'ocre obtenu avec de la poudre de bois séchée

symbolise dans le roman à la fois le sang répandu et le rougeoiement du soleil au couchant. Quant au kaolin fabriqué à partir du mpemba, une argile blanche, il représente ici le lait, le sperme associés à la pureté, à la fécondité et à la clarté lunaire.

Ocre et kaolin apparaissent étroitement liés à certaines pratiques rituelles, et en particulier à ce banquet mystique au cours duquel s'opèrent les épousailles entre les initiés et les filles de la montagne, dont Ombre n'est, en quelque sorte, que la figure emblématique.

Ce personnage mythique, à peine deviné à l'orée du roman et dont le triomphe s'affiche à la clausule, nous introduit au sein même du panthéon Mpontgwé dans lequel, outre Ombre, deux figures complémentaires se détachent avec force, Mboumba et Ndjouké, l'ogresse.

Mboumba est une divinité largement représentée dans la mythologie Fang-Kongo, le plus souvent sous l'apparence d'un serpent arc-en-ciel qui règne sur les eaux et symbolise la fertilité. Mboumba sera d'ailleurs représenté de manière précise dans l'épisode de la danse au cours duquel Nindia le supplie de lui rendre sa fécondité (p. 84). Quant à Ndjouké l'ogresse, le matériel ethnographique disponible rend plus difficile son identification, et laisse penser à une création symbolique propre à l'univers romanesque de Laurent Owondo.

Toujours est-il que Ndjouké semble associée, comme nous l'avons déjà noté, à l'histoire lointaine du peuple Fang et aux tribulations guerrières qui ont accompagné ses migrations successives (le romancier parle à la page 119 de "chamaille accoucheuse de tribus"). Dans le roman elle apparaît à plusieurs reprises dans des circonstances dramatiques, la mort du grand-père, la menace de mort qui pèse sur son petit-fils (p. 50), et on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une puissance maléfique liée au sang, à la violence, à la mort et à la sécheresse.

En contrepoint, Ombre semble pencher davantage du côté des valeurs positives, grâce au rituel qui lui est rendu: "Ombre disait loué, car voilà le début de l'ailliance ente la montagne et ceux qui

s'enfoncèrent dans l'immense voute végétale." Cette divinité paraît conjurer les maléfices de Ndjouké mais, comme l'ogresse, elle est également affamée et sa faim n'est apaisée que lorsque les hommes lui rendent hommage, en particulier lors des cérémonies d'initiation placées sous le double signe de l'ocre et du kaolin.

On peut donc se demander si Ombre et Ndjouké ne constituent pas un seul et même personnage portant en lui-même ses propres contradictions. Ombre, en effet, n'est pas exempte de violence - "rien qu'un regard et Ombre aurait rengainé ses couteaux" - pas plus que l'ogresse n'est inaccessible à la douceur - "elle, tranchante, anguleuse, abrupte nous est-il dit, s'arrondissait soudain" (en présence d'Anka). On notera d'ailleurs que dans le message que Rédiwa adresse à son petit-fils avant de mourir, le grand-père conjure l'enfant de ne pas avoir peur de l'ocre (couleur de sang) car Ombre (couleur de kaolin) est toujours présente là où se trouve l'ocre.

Il est donc licite d'interpréter l'allégorie Ombre/Ogresse comme un principe symbolique dualiste, ce qui au demeurant correspond bien à la vision traditionnelle africaine de l'unité dans les contraires, telle que la décrivent de nombreux mythes et récits oraux (image du décepteur à la fois héros civilisateur et destructeur, image de la féminité à la fois redoutable et désirable, image des jumeaux enfants terribles etc...).

Par conséquent lorsque l'auteur signale, à l'ouverture du roman, qu'il n'y a plus d'amants pour Ombre - "elle se mit à maudire l'époque" (p. 17) - on peut avancer qu'il fait allusion à l'époque contemporaine - "l'heure où le monde se fait ocre" (p. 35) - donc à la violence engendrée, en partie, par la perte du lien avec la terre des ancêtres et l'abandon des mythes fondateurs. L'oubli d'Ombre, c'est-à-dire des valeurs dont elle est porteuse, entraîne le déséquilibre de la société, illustré ici par l'anarchie qui définit le monde de petite Venise.

Comme tout récit initiatique, l'itinéraire parcouru par Anka tend donc à reconstituer le cheminement de l'ancêtre mythique en une sorte de parcours circulaire qui nous conduit successivement des origines, de la première apparition d'Ombre aux épousailles, en passant par ce stade intermédiaire que Laurent Owondo a appelé la

“saison d’absence”. Cette seconde partie du roman, qui correspond à l’épisode de Petite Venise, représente l’ouverture à un monde moderne vécue sur le mode du chaos, et dans lequel le sens du sacré semble perdu, et elle s’apparente à la succession d’épreuves que tout initié doit surmonter avant d’accéder à la connaissance. Epreuves au demeurant redoutables, car traversées par la double tentation du renoncement et de l’oubli: “désormais, écrit le narrateur, il voulait prendre le monde tel qu’il s’offrait, sans s’étonner, sans chercher à savoir ce qu’il y a derrière toute chose (p. 52). Ici, tout lui semblait muet... parce que fait pour l’être”. (p. 61).

La crise, décisive, qui arrachera Anka au marasme de Petite Venise, prend ici la forme de l’allucination dont il est victime à l’école, pendant le cours d’hygiène de Maître Bono, l’instituteur (p. 103-105), et elle prélude au rêve érotique au cours duquel il s’unit, symboliquement avec Ombre. Après cette union, Anka découvre enfin sa véritable identité - “Désormais plus personne n’appelait Anka autrement que Rédiwa” (p. 125) - car il a maintenant atteint “l’âge où les masques livrent enfin leur secret!

A la descente aux enfers succède donc la réintégration du paradis perdu, selon le cheminement symbolique qu’évoque métaphoriquement la chanson fredonnée par Nindia, la mère du héros:

“Sur la route de Fougamou
Que d’épines, bonnes gens...
Sur la route de Fougamou
Passé le fleuve, bonnes gens
Que de miel ¡que de miel!” (p. 79-80).

Loin d’obéir au principe d’exclusion entre tradition et modernité, caractéristique des romans africains de la première génération, *Au bout du Silence* nous paraît donc s’incriner dans la perspective d’une écriture du mythe qui revendique simultanément la pleine compréhension des valeurs ancestrales et l’ouverture à la modernité. “Pour ma part, confie Laurent Owondo⁽²⁾, je n’ai pas voulu donner une vision idéalisée du passé. Je n’ai pas voulu présenter deux aspects de l’Afrique qui s’exclueraient mutuellement. Pour parler

(2) *Notre Libraire*, n° 105, d’avril-juin 1991. p. 92-96.

d'une manière plus concrète, peut-on dire que nos comportements d'Africains d'aujourd'hui, nos rapports avec nous-mêmes et avec les autres, voire avec notre environnement, n'ont absolument rien à voir avec notre passé, notre mémoire? Il ne s'agit donc pas de faire du folklore. Il s'agit d'interrogation. Interroger le passé en le juxtaposant au présent."

Pour l'écrivain, on le voit, le mythe apparaît donc comme un moyen de réfléchir sur le problème de la place de l'homme africain dans le monde moderne, d'une manière qui se veut très pragmatique. "Si, face à la peur, ajoute-t-il, le mythe me dit que l'ancêtre a eu tel geste, en quoi ce geste peut-il me servir face à la peur d'aujourd'hui? C'est à cela que je me suis intéressé dans *Au bout du silence*." (Ibid.).

Il est donc parfaitement légitime de parler à propos de ce roman d'écriture du mythe et de tenter d'en décrire les grandes lignes. On sait que pour Mircea Eliade "le mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement des temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En imitant les actes exemplaires d'un Dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré" (*Mythes, rêves et mystères*). A la fois tradition sacrée, révélation primordiale et modèle exemplaire, le mythe est néanmoins, ainsi que le remarque Levi-Strauss "interminable... (Son) interprétation ne peut se développer qu'à la façon d'une nébuleuse sans jamais rassembler de manière durable ou systématique la somme totale des éléments dont elle tire aveuglément la substance".

Le lecteur qui aborde pour la première fois *Au bout du silence* est ainsi, d'une certaine façon, placé dans les mêmes conditions que l'initié qui doit, avant de saisir la portée du mythe, passer par un apprentissage souvent pénible. "Comprends qui peut comprendre" (p. 20) nous avertit d'ailleurs le narrateur qui, refusant tout didactisme, invite le lecteur à accompagner pas à pas son héros dans son noviciat. Une véritable initiation paraît en effet indispensable pour décrypter ce roman cousu d'énigmes et dans lequel, tout comme dans le mythe, deux niveaux de compréhension sollicitent en permanence notre attention. Un niveau exotérique, accessible à tous, et qui s'apparente à la "parole légère" des Dogons. Un niveau

ésotérique, celui de la “parole lourde”, comparable à l’huile qui laisse son empreinte sur le sable. Parole “crue” et parole “cuite”, l’écriture de Laurent Owondo se fait donc, comme le mythe, cryptogramme.

On peut encore parler d’écriture du mythe dans la mesure où le roman d’Owondo évoque d’une façon précise ces récits de genèse dans lesquels, au même titre que les hommes et les Dieux, les éléments et les météores interviennent à part égale dans une histoire cosmique qui revêt du même coup une valeur universelle. Dans *Au bout du silence*, la forêt, le ciel, le soleil, la montagne et la mer se fondent dans une osmose qui confère à ce texte une dimension véritablement épique: “Aussi vrai que cette forêt farouchement vierge dans son strict uniforme vert s’affale parfois avec desmollesse de femelle assouvie quand le ciel taquine ses renflements, là-bas aux confins des savanes.” (p. 17).

Le style enfin, ce style délibérément dépouillé et allégorique qui est la marque propre de l’écriture de Laurent Owondo, contribue encore à ancrer davantage *Au bout du silence* dans la dimension du mythe. A la manière d’un récit initiatique, on l’a dit, le roman s’organise en effet en trois mouvements, le dernier renvoyant explicitement au premier. Ainsi observe-t-on un parallélisme évident entre le début et la fin de l’oeuvre: “Il revint régulièrement s’asseoir sur la digue qui longe le bord de mer” (p. 125) et “C’est de là qu’il faut partir pour donner à voir Ombre telle qu’Anka la voit de la digue qui longe le bord de mer”. (p. 5).

Cet aspect cyclique correspond bien à la construction en boucle du mythe qui, par essence, refuse la linéarité du temps pour se complaire dans la réitération. La structure du texte ne fait d’ailleurs que se conformer aux préceptes de l’ancêtre tels que peut enfin les comprendre Anka-Rédiwa à l’issue de son initiation: “Du fond du gouffre j’ai entendu la voix de Tat’ Rédiwa surgir, tissant en un seul conte l’éparpillement des paroles semées au fil des saisons où j’allais m’asseoir sur ses genoux.” (p. 119).

Le texte se construit en effet à la manière d’une trame dans laquelle viennent s’enchevêtrer fragments légendaires et narrations du quotidien, incursions dans l’imaginaire et relations du présent.

Laurent Owondo ne se contente donc pas de raconter un mythe, il l'intègre à son récit, il en fait véritablement l'essence de *Au bout du silence*.

A la fois "énoncé discursif qui s'attache au formulable... et parole silencieuse qui tend vers l'ineffable"(1), l'écriture du roman épouse également les contours sinueux et volontiers métaphoriques du récit mythique. Le roman est ainsi rythmé par un certain nombre de répétitions formulaires, "l'âge où les masques livrent enfin leur secret", "ceux qui ont des yeux pour voir derrière les choses", "l'ocre et le kaolin" etc. et il s'enrichit de nombreuses métaphores - "quartier de misère grimé de négations" (p. 92), "la mer profonde plus qu'aucune tombe" etc... (p. 101) - qui contribuent à créer ce climat à la fois poétique et incantatoire qui nous avait frappé lors de la première lecture.

Dans le projet imaginé et clairement formulé par Laurent Owondo, le mythe, on l'a vu, se fait donc remède, voire recette, face à une société moderne défaillante parce qu'ignorante d'elle-même et de ses racines: "Mais dans l'aveuglement, les amants s'en remirent à ceux qui avaient une idée sur tout mais ignoraient jusqu'à l'existence de cette montagne qui respire et s'enfonce profond dans la contrée qui lui sert de contrée. (p. 15).

Le roman refermé, on peut toutefois s'interroger sur sa véritable signification, en prenant appui notamment sur l'image finale qui nous montre Anka assis sur la digue, toujours au même endroit, et tournant le dos à la mer: "nul doute. Certains passants le prirent pour un de ces fous, tout à fait inoffensifs au demeurant, qui s'octroient un périmètre bien délimité pour ne plus devenir qu'un des éléments du paysage qu'ils hantent" (p. 125).

Anka réduit à la moquerie des siens ne serait-il plus alors qu'un objet de dérision, témoignant par là-même de la vanité de la quête des origines autour de laquelle s'articule *Au bout du silence*? Cette hypothèse, légitime, suscite de notre part deux observations. La première pour dire que, selon nous, Laurent Owondo ne prend ici nullement parti en faveur d'un retour systématique aux sources assorti d'un rejet radical de la modernité. Pour lui, bien au contraire, la solution semble se situer aux confins de ces deux données, à condition

que le kaolin, le lait maternel, recouvre sa vocation première et “allaite” les sociétés à venir comme il l’a fait pour les sociétés du passé: “suivre le rivage! longer cette digue! jusque là où le grand fromager et la rivière de Gros Galets étaient. Là où la case en terre battue était. Pour que les yeux ramènent à côté de l’ocre ce qui nourrit Ombre faite épouse...” (p. 123).

Quant à la figure de la folie incarnée par Anka à la clausule du roman, et ce sera notre seconde et dernière observation, on sait qu’en Afrique elle n’est nullement frappée de discrédit, et qu’elle symbolise au contraire, dans bien des cas, la voix prophétique de la sagesse supérieure des Elus opposée au confort de ceux qui préfèrent ne pas savoir.