UNIVERSITE PARIS-EST
U.F.R de Lettres et Sciences Humaines
CENTRE D'ETUDES FRANCOPHONES
Spécialité: Littératures et civilisations Francophones, Littératures Comparées

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME
Pour l'obtention du titre de Docteur ès Lettres

**L'OEUVRE ROMANESQUE DE TCHICAYA U TAM'SI:
SENS ET INACHEVEMENT DE SENS : LES RUSES DE
L'INTERTEXTUALITE**

Les Cancrelats, Paris, Albin Michel, 1980

Les Méduses ou les orties de la mer, Paris, Albin Michel, 1982

Les Phalènes, Paris, Albin Michel, 1984

Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Paris, Seghers, 1987

PRESENTEE PAR :
Virginie BAMBA
YOUKABIMBOUDI

SOUS LA DIRECTION DE :
Professeur Papa SAMBA DIOP

DATE DE SOUTENANCE: 09/12/2010

UNIVERSITE PARIS-EST
U.F.R de Lettres et Sciences Humaines
CENTRE D'ETUDES FRANCOPHONES
Spécialité: Littératures et civilisations Francophones, Littératures Comparées

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME
Pour l'obtention du titre de Docteur ès Lettres

**L'OEUVRE ROMANESQUE DE TCHICAYA U TAM'SI:
SENS ET INACHEVEMENT DE SENS: LES RUSES de
L'INTERTEXTUALITE**

Les Cancrelats, Paris, Albin Michel, 1980

Les Méduses ou les orties de la mer, Paris, Albin Michel, 1982

Les Phalènes, Paris, Albin Michel, 1984

Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Paris, Seghers, 1987

PRESENTEE PAR:
Virginie BAMBA
YOUKABIMBOUDI

SOUS LA DIRECTION DE:
Professeur Papa SAMBA DIOP

DEDICACE

A

Monsieur Pierre MONSARD

De Zéro Trente-Trois
A Ya Pierre
Il n' y avait que Toi
Pour le Faire

*Et on demanda à la chauve-souris
Pourquoi elle se baladait toujours la bouche ouverte
Et à la chauve-souris de répondre
Parce que je ne sais de quel côté me viendra la nourriture*

*Introduction au cours de Littérature et Traditions orales,
Département des Lettres Modernes, U. O. B
Libreville, 1990-1991, inédit.*

REMERCIEMENTS

Au terme de la rédaction de ce travail, il nous tient à cœur de témoigner notre profonde gratitude à ceux qui, malgré les circonstances douloureuses ayant accompagné ce cheminement, ont rendu possible sa réalisation.

Signalons en priorité Monsieur PAPA SAMBA DIOP ; pour avoir accepté d'assurer l'encadrement de ce travail, et pour avoir rendu possible la mise en place d'un cadre d'échanges entre étudiants, enseignants et écrivains, lors des séminaires du GRELIF.

Qu'il nous soit ensuite permis d'exprimer notre reconnaissance aux membres du jury, pour avoir accepté de lire ce travail, et l'apport enrichissant qui en découlera.

Nous tenons également à remercier nos proches, dont la confiance et la loyauté n'ont eu de cesse que de nous encourager à la persévérance. Au nombre d'entre eux, citons en premier lieu:

Nadège CUVELIER, pour sa fidèle et généreuse amitié.

Qu'il en soit de même et pour les mêmes raisons, pour Monsieur Jean-Aimé PAMBOU.

Nos remerciements aussi à Josiane ANGUE ADANDEDJAN et aux membres de l'Assemblée protestante évangélique de Ronchin.

Nous n'oublions pas Monsieur et Madame Bernard et Gisèle CORBY, pour leur confiance et patiente générosité, encore moins leurs descendants CORBY/DUCHALAIS et, particulièrement, Hugo et Jeanne, pour leurs silencieux, mais efficaces sacrifices.

Enfin, à ceux qui, à la suite de Monsieur et Madame Émile et Hélène BAMBA MBADOUMA, ont posé les fondements de notre culture : le Maître Antoine MVE, le Maître Bernardin MVOUNDZA, et le Maître Sam de l'École primaire publique de Batavéa I, notre profonde reconnaissance.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	10
PREMIERE PARTIE : LA CRISE : UN MONDE EN RUPTURE.....	31
Chapitre 1: L'UNIVERS FICTIF: LE PARCOURS DES PERSONNAGES.....	34
1.1 Le dialogue.....	34
Incommunicabilité.....	34
1.2 Le Trilogue.....	41
1.3 Un espace en crise.....	43
1.3.1 L'atmosphère : PUANTEUR ET ASPHIXIE.....	43
1.3.2 LE DECOR : VIOLENCE ET RUPTURES.....	47
1.3.3 LA CRISE DES REPERES : LE TERRITOIRE.....	50
1.3.4 UN ESPACE DE QUETE : L'ITINERRANCE.....	52
Chapitre 2: Approche narratologique.....	62
2.1 Le temps : une donnée aporétique.....	62
2.1.1 L'ordre.....	63
2.1.2 La Vitesse.....	75
2.1.3 La fréquence.....	79
2.2 Le mode.....	81
2.3 La Voix.....	86
2.3.1 Le statut du narrateur.....	87
2.3.2 Le discours rapporté.....	88
2.3.2.1 Le niveau de langage.....	90
2.3.2.2 L'indéfinissable « on » et ses concurrents « nous » et « vous ».....	93
Chapitre 3 : Aux seuils de l'œuvre : un contrat de lecture en rupture	96

3.1 Le Paratexte : Une ruse ?.....	98
3.1.1 Du titre et de l'épigraphe.....	98
3.1.2 Des titres.....	100
3.1.2.1 L'inachèvement à travers les fonctions descriptives.....	101
3.2 Conceptions de l'intertextualité.....	107
3.2.1 La narrativité à l'œuvre.....	112
DEUXIEME PARTIE :	
L'INTERTEXTE A L'ŒUVRE DANS L'ESPACE TCHICAYEN.....	120
Chapitre 1: L'INTERTEXTE HISTORIQUE	122
1.1 Le cadre spatio-temporel	126
1.2 Aspects socio-culturels.....	143
1.3 Du libertinage.....	149
1.3.1 Le pouvoir de la Séduction : Jeanne Bobala ou le pouvoir de la beauté.....	153
1.3.2 La Séduction du Pouvoir.....	155
1.3.2.1 La courtisane : Mahata Longani ou la force de caractère.....	155
1.3.2.2 Aimée Volange : l'épouse adultère.....	169
1.3.3 La condition et l'éducation des femmes en procès.....	179
Chapitre 2 L'INTERTEXTE FANTASTIQUE ET POLICIER.....	190
2.1 Des textes du soupçon ou le thème du délire.....	191
2.1.1 Ndundu.....	196
2.1.2 Raymond Poaty	198
2.1.3 Les Méduses ou le délire collectif.....	203
2.2 De la monstration.....	214
2.2.1 Le pouvoir de l'horreur.....	215
2.2.2 Les thèmes récurrents.....	218
2.2.3 Le cadre spatio-temporel	219
2.2.4 Les personnages non humains.....	225
2.2.5 Les personnages humains.....	228

2.3 Le roman tchicayen: un texte du dysfonctionnement	240
2.3.1 L'intertexte policier.....	241
2.3.1.1 Les faits.....	242
2.3.1.2 Les figures génériques.....	243
2.3.1.2.1 Les victimes.....	243
2.3.1.2.2 Le travail de l'enquêteur.....	245
2.3.1.2.3 Le suspect.....	246
Chapitre 3: DU MYTHE DANS LE TEXTE TCHICAYEN.....	248
3.1 Du conte.....	248
3.2 Europe...ou les Amours bestiales.....	253
3.3 L'exil : un mythe judéo-chrétien	255
3.4 Les mythes littéraires.....	257
3.5 L'intertexte théâtral dans l'espace romanesque tchicayen.....	261
3.5.1 L'objet matériel.....	261
3.5.2 Le personnage romanesque Tchicayen : un personnage tragique.....	262
3.5.3 Les énoncés.....	263
CONCLUSION.....	267
BIBLIOGRAPHIE.....	274
INDEX	296

INTRODUCTION

Notre discours sur l'œuvre romanesque de Tchicaya U Tam'si implique quatre termes dont le fourmillement sémantique impose une délimitation sinon précise, du moins accessible, nous permettant d'asseoir un cadre à une œuvre tout aussi fluctuante ; d'où la relation quasi synonymique ou redondante entre le corpus et le propos pouvant transparaître dans la formulation de notre hypothèse.

Le premier terme du propos devra être pris au pluriel et non au singulier, tel que pourrait le suggérer la marque typographique de sa première lettre ; il s'agira non pas du Sens car il n'y en a pas qu'un seul, mais de plusieurs sens et de leur inachèvement dans le roman tchicayéen. L'inverse fonctionnerait tout aussi bien mais n'aurait guère d'importance quant à notre problématique ; cette seconde version nous menant à la possibilité d'un sens unique et possible¹. Or qu'est-ce que c'est que le sens ? Question pour laquelle il est d'autant plus difficile d'apporter une réponse que cette notion est polysémique .

L'une des voix d'autorité en sémiotique reconnaissait déjà qu' il était, à moins de lui donner un contenu subjectif, « extrêmement difficile de parler du sens et d' en dire quelque chose de sensé »².

Des spécialistes, à l'instar de Benveniste,³ Victorri⁴, se résignaient, faute de consensus sur l'approche du mot, au constat d'une juxtaposition, et d'un enchâssement d'acceptions disparates. Cet aveu d'impuissance quant à la maîtrise du terme sera la conséquence du vide substantiel qui le caractérisera et le rangera de ce fait dans la catégorie des concepts. En tant que tel, le sens ne serait d'abord qu'une représentation intellectuelle, une idée abstraite et générale, susceptible de désigner une multitude d'objets, sans se figer dans des déterminations fixes, lesquelles façonnent néanmoins sa régularité. Tel est le travail ambigu du sens duquel découleront des divergences dans les champs de recherche. A ce propos Jean-Michel Roy, face à cette hétérogénéité, et la question de la possibilité d'une

1 Nous parlerions dans ce cas du sens et de l'inachèvement de(s) sens, l'évidence de son existence annihilerait la pertinence de ce travail.

2 GREIMAS, Algirdas-Julien, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p.7

3 BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1986 Tome I et II. 1^{ère} ed 1966 pour le Tome I et 1974 pour le II

4 VICTORRI, Bernard et FUCHS, Catherine, *La polysémie. Construction dynamique du sens*, Paris, Hermes, 1996

théorie générale du sens, pose le problème des limites *de* son statut grammatical, car s'interroge-t-il :

Quel rapport y a-t-il entre le sens comme objet de compréhension et, par exemple le sens comme phénomène de direction, qui s'entend lui-même à différents niveaux, depuis le plus littéral (le sens d'un mouvement ...). Jusqu'au plus métaphorique (le sens de la vie) ; où aussi le sens entendu comme cette propriété caractéristique que possèdent certains états mentaux de porter sur autre chose qu'en eux – mêmes et en particulier sur des entités mentales ? plus encore, que déjà le sens comme objet de compréhension constitue un élément de même type lorsque cette compréhension est symbolique (comprendre le sens d'une action, d'une entreprise ...) ne va aucunement de soi.⁵

Cela d'autant moins en effet que «sens » est un nom commun, en tant que tel et par opposition au nom propre il ne garantit guère la permanence d'un savoir stable ; appellatif il ne montre que « La compréhension de l'idée générale dont il est le signe [...] c'est à dire la totalité des idées partielles qui constituent l'idée totale de la nature commune exprimée par les noms »⁶.

Ainsi se trouve-t-on privé d'une constante sémantique indispensable à l'élaboration d'une théorie fondatrice à laquelle pourraient se rallier, en tant que parties d'un tout, diverses disciplines ou sous disciplines, tel que le propose Eco⁷ pour sa part dans une perspective sémiotique; quoique l'on remarque au sein de ce domaine de recherche, quelques divergences entre sous-disciplines, donnant lieu à des théories rivales dans la conception, la délimitation de leur domaine d'investigation et la définition même de leur problématique .C'est dire à quel point il est quasi impossible d'attribuer une substance unique au mot. « Sens, constatait Hegel, est un mot curieux »,⁸ auquel on a donné selon les champs d'application des contenus relativement différents ; aussi désignera-t-il par exemple

- Des organes ou fonctions par l'intermédiaire desquels la réalité extérieure est perçue (domaine du sensible)

5 « Champ sémantique et domaine scientifique » in *Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*. Colloque de Cerisy, Paris, Grasset, 2000, p.11

6 DELEUSE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969 p.11

7 Lecture de *Athony of semiotics* par TOURATIER, christian, *La sémantique*, Paris, Armand Colin / Her, cursus lettre, 2000.

8 Cité par GUIBET LAFAYE, Caroline, *leçons d'esthétique*, Paris ellipses Philo textes 2002

- La faculté de connaître où d'apprécier d'une manière intuitive (ordre de l'intelligible)
- Chacun des côtés d'une chose (domaine spatial)
- Et chez Deleuze⁹ « L'exprimé » (champ philosophique)...

On notera que de ces principaux domaines se sont élaborées des variantes malgré lesquelles il a été possible de contenir le mot sens sous trois acceptations : le sens comme sensibilité, direction et signification. Acceptations auxquelles on se limitera car le propos n'est pas ici d'esquisser une représentation exhaustive des recherches sur le sens, mais de mettre en évidence la difficulté à laquelle les différentes figures d'autorité en la matière font face ; loin de là également la prétention d'apporter une solution salvatrice. En revanche le sens quoique complexe reste un terme dont il est indispensable ainsi que le recommande à juste titre Raymond Tschumi¹⁰ de préciser l'acceptation. Nous attribuerons pour notre part à « sens » un contenu qui fait de tout texte un énoncé qui met fin à un débat.

Le second terme de notre étude, souvent associé à la modernité s'inscrit dans « Une esthétique de la crise du chaos et de l'infinitude »¹¹.

Infinitude d'autant plus manifeste que comme le sens, de l'inachèvement découlent diverses assertions. Considéré de façon générale comme la non-réalisation d'une œuvre, il met de plus en plus en évidence dans la critique littéraire ce qui pourrait être l'essence même de l'acte d'écrire ; Louis Hay rappelle à ce propos que Stendhal, Flaubert, Valéry et plus tard Julien Gracq considéraient déjà d'emblée « que l'inachèvement était un mode d'existence de l'écriture voire une nécessité. »¹²

Faisant l'objet d'un intérêt toujours plus croissant depuis plusieurs années, il a rassemblé plusieurs chercheurs de disciplines différentes telles que la linguistique, la filmologie, le cinéma, la peinture, la musique et bien sûr la littérature, pour non seulement asseoir une typologie des inachèvements mais également exprimer les interrogations que suscite cette notion. De ces études on relève maintes définitions, quand bien même, et de prime abord, le terme « inachèvement » poserait un problème de terminologie car si l'essence du mot pose déjà des difficultés d'appréhension, celles-ci vont en s'accroissant lorsqu'ils s'agit de

⁹ DELEUZE, Gilles, *Idem*

¹⁰ TSCHUMI, Raymond, *A la recherche du sens*, Lausanne, l'Age d'homme '«cheminements » 1987.p.156

¹¹ BUDOR, Dominique et alii, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001, p.9

¹² HAY, Louis « écrire ou communiquer ? » in *le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris CNRS Editions, 2003, p.8, 1ère édition, 1986

le confronter à ses synonymes et antonymes, d' où le constat de Jean-Louis Le Brave qui souligne :

Sous des apparences univoques, la notion d'inachèvement cache une pluralité d'acceptions hétérogènes qui se cristallisent dans l'ambivalence grammaticale du mot lui-même, qui caractérise un état, alors que sa morphologie évoque la désignation d'un processus.¹³

En effet précise-t-il, si le participe « inachevé », ainsi que l'est « l'achevé », qualifient un état, de même que « l'achèvement » qui renvoie à la nominalisation du processus et l'état final qui en résulte, le verbe « inachever » n'existant pas ne serait être l'antonyme du verbe achever; cela d'autant moins que ce dernier révèle pour sa part une non moindre complexité lorsqu'il s'agit de le distinguer des synonymes tels que « terminer, finir, clôturer. ». Ainsi selon les disciplines et objets de recherche relèvera t-on, et la liste ne prétendra pas à l'exhaustivité, les définitions suivantes :

- Interruption, au sens de cessation de l'arrêt d'un processus de création.

Relevant d'une incapacité de mener à terme un projet, elle peut être le fait, soit du décès de l'auteur, soit d'un simple abandon ainsi que le firent Marivaux et Stendhal ; alors que Pascal et Honoré D'Urfé étant décédés, *Les pensées*¹⁴, pour le premier, et *L'Astrée*¹⁵, pour le second, ne purent être menés à leur terme. Dans ces circonstances, l'intrigue, pour le cas des récits, n'est pas conduite à son dénouement et l'ouvrage, par conséquent, ne peut être imprimé et publié ; cela impliquera l'absence de récepteur par le seul moyen duquel le texte devient œuvre, car

de par son statut énonciatif, l'écrit est toujours un acte de langage non terminé, puisqu'il est en attente d'une performance par un lecteur .IL est en suspens et n'est achevé que par la lecture.¹⁶

Ce qui pourrait justifier le souci pour certains auteurs et éditeurs tel que Max Brod¹⁷ de pourvoir, contre l'avis de Kafka, des titres aux manuscrits et fragments destinés à

13 LEBRAVE, Jean-Louis, « l'écriture inachevée » in *le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, *Idem*, p.301

14 PASCAL, Blaise, *Les pensées*, 1670, édition contemporaine, Paris, Lgf, « Ldp Classiques », 2000

15 D'URFE, Honoré, *L'Astrée*, Paris, Gallimard, « Folio Classique » 2007. 1^{ères} éd Paris, Augustin Courbe, 1607-1627

16 LEBRAVE, Jean-Louis, *Idem* p.26

17 *Ibidem* p.20

l'origine selon les vœux de leur auteur à être brûlés. D'autres en revanche par des dispositions testamentaires assigneront un statut littéraire au texte en prenant soin d'indiquer ce qu'aurait dû être la fin de l'histoire narrée ; ainsi est présenté Vitaliano Brancati, alors auteur de plusieurs abandons qu'il qualifiait d'esquisses et dont il justifiait les courtes longueurs par un manque d'inspiration. Il laissera les dispositions ci-après :

On peut publier mon premier roman *Paôlo il caldo* en prévenant le lecteur qu'il manque encore deux chapitres dans lesquels on aurait raconté que la femme de Paôlo ne revenait plus, et que celui-ci, dans des accès répétés de colère de jalousie, s'embrouillait de plus en plus en lui-même jusqu'à sentir l'aide de la stupidité lui effleurer le cerveau¹⁸

- De cette rupture dans la continuation découle une seconde dans la continuité, car en faisant acte d'un arrêt, la première met en place une logique de fragmentation du texte dont la matière sera faite de pauses et reprises. Déjà en vogue sous les formes aphoristiques et épistolaires en France et en Allemagne dès le 17^{ième} et le 18^{ième} siècles, l'écriture fragmentaire sera néanmoins généralement perçue par la réception comme le reflet des « Hantises d'une société confrontée à l'éclatement et à la dispersion », ¹⁹ et celui des pratiques déconstructionnistes érigées en esthétique artistique en particulier littéraire, dont la triple crise de l'œuvre, de la totalité et de la généricité en constituera l'origine. L'histoire de l'Occident décrite par Louis Roux fait apparaître « La répétition périodique des crises lors desquelles une configuration de sens se défait, un ordre philosophique, spirituel se décompose. [...] » ²⁰ De là un vacillement général des certitudes et de repères dont les notions de de crise et fragmentation en constituent l'expression.

Et si étymologiquement le terme de fragment renvoie d'abord « à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte » ²¹, *il* n'en demeure pas moins l'expression d'une irruption interruptive des circonstances de création, l'interruption acquiert ici son sens temporel : la suspension qui rend pour un temps immobile, inactif. *il* n'en demeure pas moins l'expression d'une irruption interruptive des circonstances de création, Écrire : *il*

¹⁸ GIANNETTI, Valeria « Textes provisoires et stratégiques de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancatis » in *Objet inachevés de l'écriture idem* p.109

¹⁹ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF « l'écriture », 1997 p.1

²⁰ ROUX, Louis « Fragmentation et crise(s) du sens » in *logiques de la fragmentation recherches sur la création contemporaine* .sous la responsabilité de Jean.Pierre Mourey C.I.E.R.E.C /Travaux LXXXIX publications de l'université de Saint -Etienne 1996 p. 13

²¹ SUSINI-ANASTOPOULOS, *Op.cit.*, p.2

n'en demeure pas moins l'expression d'une irruption interruptive dans les circonstances de création. L'interruption acquiert ici son sens temporel : la suspension qui rend pour un temps immobile, inactif. Elle a pour illustration récurrente dans la critique génétique française Stendhal et son œuvre dont les manuscrits révèlent soit la souffrance et la fragilité que Jacques Neefs considère beaucoup plus comme une désinvolture, soit le dialogue entre le fourmillement productif de l'auteur, la capacité de le traduire et le la nécessité de son organisation :

Le manuscrit devient alors un espace dont l'inachèvement aménagé[...] inclut l'interruption, le possible, l'indicible, le désir de dire et de ne pas dire, [...], ruptures brusques, brusques distractions, moments liés par l'émotion (qui) trouvent leur espace d'effectuation dans une sorte de liberté,

par le biais de laquelle se forme un espace nouveau, constitué d'un enchevêtrement de registres, de démultiplication ou dérobage de la parole ; « le volume manuscrit conserve la mobilité de l'écriture, donne place commune à des textes frontaliers »²².

Ce qui conduit Jacques Neefs à conclure, en rejoignant Genette, à une esthétique de la discontinuité et du paradoxe chez Stendhal.

- Le dernier aspect de l'inachèvement faisant de ce mot un terme ambigu sera celui qui renvoie à l'ininterrompu, donc au continu, cette fois illustré par une abondante référence à Flaubert. Le meilleur exemple toutefois, de cette tendance à l'inachèvement, est le journal, et notamment le journal intime, dont l'inaccomplissement révèle dans l'absolu son essence. À ce sujet, Jean-Louis Leutrat soutient :

le Journal intime est voué à l'inaccomplissement. Celui qui tient un tel journal, note au jour le jour de menus incidents comme des événements importants. Non seulement les jours ne cessent de s'ajouter aux jours mais le quotidien est infini dès qu'on veut le décrire, où s'arrêter ? A partir de quels critères trier ? Seule la mort peut clore un journal intime²³.

22 NEEFS, Jacques, « Stendhal, sans fins » in *le manuscrit inachevé*, *Op.cit*, p.25

23 LEUTRAT, Jean-Louis, « tout est toujours ailleurs » in *objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.191

Cette dernière affirmation étant à relativiser, car en interrompant, ainsi que cela a été dit plus haut, sa rédaction, la mort **accomplit** dans l'absolu l'essence de ce genre littéraire.

Jacques Neefs constate que toutes les recherches engagées, quoique avec des méthodes différentes, convergeaient vers le point de vue selon lequel Flaubert se préparait à élaborer, notamment avec le second volume de son œuvre, « un système ouvert intégrant les ressources de l'inachèvement »²⁴, qui s'originerait paradoxalement par l'obsession de l'achèvement ; l'écrivain, selon Maxime Du Camp, appréhendant une mort imminente et comprenant sans doute « l'ineptie »²⁵ consistant à prétendre à une forme maîtrisée et définitive de l'œuvre, se serait tourné avec insistance vers

l'exigence du non-conclusif [...], la nécessité de restituer dans la forme ce dynamisme ininterrompu [...], de ménager dans l'œuvre cet espace de vacuité, d'inachèvement et d'indéfini sans lequel elle pourrait selon lui, aboutir en tant qu'œuvre. ²⁶.

L'analyse des manuscrits révélera que cette esthétique se construira autour d'un choix rédactionnel basé sur l'élaboration des zones lacunaires, par la substitution à chaque étape des scénarios, la prolixité par une pratique implicite de l'ellipse dont résultera dans le texte « un effet d'indécidabilité »²⁷ et d'indéfinissable, **tant l'amplification qui donnait un sens clair au récit s'interrompra brutalement. Finalement, le sens**

est là, disponible sans qu'il soit tout à fait possible d'affirmer sa présence, mais en même temps, si différent que le lecteur se demande pourquoi ce mythe précisément ressurgit dans sa mémoire. ²⁸.

Chez Proust on relèvera :

* une stylistique de l'interruption, notamment dans *Jean Santeuil* où tantôt les développements des épisodes s'arrêtent aux moments les plus cruciaux, tantôt l'accumulation des qualificatifs s'arrêtent, ou encore une suspension de la narration dans l'évocation de certains sujets indicibles.

24 NEEFS, Jacques, *Idem* p.46

25 CAMP (du), Maxime, Cité par Jacques NEEFS *Ibidem* p.49

26 NEEFS, Jacques, *ibidem*, p.49

27 *Ibidem*, p.55

28 BIASI(de), Pierre-Marc, « Flaubert et la poétique du non finito » in *le manuscrit inachevé*, *Op.cit op.cit*, p.56

* **l'usage du pastiche.** Alors que sa nature inachevée participe du non épuisement de l'ensemble des procédés d'un auteur, la juxtaposition par Proust de plusieurs pastiches condensés notamment sous *L'Affaire Lemoine* rend, selon Jean-Yves Tadié, toute narration impossible:

Ce qui frappe dans la juxtaposition de ces pastiches, c'est d'abord [...] le mépris de l'intrigue. La juxtaposition des pastiches ne permet pas de raconter l'affaire : la fiction est donc inachevée ²⁹

* le choix des personnages inachevés dont une quarantaine dans la genèse de *A La Recherche du Temps Perdu*, et dont certains seront désignés par de simples lettres d'alphabet, pour avoir dans *Les Cahiers* le privilège des prénoms ; ils seront néanmoins privés de noms et inversement pour d'autres.

En résumé, la notion d'inachèvement se décline sous les aspects suivants : interruption, suspension, ininterruption

L'origine du troisième³⁰ terme de notre sujet remonte à l'ordre mythologique, monde sur lequel règne l'une des divinités primordiales : Métis.

En tant que substantif, la mêtis est une forme particulière d'intelligence, une prudence avisée, mais Métis est d'abord une déesse, personnage mythologique, fille d'Océan, première épouse de Zeus, lequel, en l'avalant, fut doté de cette forme particulière d'intelligence à laquelle on attribue ce nom. Prudence avisée, la mêtis s'exerce grâce à sa nature polymorphe dans des secteurs d'activité très divers :

Elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux. ³¹

29 TADIE, Jean -Yves « Proust et inachèvement » in *le manuscrit inachevé, Idem*, p.78

30 Le quatrième terme sera quant à lui défini dans le chapitre relatif au paratexte.

31 DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de L'intelligence. La Métis des grecs* Paris, Flammarion, 1974, p.10

Elle s'applique toujours, ajoute Mottet³², « à quelque chose ou à quelqu'un : seule au monde, elle ne peut rien, elle n'existe pas, elle naît d'un conflit, d'une confrontation. »

Notons cependant que, quoique participant de la mêtis dont la complexité n'annihile point la cohérence et l'implication d'une continuité, la ruse elle, s'oriente vers le mensonge, la tromperie, la perfidie, la trahison. Elle sera d'autant plus active que le texte littéraire, et ici le roman *tchicayen*, est un terrain mouvant dont l'ambiguïté pousse à une incertitude permanente ; d'où les termes de notre hypothèse : *Sens et inachèvement de sens : les ruses de l'intertextualité*.

Aussi, notre objectif est-il de retrouver, entre autres, dans ces textes, la part d'étrangeté grâce à ou à cause de laquelle nous nous sentons perdu. Grâce à, parce qu'au fil des textes se révèle comme un jeu narratif qui nous envoûte et nous entraîne à travers maintes toiles participant d'un gigantesque labyrinthe duquel on ne pourrait s'extraire que par l'accès et la maîtrise d'une forme aux ruses autant imperméables qu'insaisissables. A cause de car, quoi que l'on dise, ouvrir une œuvre, un ouvrage quel qu'il soit, c'est entrer dans la cognition : une disposition du sujet à vouloir recevoir et comprendre un discours. Mais comment appréhender une instance insaisissable ? Motivation paradoxale puisque, pour revisiter Barthes, les textes sont ici comme « investis d'un pouvoir qui engendre la faute et partant la culpabilité de celui qui le reçoit. »³³.

Le pouvoir est celui de l'œuvre tchicayenne ; la culpabilité, celle du lecteur, dont chaque avancée notifiera un recul. Ambition prétentieuse ? Cela pourrait également sembler exact ; car la difficulté sera d'autant plus grande qu'il s'agira de démontrer, beaucoup plus dans la réception que dans la création de l'œuvre, l'originalité scientifique de notre lecture. Les débats autour de l'étrange n'ont-ils d'ailleurs pas déjà eu suffisamment lieu chez les modernes au sujet de leurs *littéruptures*³⁴ ? Il y a en outre la difficulté certaine d'une association, celle de deux notions : littérature et ruse dont la conceptualisation demeure, du moins pour l'une, d'autant plus difficile, voire impossible, que leur essence respective évoque le mouvement. Si la première n'a guère connu malgré tant de débats d'assertion

32 MOTTET, Philippe, *La mêtis de Giono : Présences de la mêtis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*. Aix-en-Provence, PUP 2004, p.49

33 BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, éditions du Seuil, 1978, p.11

34 BEHAR, Henri, *Littéruptures*, Lausanne, l'Age d'homme, 1998

définitive, la seconde nous semblait encore insuffisamment maîtrisée pour être assimilée ; d'où la nécessité de dégager ici et maintenant les diverses approches du mot.

Du latin *recusare* (récuser), le mot est repris dans l'ancien français en *reusser* (faire reculer) par l'attribution d'un contenu qui donnera au mot le sens

« d'un détour par lequel un animal cherche à échapper à ses poursuivants »³⁵.

L'associer à la littérature **revient** à comparer celle-ci à un animal, une bête qui s'entête et se refuse à la capture, par un incessant mouvement pratique, s'adapte aux circonstances et saisit le moment opportun pour agir. On se rappelle dès lors l'insubordination à laquelle fait allusion Barthes au sujet de la littérature. Chez Tchicaya, s'entêter et se déplacer semblent être les maîtres- mots d'une écriture qui d'ailleurs dès sa naissance préfigurait le mouvement, c'est-à-dire un changement de position, de forme, de place et d'aspect dans un espace en fonction du temps, par rapport à un système de référence. Ainsi remarquera-t-on dans la littérature négro-africaine une écriture fort mouvante des points de vue aussi bien idéologique que formel. La ruse suppose donc, ainsi que l'expliquent Détiéne et Vernant,

« un certain type d'intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès dans les domaines les plus divers de l'action[...]. Intelligence rusée dont la chasse et la pêche ont pu fournir à l'origine le modèle, mais qui déborde largement ce cadre, comme le montre, chez Homère, le personnage d'Ulysse, incarnation humaine de la mètis. Stratagèmes du guerrier quand il opère par surprise, dol ou embuscade, art du pilote dirigeant le navire contre vents et marées, roueries verbales du sophiste qui retourne contre l'adversaire l'argument trop fort dont il s'est servi, ingéniosité du banquier et du commerçant qui, comme des prestidigitateurs, font beaucoup d'argent avec rien, prudence avisée du politique dont le flair sait pressentir à l'avance le cour incertain des événements, tours de main, secrets de métier qui donnent aux artisans prise sur une matière toujours plus ou moins rebelle à leur effort industrieux : la mètis préside à toutes les activités où l'homme doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles, trop puissantes pour être directement contrôlées, mais qu'on peut utiliser en dépit d'elles, sans jamais les affronter de face, pour faire aboutir par un biais imprévu le projet qu'on a médité[...] La ruse ou l'intelligence doit donc, à force de souplesse, se faire elle-même mouvante incessante, polymorphie, retournement feinte et duplicité.³⁶

35 Dictionnaire *LE Robert quotidien*, Paris, 1996 p.1708

36 DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Idem* p.56

Grâce à son mode d'action, elle est ce qui se substitue au recours à la force et permet au plus faible de l'emporter. Dans l'éloge du mouvement à laquelle se livre Georges Balandier à travers les pages de son ouvrage, on note que « la considération du mouvement et ses fluctuations l'emportent sur celle des structures, des organisations, des permanences. »³⁷

Cette conception différente des choses, loin de se limiter aux sciences, marquait de son sceau chaque aspect de la vie et de la société en proie à l'entropie, donc au mouvement et à l'incertitude. Dans les sciences sociales, il s'agira dorénavant de refaçonner toutes les conceptions théologiques, philosophiques qui jusque là orientaient les habitudes. La vision absolue de l'univers se transformera en une vision aussi partielle que mouvante, tant seront grandes les crises, et de plus en plus nombreux les défis de la remise en question ; et l'assurance qu'offraient les grandes certitudes traditionnelles s'effondreront dans la plus totale vulnérabilité. Et au-delà des incertitudes qu'elle déploie, elle sera précurseur d'une mentalité nouvelle en cela qu'elle introduira la nécessité du changement, quoique le plus souvent perçu sous la forme du mal. L'histoire des crises socio-économiques et sanitaires aura néanmoins offert la preuve de l'immense richesse acquise grâce au recul qu'elle aura inspiré dans l'analyse, l'identification, l'explication ou l'interprétation des faits et des événements. Ainsi, du Crash boursier, aux grandes épidémies, en passant par les énormes catastrophes naturelles, relève-t-on de manière fort récurrente une sorte de domestication et de réadaptation des habitudes ; c'est la crise telle que la définit Jacques Attali :

La remise en cause des « valeurs » établies.. La montée des périls pour les systèmes de production et de pouvoir. L'absence d'un avenir clair [...]. La critique des valeurs positivistes [...]. La faiblesse des réponses internes aux idéologies dominantes³⁸

Aussi sa récurrence dénoterait-elle d'un environnement ouvert car non totalitaire, non totalitaire car non maîtrisé et donc complexe. Le texte littéraire ici se déploie alors en tant qu'instance complexe, dont

37 BALANDIER, Georges, *Le Désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p.181

38 ATTALI, Jacques, *La Parole et l'outil*. Paris, PUF, 1975, p.13

les actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas présentent des traits inquiétants du fouillis, de l'inextricable, du désordre, de l'ambiguïté, de l'incertitude³⁹

qui se refusent au déductionnisme de la loi et participe de ce fait à l'insubordination précédemment citée, grâce à son écriture fort mouvante ainsi que se présente l'ensemble de la littérature africaine. Est-il besoin de revenir sur l'histoire littéraire nègre déjà tant visitée par maintes lectures ?

Celle de *Ngal* nous présente cinq moments⁴⁰ fondamentaux qu'il met sous le signe de la rupture, ici considérée comme « coupure épistémologique » et donc « invalidation radicale des œuvres antérieures », autrement dit « la remise en cause des valeurs établies »⁴¹.

La crise fondatrice sera le champ de la Négritude. Elle va rompre l'association de la littérature africaine à certains stéréotypes ; il s'agissait notamment et d'abord d'une littérature d'assimilation, de fidélité à la norme linguistique et par conséquent culturelle. Née du nationalisme et de la contestation, la Négritude donnera naissance à une littérature de combat ; destinée non plus uniquement au lecteur européen, elle dénoncera les maux de la présence européenne et plus tard, les indépendances acquises, les carences de sa propre société. Seulement, tout prétexte à l'écriture étant épuisé, cette littérature « va manquer [...] de matière »⁴². On pourra néanmoins constater que

ces ruptures sont étroitement liées à la conjonction historique dont elles sont une sorte de miroir », et si « les discontinuités ou ruptures historiques, en effet, éclaircissent les ruptures constatées au plan de la création⁴³,

elles peuvent également le faire au plan de la « non » création.

Il est manifeste qu'en Afrique l'art en général ne peut être le fait unique d'un prétexte ; il est un mode de vie, il est la vie, dans la mesure où il véhicule tous les trésors socio-politiques, religieux, juridiques, éthiques indispensables à l'être ; il est le

39 MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1996 p.22

40 Le deuxième moment étant celui de l'inscription de la lutte politique dans l'œuvre d'art, avec notamment le roman contestataire. Il couvre les années 50. La quatrième rupture qui s'étend de 1968 à 1970 se caractérise par la « créolisation » des langues européennes et traduit un peu plus la liberté de l'écrivain. Quant au cinquième moment, l'esthétique du grotesque qui caractérise les années 80 traduira l'inacceptable.

41 NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*. Paris l'Harmattan 1994 p.16

42 *Idem*

43 *Ibidem* p.9

lieu où le verbe garde son efficacité et s'affirme en tant que garant d'une culture ; autrement dit, d'une identité. Celle-ci n'ayant pas été reconnue, elle fut détruite et substituée par une manière de vivre différente ; d'où l'aliénation de la première et, par conséquent, son errance puisque sans racines propres, sans assises et systèmes de référence authentiques et, partant, sans spécificité. Ainsi la littérature africaine se caractérisera t-elle dans l'ensemble beaucoup plus par sa thématique nostalgique et l'expression du dégoût d'une violation, d'un déchirement que par sa dimension esthétique. Cela explique le caractère agressif de ses œuvres et sa prédilection pour certains thèmes. Pourtant, fait remarquable, de cette aliénation va naître une écriture qui, à la fois, rendra compte de cet état, et forgera une nouvelle philosophie aux antipodes des précédentes. Issue d'un premier chaos, la littérature africaine se révélera comme l'expression d'un second : la langue qui, jusque-là, ne véhiculait qu'un témoignage de désordre allait devenir un lieu de re-création, celui d'un nouvel ordre qui sous-tend d'abord la déconstruction du premier, celui de la Norme par le non respect de la langue. Il s'agit de la troisième rupture de Ngal et dans laquelle devrait s'inscrire l'œuvre romanesque tchicayenne. Le profil panoramique de celle-ci ouvrira notre lecture sous le signe de la crise dont la poétique traduit manifestement le mal-être des personnages : crise identitaire, crise socio-politique, crise familiale mais aussi crise structurale ; car si l'écriture exprime le malaise des personnages, chaque personnage, chaque actant tchicayeen constitue à lui seul un discours sur l'écriture. On pourrait alors d'emblée vouloir comprendre, dans un premier temps, comment un certain ordre et donc une certaine organisation aurait-elle pu naître d'une déconstruction, d'un espace chaotique, virgule à supprimer ici et, dans un second temps, en quoi cet espace intéresserait-il la littérature. Plusieurs réponses, finissant d'ailleurs par se rejoindre, s'avèrent possibles : Pour les uns, c'est « le mouvement qui allège la pesanteur de l'ordre pré-existant, le foisonnement du nouveau qui donne toutes ses chances à une liberté neuve et féconde »⁴⁴. Le chaos devient ainsi créateur ou pré-création, période pendant laquelle s'effectuent ruptures et avancées. Création (nouvel ordre) et rupture (chaos) sont donc indissociables car l'une naît de l'autre : le nouveau se forme à partir de l'ancien. On se souviendra de la double postulation, sinon aporétique, du moins paradoxale, que relève Barthes dans l'écriture mais que reçoit Chklovsky⁴⁵ de façon moins affolante. Il définit à

44 BALANDIER, Georges, *Op.cit*, p.181

45 Cité par Ngal, *Op.cit*, P

ce sujet l'idée de création comme la part d'invention, de nouveauté et de jeunesse à partir d'un fait connu :

un auteur pour décrire quelque chose que nous avons peut-être vu ou connu, se sert d'une manière différente des mots ou d'autres types de signes et notre réaction est celle d'un dépaysement, d'une presque incapacité à reconnaître l'objet (et cet effet est dû à l'organisation ambiguë du message à l'égard du code) ⁴⁶.

Tel est le contenu accordé dans un premier temps à cette déconstruction dans laquelle Derrida⁴⁷ voit à juste titre une pratique de lecture et, de ce fait, celle de l'écriture.

Les écrivains africains ont, à l'instar de bien d'autres, apporté cette part de **singularité** que certains appellent « Nouveau Roman » africain. Après maintes biographies romancées, nostalgiques et luttes anticolonialistes condamnant la littérature, à l'exemple du Roman, dans les limites du réalisme socio-politique, les écrivains prirent conscience de la nécessité de rompre avec la tradition réaliste et de rechercher un renouvellement en profondeur, pouvant ainsi constituer un trait spécifique à la fois de leur culture et de leur écriture. Pour les uns, ainsi que le fera Sony Labou Tansi, il sera question de s'inspirer en même temps de l'écriture latino-américaine et de l'art traditionnel africain ; d'autres feront de la littérature un lieu de symbiose de styles traditionnels et modernes sans risque d'inféodation des uns ou des autres ; d'où la naissance d'une forme romanesque originale dans laquelle s'imbriquent des éléments de la tradition orale **et des structures empruntées à la narration occidentale. Il en est ainsi de l'œuvre romanesque de Tchicaya Utam'si.** La préoccupation majeure relative à cette première réception de la rupture serait d'en dégager le champ **et d'en définir la signification essentielle.**

Pour les autres, il s'agira tout simplement de confusion et d'instabilité. Il ne sera dans ce cas plus question d'y retrouver un quelconque « phénomène créateur », mais de le recevoir comme tel : un ensemble de fragments discontinus n'ayant nul lien entre eux. La littérature serait alors considérée comme un espace plein de « trous noirs ». Aussi l'auteur de *Littératures* s'interroge t-il, à l'opposé de la précédente attitude qui voit dans chaque période « une représentation parfaitement cohérente et continue des phénomènes créateurs »⁴⁸ sur un possible désordre absolu dans l'espace artistique :

46 *Idem* p.28

47 DERRIDA, Jacques, *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972

48 BEHAR, Henri, *Op.cit.*, p.9

[...]Et s'il n'en était rien [...]. Pourquoi un ordre devrait-il engendrer systématiquement un autre ordre aux caractères semblables ou antagonistes ? Pourquoi n'y aurait-il pas de moments de désordre absolu, totalement inclassables, difficilement repérables [...]. L'important est de se préparer à accueillir ce qui refuse le pli, ce qui est radicalement nouveau et qui résiste parce que inénarrable, indicible inexplicable.⁴⁹.

Telle est la dimension réelle que nous donnons dans le troisième moment à l'œuvre de Tchicaya Utam'si ; non qu'elle entre en contradiction avec la première, mais elle lui est complémentaire. L'une se situant en amont de l'œuvre, le moment créateur ; l'autre en aval, celui de la réception dont la lecture derridienne citée plus haut portait déjà l'annonce. Cette œuvre romanesque se présente donc comme un espace dont l'insoumission laisse perplexe, privant l'accès au langage et, de ce fait, condamnant au silence ; d'où l'inexplicable et l'impossibilité pour celui qui y accède à le raconter. C'est la substance qu'ici nous donnerions au secret et au sacré : ni le lecteur, ni le narrateur ou même les personnages (Ndundu, Luambu, Sophie) ne pourront eux-mêmes dévoiler les secrets de leur être. L'écriture tchicayenne met en scène des personnages qui, quoique relevant du sacré, sont agis par cela même qui les rend énigmatiques et insaisissables aux yeux des autres. Ils sont la part réelle et métaphorique du dépaysement dans lequel s'inscrit une œuvre faite de foisonnement d'éléments textuels ; l'écriture de Tchicaya, écrit Michel Vincent, est

un alliage[...]. Une espèce de meelting pot textuel aux dimensions sociologiques polysémiques et narratives dans lequel viennent également se fondre des concrétisations aphoristiques personnelles. Le résultat de cette alchimie subtile est un tissu textuel dense, complexe, varié qu'il n'est pas possible de réduire à quelques procédés.⁵⁰.

Densité et complexité se trouvent être des substantifs assez récurrents dans les analyses consacrées à l'auteur congolais. Sur l'œuvre poétique, L. Kesteloot constatait :

⁴⁹*Idem*

⁵⁰ VINCENT, Michel, *Le monde romanesque de Tchicaya U tam'si*. Ivry-sur-Seine, nouvelles du sud, 1994 p.30

Poésie difficile que la poésie de Tchicaya, qui hérite de Césaire autant que de la poésie traditionnelle congolaise l'habitude de s'exprimer exclusivement à l'aide des symboles. Ses images sont brutales et sa syntaxe touffue comme sa brousse natale, comme son caractère ombrageux, comme les événements qui l'ont blessé.⁵¹

On imagine aisément à travers ces propos la difficulté à laquelle se heurtent les lecteurs de l'œuvre tchicayenne où tout est ensemble de « constructions, labyrinthiques, éparpillement, prolifération, bouillonnement non conventionnel. ». Ici s'inscrit la vision selon laquelle

le roman est pour le lecteur[...] une épreuve [...]. Dans le roman, on peut dire que chaque phrase est un piège où l'auteur, avant le lecteur, risque de tomber ; chaque mot, chaque propos qu'il met dans la bouche d'un personnage lui ouvre un abîme où il risque de se laisser choir, de manière à ne plus pouvoir remonter à la surface⁵².

Insaisissable, l'écriture de Tchicaya entre dans la logique de création et de rupture au sens que leur donne Ngaly : où s'établissent « des groupes de transformations, des singularités et discontinuités »⁵³. Ce qui s'assimile parfaitement aux conditions de fonctionnement et d'ordonnement de la ruse telle que définie plus haut : incertitude, imprévisibilité, incohérence et l'aléatoire caractérisent l'ordre chaotique qui en découle ; le roman tchicayen en fera l'éloge et donc l'écho ; là est toute la justification du couple littérature/ruse. Cette association n'aurait pu être en effet qu'un outil, un support nécessaire à l'élaboration d'un simple tableau de correspondance entre deux éléments s'il ne s'agissait pas de littérature, car y parler de ruse et donc de la discontinuité revenait également à poser le problème de sa définition.

Problématique, reconnaît Todorov⁵⁴ car, et d'abord du point de vue empirique, cette notion ne date que du 18^e siècle dans les langues européennes et beaucoup plus tard dans les autres. Par ailleurs, aucune étude historique exhaustive du mot et ses équivalents en langues étrangères n'a jusque-là été faite à travers les différentes époques. S'agissait-il

51 KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro. Africaine*, Verviers Marabout 1978, p.309. 1^{ère} édition Gérard et C^o 1967

52 GADENNE, Paul, *A propos du roman*. Paris, Actes du sud, 1992, p.36

53 NGAL, Georges, *Ibidem*, p.7

54 TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*. Paris, éditions du Seuil, 1987

donc, se demande le théoricien, d'un phénomène historique et nouvellement éternel ? Interrogation justifiée par l'éparpillement, la variété des écrits relatifs à chaque société et à chaque culture ; ce qui en outre ne permet nullement la détection d'une instance commune, capable de donner à la littérature un caractère définissable et donc naturel. Aussi vivons-nous faute de repère commun et depuis l'antiquité avec Aristote, maintes tentatives d'appréhension de cette notion. *Qu'est-ce que la littérature*⁵⁵ ? s'interrogeait Sartre au 20^e siècle. Avant lui, il y eut d'abord Aristote qui assimila la littérature à la mimésis : une fiction, c'est-à-dire imitation par le langage non seulement du réel mais également du non-réel ; première définition ne pouvant guère s'appliquer à tous les genres. Cet handicap supplémentaire va conduire à la conception artistique de la littérature instituée au 18^e siècle au ; elle restera jusqu'à nos jours celle de l'utilité, de l'instruction ou de l'information. Sa formulation définitive et structuraliste sera celle d'un langage systématique qui attirera par-là l'attention sur lui-même et deviendra autotélique. Mais c'est au 20^e siècle que la crise ou du moins la difficulté dans la circonscription de la notion de « littérature » va connaître son point le plus culminant. Elle prend naissance dans la tentative chez Mallarmé de construire au nom d'une « esthétique fondée sur la recherche de l'absolu »⁵⁶, un univers littéraire hermétiquement métaphorique et symbolique. Si dans les siècles antérieurs l'œuvre était l'expression humaine d'une nécessité antérieure, elle se transformera avec Mallarmé en acte religieux dont la quête fondamentale aura pour objectif la sacralisation totale de la littérature ; le projet de l'activité créatrice sera le suivant :

Faire ressurgir de nouveaux mondes parce que l'activité poétique, étant d'abord expression et structure de formes, revendique le droit de donner naissance à un double monde, un monde parallèle dont l'authenticité est réelle. Le triomphe de la forme impeccable, la sure élaboration d'une langue immaculée, l'hyperconscience de la valeur magique des mots et des sons, l'art des combinaisons insolites⁵⁷.

L'échec de Mallarmé dans la quête du de l'absolu n'aura cependant pas entamé la réflexion sur une certaine conception de la littérature. Avec les théoriciens modernes s'élabore une

55 SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature ?* Paris Folio essais 2003. 1^{ère} édition in *Les Temps Modernes* 1947

56 LEONARD, Albert, *La crise du concept de littérature en France au 20^e siècle*. Paris, José Corti 1974

57 *Idem*

nouvelle poétique basée sur la primauté de l'activité ludique sur la substance idéologique. Avec *Tel quel*, l'œuvre littéraire est « système de signes » et « son être n'est pas dans son message mais dans ce système. »⁵⁸. Avant elle, s'exprime déjà celle des surréalistes et dadaïstes qui, avec le traumatisme de la guerre s'interrogent sur le sens, l'essence de l'activité humaine et notamment sur l'écriture. Cette dernière sera pour eux un automatisme psychique libéré des contraintes sélectives de la conscience, entité par essence ordonnatrice. Pour les dadaïstes, le langage ne saurait être un moyen, mais un être ; cela marquera la différence essentielle avec les surréalistes pour lesquels l'activité littéraire se sera finalement définie

bien plus comme une révolution idéologique et comme une tentative d'asseoir une nouvelle philosophie de l'homme, et une nouvelle manière de vivre, que comme une révolution littéraire que proposent les manifestes ; en particulier l'écriture automatique, la recherche systématique de l'image, le jeu de cadavres exquis sont davantage liées à une nouvelle psychologie fondée sur la libération de l'inconscient qu'informés par une esthétique proprement littéraire.⁵⁹

Avec Sartre naît le projet nécessaire et urgent d'harmonisation du monde au détriment d'un quelconque idéal esthétique littéraire. L'acte d'écriture devient celui d'une responsabilité face aux consciences, et d'une prise de position dans les débats idéologiques, les tensions socio-politiques. Incrédule aux notions d'écrivain et de littérature, il méprisera toute œuvre qui se voudra d'abord littéraire, en la reléguant dans ce qu'il considèrera comme « les produits de la consommation à l'usage de la bourgeoisie » et s'adressant « à des lecteurs égocentriques dont l'idéal est de briller dans les conversations élégantes des salons »⁶⁰.

Quoiqu'il en soit, ces différentes idéologies ou écoles de la littérature dénoteront de la vanité du projet tout autant incertain que prétentieux d'une définition de la littérature que présentait Artaud comme impossible ; car ainsi que le souligne Todorov, comment et pourquoi vouloir définir une entité qui se veut libre de toutes distinctions et limites ? Telle est la prétention moderne de la littérature dans laquelle s'inscrit l'œuvre romanesque tchicayenne : s'affirmer par la dissipation des genres en se confinant à tout mode d'expression sans jamais craindre quelque illégitimité à laquelle elle aurait pu faire face

58 *Ibidem*

59 *Ibidem*

60 *Ibidem*

dans l'antiquité où l'on distinguait déjà nettement la poésie de la chronique, le général du particulier. Par la transgression en revanche, elle se crée ses propres origines et ses propres lois tout en les gommant avec pour seule règle l'affirmation incertaine de toute certitude.

Il serait donc inutile et surtout paradoxal d'envisager en termes absolus une quelconque autorité. L'utilisation d'une méthode suppose l'existence d'une entité aux structures stables et par conséquent maniables ; ce qui, à plus d'un titre, s'avère impossible dans une œuvre aussi complexe et oscillatoire que celle de Tchicaya. Aussi, faute d'en établir un « programme »⁶¹, il s'agira non pas de s'y soumettre car la prétention reste celle de la réception, mais de s'adapter aux conditions de son fonctionnement. Au mieux, opterions-nous pour la pragmatique qui envisage le fait littéraire comme un acte de communication. Pour elle, si les œuvres littéraires ne sont pas des énoncés semblables aux autres, elles n'échappent néanmoins pas aux lois du langage dont la réussite de l'acte ne dépend que de la reconnaissance par le destinataire, de son intention illocutoire ; car toute énonciation exprime également le fait que l'on communique et l'on fait comprendre au destinataire comment saisir l'énonciation. Cela suppose la prise en compte par le destinataire de toutes les stratégies mettant en œuvre l'interprétation des contenus implicites (présupposés ou sous-entendus):

- les genres du discours ;
- les lois du discours qui reposent sur un contrat tacite que l'on est supposé respecter pendant l'échange, et dont procède également le contrat littéraire, en fonction de son économie propre.

- La réflexivité à travers laquelle le discours se réfère à sa propre activité énonciative. En analysant le discours littéraire comme enchevêtrement de niveaux, la pragmatique permet de montrer comment « l'énonciation s'immisce dans l'énoncé qui fait retour vers son énonciation au lieu de se contenter de parler du monde »⁶².

Ainsi, puisque la pragmatique s'intéresse au caractère interactif et réflexif du texte, puis son rapport aux normes, elle met en scène la complexité des processus de déchiffrement qui nécessitent la mise en place d'un système de lecture relevant de diverses approches, qu'elles relèvent du marxisme ou du formalisme.

61 MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris, ESF, 1990, p.119

62 MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation littéraire II. Pragmatique du discours littéraire*, Paris Armand Colin, « Lettres Sup », 2005, p.163

C'est donc sous le signe de la « stratégie »⁶³ au sens que lui donne Morin que s'élabore notre parcours : lutte contre le hasard, recherche de l'information, variations des visions, d'idées, donc de scénarios, en somme « dialogue permanent avec la découverte », car, ajoute-t-il :

L'idée même de complexité comporte en elle l'impossibilité d'unifier, l'impossibilité d'achèvement, une part d'incertitude, une part d'indicibilité et la reconnaissance du tête-à-tête final avec l'indécidable.⁶⁴.

C'est dire à quel point notre cheminement est-il dicté par une œuvre aux courbes sinueuses et reptiliennes que nous regroupons dans deux moments essentiels :

- une paratextualité à la fois réaliste, métaphorique, et/ou imaginaire, et donc un contrat de lecture ambiguë, dont l'attente et la réception témoigneront inmanquablement d'une rhétorique de l'incertitude, de l'indécidable, en somme celle du Malaise que nous allons présenter en ouverture par une orientation thématique sous le signe de la crise, révélée à travers un réseau de motifs très divers mais obsessionnellement récurrents dans l'ensemble de l'œuvre et, bien que participant tous d'une dissémination le long des textes, n'en constituent pas moins en tant que forme une unité de sens qui, pour rejoindre Jean Rousset, marque la plupart des œuvres, et saisissable au moyen d'une lecture à perspective variable et approfondie ; car relevant d'un « principe actif et imprévu de révélation et d'apparition, elle déborde les règles et les artifices, elle ne saurait se réduire ni à un plan ni à un schéma »⁶⁵.

- une narration aux prétentions inassouvies et probablement inassumées, tant l'espace et le temps, éléments fondamentaux de l'ancrage, opèrent l'illusion . Ici, les voix et les modes se fondent et se confondent, renouvelant sans cesse les formes génériques et même thématiques de l'œuvre, laquelle de ce fait devient un espace de réarrangements perpétuels qui ne laissent guère de place à la certitude. Et puisqu'il y a perpétuels arrangements, il y a donc perpétuelle incertitude dont l'unique fondement stratégique sera l'hypothèse. La nôtre, ainsi que l'avons signifié plus haut se déploierait autour du Sacré. Elle s'organise sur la base d'une diversité textuelle qui, de façon plus ou moins implicite, fait et donne à voir

63 MORIN, Edgar, *Op.cit*, p.106

64 *Ibidem*, p.127

65 ROUSSET, Jean, *Forme et signification*. Paris, Corti 1963. réed 1986, p xi

dans ces textes l'établissement d'un sens. Son usage sera plutôt le fait d'une récurrence d'éléments à "valeur de signal"⁶⁶, c'est-à-dire qui insistent sur quelque chose et provoquent dans ce cas un effet de style à interpréter, que d'un choix délibéré. L'irruption de ce sacré indicible nous est donc imposée par le jeu et le croisement d'éléments sémantiques et sémiotiques qui constituent cette isotopie.

Ce travail sera présenté en deux parties. En amont, une lecture de la crise du récit tenant compte des étapes successives accompagnant habituellement l'approche d'une œuvre.

On s'intéressera dans le premier chapitre à l'univers fictif. Le second chapitre permettra d'appréhender à travers une approche narratologique la structure narrative du texte. Le troisième chapitre verra à travers les seuils, le fonctionnement du contrat de lecture.

Il s'agira dans la seconde partie de montrer le déploiement du phénomène à l'origine ou en aval de cette poétique de la crise à travers notamment dans le premier chapitre, l'incursion de l'histoire ; dans le second chapitre, celle du fantastique et son corollaire policier. Le dernier chapitre clôturera cette lecture par un clin d'œil aux mythes, tout ceci faisant de l'œuvre un théâtre de la multigénéricité.

66 BLOCH, Béatrice *Le roman contemporain, liberté et plaisir du lecteur. Burton, des Forêts Pinget, Sarraute*. Paris, L'Harmattan, 1998 p.18

PREMIERE PARTIE :
LA CRISE : UN MONDE EN RUPTURE

Elle a pour mode d'expression la folie. Celle-ci s'origine pour l'Africain, du moins pour les œuvres littéraires, dans la rupture avec les divinités qui constituaient le fondement de son harmonie existentielle ; d'où l'absence de discernement et d'équilibre social, qui ne peut guère s'établir et s'accomplir en l'absence d'un système d'échanges impliquant divers partenaires⁶⁷. La folie a donc pour corollaire une rupture de l'individu avec la société dont les lois définissent et limitent les agissements et l'étant de ses composantes. Aussi constate-t-on dans la majeure partie des productions littéraires des parcours de personnages évoluant sous la menace et/ou la bénédiction, selon qu'ils le violent ou le respectent, du pouvoir social traditionnel. Il n'est nul besoin de rappeler que celui-ci était fonction des dieux et, de ce fait, religieux. J.P Makouta résume d'ailleurs cet état dans *Littérature et spiritualité africaine*⁶⁸ où se dressent d'une part les exemples des héros ayant pu atteindre la plénitude par le respect ou le retour à la tradition et, d'autre part, ceux ayant rompu le pacte et condamnés à l'errance ou à la mort.

Chez Tchicaya la rupture du pacte est de deux ordres :

- un ordre volontaire quoiqu'inconscient et non assumé, c'est le cas de Ndundu. En décidant de suivre son patron Blanc en France, il laisse "*derrière lui*" son père, le reste de son ascendance : frère et sœur aînés, l'héritage ancestral, avec tout ce que cela comporte comme culture et tradition. Ce départ pour la France va donc être considéré comme le premier acte de rupture ; il sera en effet souvent question au fil de la fiction, d'analyses dont l'événement central et à l'origine de tous les problèmes de la famille restera celui du départ de Ndundu qui « tourna le dos à son père »⁶⁹. Tchiluembh, Liambu, Ndundu lui-même ne cesseront, chacun ayant bien sûr un point de vue différent, d'y revenir. Le deuxième cas de rupture volontaire se déploie à travers le personnage de Luambu, dont le parcours mystérieux offre à la lecture et à l'œuvre tchicayenne sa métaphore la plus complète et la plus fidèle.

67 TCHEUYAP, Alexie, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*. Paris, l'Harmattan, 1998 p. 10

68 MAKOUTA MBOUKOU, Jean- Pierre, *Spiritualités et culture dans la prose romanesque et la poésie négro-africaine africaine (De l'oralité à l'écriture)*, NEA 1983

69 *Les Cancrelats Op.cit.*, p.33

- Nous avons également le cas des ruptures involontaires. Relèvent de ce cas les situations héritées des premières ruptures : l'héritage culturel qui en découle et vécu par la descendance, à l'instar de Sophie, Prosper, Raymond Poaty, etc.

Mais au-delà de l'origine de la folie, se trouve un facteur dont l'intérêt rend beaucoup plus compte de la crise dans les textes tchicayens : la capacité pour les personnages de gérer cet état ; Alexie Tcheuyap en soulignait déjà l'importance en affirmant que :

En fait, la dérive dans la folie est non seulement fonction de la puissance nocive de l'environnement et de la chronicité de l'état des structures sociales, mais surtout de la capacité psychologique de résistance. Dans cette logique, le sujet faible/affaibli est vaincu et sombre dans le délire. Dans le cas contraire, il résiste et peut tenter les réformes dont le monde extérieur peut avoir besoin.⁷⁰

Chez Tchicaya, le premier cas se solde par la mort et le second par la béatification ou la renaissance ; c'est donc en nous appuyant fondamentalement sur cet aspect que nous proposons du moins pour le premier chapitre de ce travail le parcours des personnages que nous avons jugés les plus représentatifs. A ceux-là s'ajoutent un autre type d'actant : l'espace qui au-delà de ses aspects décoratifs, constitue à lui seul un autre personnage. Espace topographique certes, mais espace finalement en rupture avec ceux pour lesquels il servait jusque-là de paysage à l'histoire. Muet, sombre, et troublant, il est l'actant dont la narrativité se fait le plus entendre ; adjuvant en apparence, il se charge d'une dimension antagoniste et noie ses victimes inattentives dans les méandres de sa violence et celles de sa mobilité.

C'est sous le signe de l'incommunicabilité et de la solitude que s'effectue le parcours des personnages en perte d'identité ; cela même que s'obstine à nous cacher l'œuvre U'tamsienne.

70 TCHEUYAP, Alexie *Op.cit.*, p.13

Chapitre 1:

L'UNIVERS FICTIF: LE PARCOURS DES PERSONNAGES

1.1 Le dialogue

Il se déroule sous le signe, et cela de façon récurrente, de l'incommunicabilité et de la solitude. Qui dit communicabilité, dit possibilité et acte d'échanges entre au moins deux entités. Ici, l'univers des personnages est fait d'inexpressions, au sens de l'indicible ; de voyage et donc de rupture et d'angoisse. Ce sentiment se manifestera chez tous les personnages. L'angoisse est généralement appréhendée comme un sentiment d'inquiétude propre à l'homme, découlant de son impuissance devant le destin et les péripéties du temps. C'est l'expérience de la fatalité, le frisson tragique devant l'incertitude de l'avenir ⁷¹.

Incommunicabilité

Nous la lisons à travers la grille proposée par Francis Berthelot⁷², dont le dialogue et le polylogue constituent les deux axes majeurs. L'auteur part de la terminologie empruntée à Catherine Kerbrat-Orecchioni pour traiter des différents axes relationnels qui unissent les personnages au moment du dialogue dont il distingue trois types d'interaction : le dialogue qui engage deux personnes dans l'échange verbal, le trilogue qui concerne trois personnes et le polylogue qui engage plusieurs locuteurs. A travers ces échanges, se dégagent plusieurs axes relationnels dont les plus courants dans la perspective romanesque sont les suivants :

- l'axe horizontal
- l'axe vertical
- l'axe affectif

⁷¹ JACERME, Pierre, *La Folie*, Paris, Bordas, 1985

⁷² BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan/HER, « fac Littérature », 2001, pp.9-32

Le premier axe « caractérise le rapport de distance ou de familiarité qui relie deux personnages »⁷³. Le premier cas résulte entre autres facteurs « du degré de connaissance mutuelle, la classe sociale [...], l'âge »⁷⁴. Le second cas est celui de la proximité et l'affection qui permettent notamment l'échange des confidences alors même que leur âge ou classe sociale peut s'avérer différents. Ces deux cas peuvent cependant respectivement évoluer, créant ainsi une situation d'interconversion⁷⁵ caractérisée par l'alternance des deux rapports.

Le second axe met en scène les rapports de hiérarchie ou d'égalité entre deux personnages. Le premier cas est généralement le fait de leurs positions sociales respectives. Le second les place au même niveau, cela pouvant créer des rivalités provoquant quelquefois à leur tour des situations d'interconversion.

Le dernier axe présente quatre types de relation qui peuvent à certains moments rejoindre les articulations des deux premiers axes. La première est celle de l'affection dont l'harmonie qui en découle favorise un espace propice aux adjuvants. La seconde, l'hostilité, est le lieu des haines et des antagonismes résultants des conflits sociaux ou encore amoureux qui, lorsqu'ils ne sont pas francs, constituent le fondement de la troisième articulation : le camouflage. La quatrième et dernière articulation étant toujours celle de l'interconversion qui fait alterner hostilité et affection ou l'inverse.

L'incommunicabilité se situe et s'opère en aval d'un acte de folie, celui de la rupture dont le voyage pour le cas du premier personnage de la tétralogie constituera l'acte essentiel. Ainsi se présente dans *Les Cancrelats* la première figure du voyage : « Rupture, départ d'un endroit donné vers un autre éloigné »⁷⁶. Il y a donc éloignement, et donc suppression d'un élément clé du système de communication tel que reconnu par l'anthropologie et les linguistes : « l'interaction qui est basée sur la sensibilité sous-jacente de toute espèce vivante »⁷⁷ dans un environnement précis. Or, en quittant Loango pour la France avec de Lescaut son maître blanc, Ndundu va rompre ce système d'interaction avec, - les siens (son frère Tchiluembh-sa sœur Liambu, ses neveux).

73 BERTHELOT, Francis, *Idem*, p.9

74 *Ibidem*

75 *Ibidem*

76 LEFEBVRE, Hélène, *Le voyage*, Paris, Bordas, 1989, p.5

77 THALL, Edward, *Le langage silencieux*, Paris, éditions du Seuil 1984 p.57

- le voisinage (Mabindu) qui constituent le groupe ou « l'association »⁷⁸ dans et avec lequel il interférait.

- le temps et l'espace « l'environnement où s'inscrit l'interaction »⁷⁹-

Ainsi présentés, nous retrouvons pratiquement tous les éléments nécessaires à l'élaboration de l'énoncé sans lequel il n'y a pas communication, facteur d'échanges dans l'acquisition de l'information et des connaissances.

Le départ de Ndundu pour la France se situe au moment où sa société va vivre les turbulences d'une rencontre violente et non désirée. A son retour, le pays est en proie à des bouleversements sociaux, économiques, politiques et culturels et voire, en ce qui le concerne directement, familiaux qu'il aura du mal à saisir dans leur profondeur : c'est "l'air du Temps"⁸⁰ qui se trouvera par dessus tout suffocant, irrespirable et dont l'étouffement sera d'autant plus insupportable que les siens ne l'aideront guère à comprendre, du moins ne parviendra-t-il pas lui-même à les comprendre. D'où ces perpétuelles interrogations et doutes quant à la signification des propos qu'il recevra de sa famille. Les paroles sybillines de Tchiluembh, et même celles de Liambu n'auront aucun sens pour lui. Incommunicabilité et donc conflit s'opèrent ici à plus d'un titre dans le contexte suivant : rencontre de l'Occident (colonisation) et de l'Afrique (en proie à la déchirure et au déchirement), dont Ndundu porte déjà l'annonce ! Ce nom aux dimensions prophétiques scellera telle une fatalité le destin du personnage. Sa sœur Liambu s'en souvient :

J'ai toujours eu quelque chose, comme un pressentiment que mère avait mis au monde un Blanc : Ndundu et au narrateur d'ajouter que « l'image concrète du pressentiment accusa davantage la distance existant entre les deux frères »⁸¹

La distance qui caractérise l'axe horizontal est donc le fait de la représentation que se font les autres personnages :

- Liambu et Ndundu pour lesquelles « des comme lui (leur) rendraient ce qui leur manque »

⁷⁸Idem

⁷⁹Ibidem

⁸⁰Les Cancrelats, pp. 9-75

⁸¹ Idem, p.53

- Tchilembh pour qui Ndundu c'est l'image du Blanc, de sa vanité et donc de l'irrespect « qui avaient rendu la vie impossible »⁸² à Mabindu. Tout en Ndundu ainsi que le soulignait déjà Paul Nzete⁸³ représente le blanc :

- le Nom « Ndundu portait ce nom à cause des cils...autour de ses yeux. Un rien Albinos »⁸⁴

- les traits physiques sont ceux d'un albinos

- le comportement est celui d'un blanc et, précise le narrateur « il fallait être Tchiluembh pour voir tout cela dans l'élégance de son frère. Tchiluembh se scandalisait de voir son frère porter des chaussures, non parce qu'il jugeait que porter des chaussures fût scandaleux en soi, non, mais parce que, autour de lui, personne de ceux qui en portaient n'avait la démarche d'un sain, du Blanc qui les vendait et qui est né chaussé, n'est-ce pas ? On voyait Thom Ndundu peser ses pas : c'en était alarmant. On marche ainsi quand on a des chiques aux pieds. Ou marche de canard : Kébé-é Kébé ! Kébh Ntôtu ngham kumandhé Kébh ! Ainsi, le commandant trouvait de parfaits auxiliaires même dans les chiques, grâce aux chiques, « Ses terres » étaient respectées ; on y faisait attention en marchant. Il fallait être Tchiluembh pour voir tout cela dans l'élégance de son frère. Cette terre n'était plus leur. Voilà »⁸⁵

L'axe relationnel se caractérise donc par la rupture et le conflit matériel que symbolisent « leurs ombres sur le mur (mimant) un combat de coqs »⁸⁶.

L'axe vertical est ainsi clairement défini, quoiqu'inacceptable ; même pour les Blancs dont il sert d'une façon certaine la cause « en donnant le bon exemple »⁸⁷ lui refuseront l'accès à la supériorité hiérarchique. Ainsi chartriant : « Ndundu, parce qu'il revient de France se croit tout permis, l'égal des Blancs »⁸⁸. De même Liambu par laquelle s'opère une relation de familiarité dans l'axe horizontale accepte-t-elle difficilement le rapport hiérarchique qui profite à Ndundu du fait de sa position sociale « Liambu toisait la

82 81 *Ibidem*, p.38

83 NZETE, Paul, « Remarques sur l'Anthroponymie et la toponymie » in *l'Afrique littéraire* N°87 *Hommage à Tchicaya U Tam'si*, p.126

84 *Les Cancrelats*, p.36

85 *Idem*, p.39

86 *Ibidem*, p.33

87 *Ibidem*, p.46

88 *Ibidem*, p.55

véranda, sur toutes les deux longueurs, de la maison »⁸⁹. Son action tiendrait plutôt à l'instauration de l'axe affectif qui du reste ne jouera guère son rôle d'adjuvant ; du moins n'aura-t-il aucun effet sur le parcours de Ndundu. Il mourra... de son ignorance.

L'incommunicabilité naît donc dans un espace conflictuel, dont l'axe vertical constituera la dynamique essentielle ; cela d'autant plus que son système de valeurs se trouve perturbé. C'est « le brouillage des repères » auxquels fait allusion Jacques Chevrier, le « Brusque basculement des repères séculaires » provoque des évolutions souvent banales et incontrôlées » et qui « n'ont pas toujours laissé le temps aux individus de s'adapter... »⁹⁰.

Par conséquent, l'axe vertical qui aurait pu être et qui a toujours été vécu comme un "champ" d'interactions complémentaires dans la tradition, tel que l'avantage du droit d'aînesse, devient le lieu de différentes sortes de conflits. La supériorité de Ndundu sur ses aînés, du fait de sa richesse provoque un brusque retournement de position hiérarchique que ne peut supporter, de surcroît le plus traditionaliste de ses proches, Tchiluembh. La rupture est d'autant plus accrue que Ndundu manifeste ouvertement ses choix culturels. Le rejet des uns provoquera la solitude de l'autre ; or toute culture étant un langage, la différence d'identité culturelle entraînera l'incommunicabilité. Aussi dans les cancrelats le dialogue tire-t-il sa subsistance et sa dynamique principalement dans la superposition de deux rapports de base :

- la requête de Ndundu, qui se présentera sous la forme d'une supplique, d'une négociation, ayant une suite de non-recevoir de la part de Tchiluembh
- le désaccord qui dressera les deux frères l'un contre l'autre pour des raisons culturelles. Ndundu choisit en effet la vie moderne occidentale (mode de vie. Travail et même la religion) qui symbolise aux yeux de son frère le mal à l'origine du « laisser-aller des gens, de ce jeu de l'oubli »⁹¹.

- Le second rapport qui est une réponse au premier, fait suite au climat d'hostilité qui s'instaure du fait de l'un des personnages dans l'axe affectif, celle du frère aîné qui la justifie par la « traîtrise »⁹² de son cadet. Aussi n'hésite-t-il pas à y ajouter du mystère en usant du camouflage dans ses propos qui d'ailleurs ne sont que des bribes de paroles que

89 *Ibidem*, pp.40-41

90 CHEVRIER, Jacques, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan Université, « 128 Littérature » *sine die*, p66

91 *Les Cancrelats*, p.39

92 *Idem*, pp.37-39

Ndundu aura du mal à déchiffrer, il n'en tirera au final aucune information ; cela le plongera dans l'insomnie, et l'entêtement « Dans la nuit, Ndundu revint chez lui la tête basse. Il oublia de se coucher. Il veilla en prières »,⁹³ « le soir venu, oubliant tout ce que Liambu lui avait dit pour le mettre en garde »⁹⁴, à vouloir discuter avec son frère. On retrouve également ce mystère dans les propos de Liambu qui bien que voulu au même titre que celui de Tchiluembh, n'apparaît pas autant dangereux. Il relève non pas de l'hostilité mais de l'enseignement qui du fait « du dit et du non-dit »⁹⁵ relève d'une formation initiatique « fortifie-toi d'abord, tu comprendras après »⁹⁶ dit Liambu. Cette situation est celle qu'expose Francis Berthelot :

Ici, non seulement A accepte de renseigner B, mais il s'efforce d'y parvenir le mieux possible. Il souhaiterait même lui faire un récit plus détaillé, mais la précision des questions de B et le rapport hiérarchique l'en retiennent. Son offre en quelque sorte est supérieure à la demande [...] on arrive à la situation où A désire fournir une information mais n'y parvient pas à cause du manque de réceptivité de B.⁹⁷

Soulignons que la supériorité dont il question ici ne remet pas en question celle de Ndundu bien que « sujet B ». Elle relève du premier repère, celui de la tradition, du droit d'aînesse qui suppose, et cela sera confirmé par la demande de Ndundu, une meilleure maîtrise des savoirs et donc une légitimité de pouvoir ; on comprendra dès lors mieux la crise qui résulte du renversement de l'ordre hiérarchique. Ici, Liambu bénéficie à la faveur du trouble de son « blanc de frère » d'une position de supériorité. Aussi lorsque Ndundu demandera à sa sœur de lui expliquer les choses, celle-ci lui répondra :

Fortifie-toi d'abord tu comprendras après [...] Tu recevras la force de celui qui vient. Fortifie-toi je t'aurais empêché de partir le ventre creux quand tu es parti, je t'aurais empêché d'acheter cette maison à ton retour ! Tu n'es pas insolent ; maintenant rien n'empêchera que tu le paraises ; au plus vite, il faut te fortifier. Quelqu'un viendra Ndundu ne demanda pas qui, Liambu ne le nomma pas⁹⁸.

93 *Ibidem*, p.42

94 *Les Cancrelats*, p.41

95 BERTHELOT, Francis, *Op.cit.*, p.43

96 *Les Cancrelats*, p.41

97 BERTHELOT, Francis, *Idem* p.42

98 *Les Cancrelats*, p.41

On retrouve comme autre exemple d'hostilité et de camouflage dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* où la première attitude naîtra de plusieurs facteurs : Egalité intellectuelle entre Gaston Poaty et Paulin Pobard ; tous les deux ont effectué des études supérieures en France. Frères de même pays, en l'occurrence Loango, leur égalité aurait pu être facteur d'harmonie s'il n'y avait pas l'existence de deux autres :

- le conflit amoureux. Il se soldera à chaque fois par la victoire d'un même personnage : Gaston Poaty dont le premier acte est celui de l'usurpation de place auprès de Mathilde qui, jusque là appartenait, du moins amicalement puisque la narration reste peu claire quant à leurs rapports réels, à Paulin. Ce dernier en les présentant, la perdra à jamais, car malgré l'éloignement affectif de Gaston, Mathilde se refusera fermement et violemment aux avances du perdant :

Franchement, Paulin devenait fou. Ce qu'il a dans la tête n'est pas net. Ce n'est plus de son aide qu'il a besoin pour ses affaires avec sa fiancée. Voilà qu'il se jette sur elle en criant que c'est à lui qu'elle devrait être. Pourquoi devrait-il toujours tout céder à ce fils de Maudit ? [...] Il se rua sur Mathilde et lui porta la main au sexe. Le sang froid de Mathilde a quelque chose de surprenant. C'est peut-être l'exercice du sens de la répartie. Elle le gifla physiquement et moralement. Elle le mit à la porte.
- J'oublie tout, mais ne remets plus les pieds ici.
- Qu'est ce qu'il fout, ton mari, avec sa sœur⁹⁹

Perdant d'autant plus désespéré qu'il s'agira également de cette sœur : Marie-Thérèse. De retour au pays Paulin va semble-t-il en tomber amoureux, car là encore la narration se base sur des suppositions :

Paulin était fiancée à Marie-Thérèse, depuis le jour de son retour de France, on ne pouvait que les considérer comme fiancé l'un à l'autre¹⁰⁰.

Ce sera une fois de plus l'échec, il n'arrivera pas à soustraire, ce qui aurait été une sorte de revanche, cette deuxième femme de son rival qui cette fois encore malgré lui, gardera le dessus. Ainsi les variations de l'écart vertical entre ces deux personnages n'auront pas lieu, du moins dans le conflit amoureux. Il restera sur la transition d'une égalité à l'inégalité.

⁹⁹*Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Op.ciT*, pp. 183-185

¹⁰⁰ *Idem*, p.181

Celle-ci « S'effectue soit par une élévation de l'un des personnages, soit par un abaissement de l'autre, soit encore les deux. »¹⁰¹.

Dans le cas de *ces fruits si doux de l'arbre à pain*, l'élévation sera plutôt d'ordre sentimental que social. Les deux antagonistes ayant pratiquement dans ce dernier cas le même statut.

Mais c'est finalement dans le conflit politique que va s'opérer au prix de la trahison et du camouflage une variation dans l'axe vertical : celui du renversement de positions chez les deux personnages. Paulin qui jusque là est le perdant devient dans le combat politique le personnage le plus estimé. Pour y parvenir il aura usé de la naïveté, non seulement de celui qu'il considère comme rival mais également de celle du parti. Dressant par la trahison les uns contre les autres, Paulin parviendra ainsi à créer une situation d'incommunicabilité dont lui seul tirera profit. Gaston le nouveau perdant ne s'en rendra compte que bien tard. Cet exemple nous amène à un autre niveau du dialogue : Le Trilogue qui au même titre que le dialogue constitue désormais une dynamique du non échange dont le cadre à savoir le lieu où il se déroule, participe également de la crise.

1.2 Le Trilogue

L'analyse dialogique du premier chapitre dans *Les cancrelats* nous présente déjà l'impossible Trilogue. Ce premier niveau du dialogue ne concernera que deux personnages à la fois : le maillon récurrent sera Ndundu : Ndundu/Tchiluembh ;Ndundu /Liambu ; la crise étant familiale l'idéal aurait été pour les trois personnages de se retrouver pour ne discuter; mais les deux aînés habilités par cette même tradition tant défendue, feront le choix de se faire mutuellement allusion par l'intermédiaire du « traître » .Le Trilogue n'ayant pas lieu , la quête de Ndundu mettra en présence deux dialogues en alternance. Ainsi ira-t-il d'abord chez l'un, présenter sa requête pour laquelle il n'y aura aucune suite compréhensible :

101 BERTHELOT, Francis, *Op.cit.*, p.19

L'essentiel restait à dire [...] Si nous remontions le plus loin possible. Regarde ! Ça, c'est toi, l'indexe ; ça, c'est toi, l'indexe ; ça c'est ta sœur...

- Liambu !...

- Laisse-moi parler ! Ça, c'est ta sœur, l'annuaire ; ça, c'est moi, le majeur, au milieu de la main. Boule ! je ne te demande pas de rêver .je te demande de m'écouter de toutes tes oreilles ! là dessus... à partir de toi, ta sœur et...

- Liambu est aussi ta sœur, qu'est-ce qu'il y a ?

- Si je dis qu'elle est ta sœur et que l'on sait que tu es mon frère, c'est comme si je disais qu'elle est nette sœur !

Ndundu Triompha.

- Mais ce sont ce que tu ne dis pas, à deux ou trois reprises,

A Y a Tchilembh, qu'est-ce qu'il y a entre nous ?

-l'essentiel est donc de savoir ce qu'il y a entre...elle et moi...et non pas pourquoi !...

- finis ton propos...

Tchiluembh ne termina pas son affaire, comme un gamin, il envoya Ndundu au lit !¹⁰²

Il se tournera par la suite vers l'autre afin d'en comprendre le sens :

Liambu ! j'ai parlé avec Y a Tchiluembh, je parlerai encore avec lui...mais ce sera plus simple si tu m'expliques déjà les choses...¹⁰³

C'est au cours de ces entretiens successifs que les deux aînés vont faire allusion l'un à l'autre, à travers des propos toujours entourés de mystère et de non-dits, renforcés par une narration plutôt mimétique. Un second conflit, bien qu'innomé s'identifiera et pourrait à priori être considéré comme l'obstacle principal, et véritable à la mise en place du trilogue. En effet la difficulté pour l'un de présenter de façon directe le lien fraternel au profit d'un « détour parental », en l'occurrence Ndundu, semblera manifester, semble-t-il, le refus de l'assumer. Aussi lorsque Ndundu lui fera la remarque sur le « ta sœur »¹⁰⁴ que prononce Tchiluembh, « Liambu est aussi ta sœur, qu'est ce qu'il y a ? », Préférera t-il « si je dis qu'elle est ta sœur, et que l'on sait que tu es mon frère, c'est comme si je disais qu'elle est notre sœur ! »

On notera ici la présence du pronom indéfini « on » à la place du personnel « Je », il s'agira de désigner le frère à l'aide des substituts au détriment des noms ; d'où les "il-lui-sa" servant à désigner Tchilembh et tout ce qui s'y rapporte. A travers ces formulations indirectes se profile

¹⁰² *Les Cancrelats, Op.cit.*, p.34

¹⁰³ *Idem*, p.41

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.34

un conflit dont sera difficilement perceptible. Or sans enjeu aucun dialogue n'est possible, car il est le lieu où celui-ci trouve sa dynamique. Et la quête de Ndundu, « comprendre l'essentiel » qui aurait pu se présenter comme tel sera réduite à néant par "le silence" des autres, seul celui de Ndundu sera une disposition à l'écoute, à entendre. Il n'y aura donc non plus au niveau du trilogue de débat, de là la présence du mode itinérant dans la majeure partie de chapitre. Il rend compte à la fois, des déplacements du personnage qu'accompagne le narrateur et d'un espace topographique en crise, en rupture :

- déplacement spatial comme expression de l'impossible trilogue, Ndundu va vers l'un puis vers l'autre
- mouvement spatial comme absence du cadre trilogique ; au non-dit de l'enjeu dialogique s'ajoute son "non-lieu", le cadre de la palabre ayant disparu. De cet impossible dialogue découlera,
- un espace de quête et donc une mobilité constante...à moins qu'il s'agisse tout simplement d'immobilité ? Elle aura pour origine dans l'ensemble de l'œuvre le mal de vivre des personnages, celui-ci trouve sa représentation à deux niveaux récurrents et indissociables :
- La crise spatiale et la crise du langage

1.3 Un espace en crise

L'espace se présente dans cette partie comme cadre topologique de la fiction : limite géographique dans laquelle se déroule toute action ; espace géologique qui participe au delà du décoratif, de la crise

Car la nature n'est pas ici pur décor, ni même simple métaphore de l'être. Animée de forces obscures, dotée d'une volonté d'un langage, elle est l'espace de prédiction par lequel s'expriment les mondes invisibles,¹⁰⁵

Espace atmosphérique à la fois chimique et métaphore du trouble des personnages.

1.3.1 L'atmosphère : puanteur et asphixie

105 PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain: 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.51

Abondamment utilisée dans les romans africains, la puanteur est à la fois caractéristique de l'environnement et représentation métaphorique du pourrissement des personnages. Maintes études y ont déjà fait référence. Ces études comme celle de F. Mambenga Ylangou résument « la mocherie spatiale » comme « le spectacle d'un désordre matériel faisant corps avec la putréfaction » ; s'appuyant sur l'œuvre de Sony Labou Tansi, il

constatera qu'il y a récurrence d'un lexique révoltant : « pourriture », « boue » « immondices » « odeurs »...particularisé par des qualificatifs qui traduisent la profondeur de la descente dans un univers en décomposition. Les personnages tansiens sont à l'image des espaces qu'ils habitent. Dans la plupart des cas, ce sont des « corps poubelles » où se déversent les déchets de l'immortalité, de la misère, de la démesure qui les conduisent vers une chute tragique. On notera aussi qu'il y a une prolifération de personnage marginaux attestant avec force qu'il est question chez Labou Tansi, d'espace qui avilissent, détruisent au point de reléguer le corps à « une pièce de boucherie [...] ». En somme, « la mocherie spatiale est l'expression d'un mal être généralisé qui obstrue l'horizon de tout espoir. Dès lors, les parcours actanciels des personnages s'apparentent à une tragique journée de leur condition existentielle...¹⁰⁶.

Chez Tchicaya s'exprime surtout ce dernier niveau : le mal être de Ndundu, Prosper et Sophie Pobard, celui de Raymond Poaty...Il s'agira beaucoup moins de misère sociale que spirituelle. Celle de Ndundu et les siens naît avec la perte des repères et l'impossible communion avec la communauté, dès lors

L'air du pays indisposait, parce qu'irrespirable, [...] s'en aller en se touchant les narines [...] Ceux qui le nourrissent de leurs expirations ont mauvaise haleine...Il est si rare aussi...on a beau se promener le nez en l'air à l'affût !...Par moment c'est étouffant. Rien n'y fait, c'est étouffant. Il arrive qu'on se bouche le nez... l'air a mauvaise haleine. Des caries qui troublent les bouches ! [...]Ndundu se remet à penser l'air irrespirable.¹⁰⁷

106 MAMBENGA, Ylangou, « Quête de connaissance de l'unité fondamentale par la symbolique rituelle chez Sony Labou Tansi » in *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*. Montpellier, Université Paul Valéry, 2001, p.116

107 *Les Cancrelats, Op.cit.*, pp.44-45

Cette obsession est partout présente dans l'ensemble de l'œuvre tchicayenne où le champ lexical émaillé de cambouis, de boue, si ce n'est d'eau de pluie, de brouillard, met en place une poétique de l'étouffement, laquelle doit être prise, pour le cas des *cancrelats*, non pas au sens matériel du terme mais dans une dimension plutôt spirituelle et en décadence. C'est pourquoi cette puanteur habituellement présente dans les villes va déjà s'installer chez Tchicaya dans les villages qui pendant longtemps sont restés des lieux de refuge ; parce que garants de la tradition, ils constituaient un bouclier contre la déperdition. Là est toute la signification de "l'air du temps" donné comme titre au premier chapitre du roman.

Il est d'autant plus suffocant que l'incommunicabilité installe une atmosphère de malaise entre les personnages tel que cela se présente dans ,

- *Les Cancrelats*, climat d'hostilité qui du coup s'avère invivable ;

- *Les Méduses*¹⁰⁸ où le personnage de Luambu crée et participe pour une large part du mystère entretenu dans l'œuvre, et vécu par les personnages pour lesquels certains comportements, événements, manifestations et même apparitions imprévisibles resteront le plus souvent inexpliqués.

Ainsi, Sophie dans *Les Cancrelats*¹⁰⁹ ne s'expliquera t-elle pas la présence subite de ces insectes dans ses belles nattes ; Luambu qui ne comprend déjà pas pourquoi avoir tant ri avec Mazola d'abord, Elenga ensuite sait tout simplement que:

S'il se tait, il ne pourra pas dominer le sentiment d'inquiétude une sorte d'angoisse que pointe, précipite sa respiration, froisse son front. Ses deux amis semblent en proie au même malaise qui le harcèle sournoisement. Ils ont tous les trois quelque chose à se dire qu'ils ne disent pas, des confidences qu'ils n'osent se faire. Ils pourraient se soûler des mots qui tourneraient en dérision tout malaise, inquiétude... Non les mots ne viennent pas¹¹⁰.

De même lorsque Gaston sans savoir pourquoi retiendra et citera un prophète de la bible, Mathilde sera envahi par un pressentiment mal identifié « *une fois encore elle sera envahie par l'intuition de la catastrophe imminente. Une fois encore, elle ne dramatisera pas* »¹¹¹. En fait à travers ces passages se profile toute la problématique du langage, du "non-dit" développé ci-dessous. Incapables de lire et donc incapables de nommer ces présages les

108 *Les Méduses ou les orties de la mer, Op.cit*

109 *Les Cancrelats, Op.cit*, p.111

110 *Les Méduses ou les orties de la mer, Op.cit*, p.146

111 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Op.cit*, p.235

personnages demeurent soumis et prisonniers d'une destinée traduite par la mort dont l'atmosphère malodorante de décomposition, pleine « de merde, de sciure, d'encre, de cambouis et de boue » porte l'annonce. Souvent violente, elle s'accompagne à chaque fois d'un déchaînement de la nature. A ce sujet Florence Paravy affirme :

Un autre facteur de dramatisation du récit réside dans la représentation qui est faite d'un espace géographique, voire géologique, également en crise. Face à la violence des hommes s'exprime en effet la cruauté ou la colère de la nature elle-même. Un procédé fréquent, et assez classique, consiste à établir entre le personnage et son décor une relation d'ordre quasi métaphorique qui vient souligner la violence intérieure des êtres ou celle de la situation ¹¹².

Ainsi sur Brazzaville, en pleine conspiration politique,

La pluie tombe avec rage-furie démentielle. Le ciel et la terre se conspuent, se font pie que querelle de démons [...] Sous le toit du juge Raymond Poaty, il est seul à ne pas dormir. Il est secoué par un tout autre ouragan, qui n'est pas fait de violentes ruées de vents ni de troubles d'eau exacerbées par tant d'électricité ¹¹³.

On peut en effet percevoir dans cet extrait une dimension métaphorique. Mais au delà d'une analogie entre le déchaînement des éléments et l'intériorité du personnage, existe comme un parallélisme fonctionnelle qui libère les éléments de leur carcan : celui de reflet, de reproduction de situations. La personnification à outrance des éléments qui « conspuent » « se font querelle », l'effort de précision qui différencie les deux "ouragan", nous permettent d'affirmer que l'espace en tant que milieu, décor de l'histoire constitue à la fois les personnages certes et, un personnage.

Le premier aspect concerne sa réception en tant que « cadre confinant « son personnel », où « le personnage est assigné à résidence »¹¹⁴. C'est le cadre de vie dans lequel évoluent les personnages et dont les péripéties et les transformations en dépendent. Le second aspect le perçoit comme actant, personnage à part entière ; alors que dans le premier cas il est une sorte de dynamique dans l'évolution du personnage, dans le second il se présente sous l'aspect d'une force antagoniste alliée ou tout simplement autonome. L'un est « une

112 PARAVY, Florence, *Op.cit*, p.50

113 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit*, p.55

114 MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe*, Paris, Puf, 1987, p.142

des marques pertinentes du personnage »¹¹⁵ ainsi qu'il en a été question plus haut quant à l'atmosphère, l'autre constitué de ruse et de violences agissantes.

1.3.2 LE DECOR : VIOLENCE ET RUPTURES

La violence est celle qui interpelle d'abord notre activité sensorielle. C'est celle des couleurs qui frappent et accompagnent les personnages, elles mettent en scène un univers envahi d'éléments conférant une tonalité douloureuse, ténébreuse et tragique. Ce sont les couleurs du sang : le sang de Ndundu, transformé en loque dans un accident ; celui de son fils Prosper qui gicle à la suite des coups reçus de la part des miliciens, ou encore celui de Nathanaël Ndehlu tué par le commandant d'un coup de fusil. Mais le sang est aussi celui du lourd tribu dû au progrès de « L'épopée du Congo-Océan » à laquelle, par l'ironie d'un concours de circonstances, échappe Prosper :

Furtivement, des images floues embuèrent ses yeux : les Banda, les Sara ! Combien de travers ? Combien de morts ? le bruit de la chair qui éclate, les mouches qui barbotent dans un sang mat sur les feuilles où l'on a couché un mort inutile ! Brr...c'est cela aussi l'épopée du Congo Océan. Prosper avait manqué de la vivre dans toute son horreur [...]. Les récits qu'on en avait faits donnaient des cauchemars à qui les avaient écoutés. C'était toujours pour Prosper cette cohorte d'images obsédantes : autant de traverses, autant de morts... Jean Balou, Damien, les Banda, les Sara, qui n'en étaient pas revenus...¹¹⁶.

C'est aussi le tribu que devra payer Elenga de son sang et sa chair déchirée par les bales des soldats ; quand bien même sa mort sera t-elle assignée à une autre cause, similaire à celle de Muendo dont le corps aura été éparpillé par les soins d'une tronçonneuse. Et lorsqu'il ne s'agira pas de progrès, il coulera pour servir des causes magico-politiques et la

115 *Idem*

116 *Les Cancrelats* p 227

superstition. Les crimes des hommes panthères dans *Les Phalènes*¹¹⁷, ou encore ceux commis sur ces

petites filles que le fleuve rend par tous les temps, ces corps qu'on a trouvés enterrés la tête en bas, les pieds en haut, la plante des pieds au ras du sol, ces corps encore dont on a vu les restes calcinés, rôtis sur les autels de branchages, ces corps enfin, toujours avec la même blessure, le ventre ouvert du pubis jusqu'au sternum, on sait pour quels sacrifices ils ont été immolés et pour servir à l'ambition démesurée de qui nous savons¹¹⁸.

Ces crimes poseront le problème d'ailleurs abondamment repris par d'autres tels que Sony Labou Tansi, du rapport entre la pratique du pouvoir et celle de la sorcellerie ; cela d'autant plus que pour le personnage de *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain* la réalité bien qu'évidente ne lui en offrira pas la preuve. De ces violences découlera et s'installera un climat de douleur et de peur que nous peindront à la fois des couleurs sombres et froides :

- la nuit « qui confère sa tonalité ténébreuse au roman est toujours maléfique [...] Elle a partie liée avec le mal »¹¹⁹. C'est le monde grouillant des cancrelats, des phalènes d'ombre, de feux follets qui terrifieront les personnages et rendront l'espace redoutable et envahissant. La lune ne l'éclairera pas davantage, loin d'être « un beignet couleur de miel [...] qui fait envie »¹²⁰

- elle s'associera à la nuit et enfoncera davantage les personnages. C'est l'expérience de Luambu dont le périple sera imbibé d'eau. Eau de pluie, eau de rivière en crue qui immobilisera, tuera et aspirera violemment ses victimes également menacées par la mer qui agitée, qui « *se rue-ahane, foule mord, grignote, bave, ...* »¹²¹. Elle éructera, tourmentera et agacera les personnages qui rechercheront à travers elle la paix, la quiétude. Tel sera le besoin qui obsèdera le juge Raymond Poaty :

La mer ne cessait de la hanter, il en rêvait la nuit, le jour elle lui apparaissait sous le moindre signe. Soudain au coin d'une rue, contre toute attente, l'odeur salée bleue de la mer dilatait ses narines. Il sentait l'huître. L'herbe et les feuilles devenaient des

117 *Les Phalènes*, *Op.cit*, p.134

118 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit*, p55

119 COQUET Monique, « Les méduses ou les orties de la mer: un roman tchicayen en forme de roman policier » in *L'Afrique Littéraire*, *Op.cit*, p.152

120 CAREME, Maurice, « La lune » in *Au clair de la lune*, Paris, Hachette, 2003

121 *Les Méduses ou les orties de la mer*, *Op.cit*, 221

algues. A table, le poisson, quand ce n'était pas du poisson de mer, il le mangeait sans grand appétit [...] le vent dans les arbres donnait une musique déferlante. Il offrait son visage à l'idée d'un emprunt salutaire et rafraîchissant...¹²²

De même, c'est au bord de la mer que Luambu-Muendo et Elenga aimeront à se retrouver. C'est pourtant de la mer que surgira un danger : Prophète ou fou ? Ce personnage à l'image des méduses en sa possession représentera un monde impénétrable, celui de l'obscur, de l'eau dont il ne s'éloignera pratiquement jamais ; celui de la violence et la douleur à travers les méduses qu'il jettera sur la foule. Comme une manière pour lui une façon de réveiller les consciences et les pousser de ce fait à se nettoyer par la douleur, de la vase spirituelle dans laquelle elles s'embourbent , car dit la narration « Il se rapprocha des pêcheurs et se mit à les asperger d'eau en vociférant :

je vous baptise au nom du seigneur, je vous baptise au nom du seigneur ! Des paquets d'eau que ses mains écopaient tombaient sur les hommes qui tiraient les filets. Outre l'eau salée, des personnes reçurent des méduses au visage et sur les parties nues de leurs corps !¹²³

Mais il n'y parviendra pas car il y a également un tout autre élément aussi froid que l'eau, aussi poisseux que la boue, aussi clair-obscur que la lune. C'est le brouillard qui « Poisseux cloue au sol ses victimes dans une désespérante immobilité, se teinte parfois de la couleur du sang : brouillard qui pétrifie le marcheur éveillé »¹²⁴ ...

On est amené à se demandé si l'on a affaire à un espace à la fois mobil des rêves du dormeur et celui pourtant inchangé du marcheur pétrifié. Tout au long de la fiction on constate une déterritorialisation de l'espace qui semble t-il narre la quête des personnages, et qui cependant semble n'avoir jamais eu lieu ; d'où notre interrogation sur l'étant du narrateur dans la seconde partie de ce travail, car pour reprendre le propos de Paravy,« c'est finalement un constellation imaginaire du chaos qui se dessine. La crise de l'espace est une crise des repères. Ceux-ci disparaissent parfois totalement par un plongeon dans un "non-lieu"qui peut avoir [...] des vertus rédemptrices et initiatiques ».¹²⁵

122 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit*, p.131-132

123 *Les Méduses ou les orties de la mer*, *Op.cit*, p.78

124 COQUET, Monique, *Op.cit*, p.153

125 PARAVY, Florence, *Op.cit*, p.244

1.3.3 LA CRISE DES REPERES :LE TERRITOIRE

Il donne des informations sur l'instabilité des personnages. A peine sera-t-il défini que le cadre de vie changera ; leur évolution s'accompagnera de constants déplacements. Ndundu qui partira de Loango pour la France et y revenir signera en quelque sorte le destin de sa descendance. A l'instar d'autres personnages aussi problématiques les uns que les autres, Sophie, Prosper pour *Les Cancrelats*, Luambu dans *Les Méduses* sont des individus en perpétuel mouvement qui n'ont aucun usage réel et définitif du territoire au sens où l'accorde Henri Mitterand. Il affirme que:

L'usage momentané ou permanent d'un territoire implique une série complexe des droits de procédures, de rites, de manœuvres, de comportements divers. On jalonne sa réserve d'espace, on délimite sa place, on prend son tour pour gagner qu'on repère ou qu'on a acquise, on contrôle l'accès, on y ordonne la circulation, on la protège contre les violations éventuelles¹²⁶.

Or, à chaque fois qu'il sera question de s'installer et prendre des habitudes, des événements autant explicables que mystérieuses viendront s'y opposer. Ainsi se souvient Sophie qui fait un bilan ; était-ce une prémonition ?, à la veille d'un nouveau bouleversement toujours imprévu et involontaire : le départ, l'arrestation de Prosper,

Quinze ans étaient passés depuis la mort de son père, sans qu'elle ait connu un seul jour d'éblouissement. Elle ne vivait plus pour elle-même, elle vivait pour son frère. La routine en avait fait une automate [...] Sophie avait eu deux enfants [...] qui moururent des premiers rayons de soleil que virent leurs yeux ! [...] (Etape de Mabindu) Quand elle vint avec Prosper habiter Loango dans le quartier de vista, c'était pour vivre avec un tailleur qu'elle quitta le jour où ce dernier se battit avec Prosper. Elle changea de quartier toujours suivie de Prosper, pour échouer à Diosso¹²⁷

d'où elle partira à la suite des noces de son frère ; lequel s'en ira également de la maison du moins, après le décès de son épouse. Ils ne se retrouveront qu'une dizaine d'années plus tard grâce, une fois encore au sacrifice de Sophie. De même Luambu et pour des raisons

126 MITTERAND, Henri, *Op.cit*, p.140

127 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, p.113

moins claires, quittera t-il à chaque fois avec sa famille sa vie pour ensuite en bâtir une nouvelle ailleurs. L'apparente stabilité et légèreté que nous présentera la narration chez les Poaty¹²⁸ et les Pobard¹²⁹ en début de textes se verra détruite par la suite à la faveur d'une délocalisation de l'espace familiale disparition précédée d'un déplacement du père pour Pointe-Noire ; d'où le changement dans le rituel du courrier:

Maman fit le coup de papa, de ne l'ouvrir qu'après le dîner comme l'aurait fait papa [...]. Une lettre que ne célèbre pas le grand prêtre en personne ne donne pas la même qualité de dévotion .

Dans l'autre roman c'est encore Sophie qui s'en ira sans aucune explication à l'égard de ses proches. Elenga/ Kodia¹¹⁰ quittera son village pour Pointe-Noire.

Mais dans quels buts respectifs se déplaceront-ils ? Pourrait-on se demander de quoi est constituée la dynamique de ces déplacements dont est pleinement investie l'œuvre Tchicayenne ? Vers quels accomplissements se dirigent-ils ? L'atteindront-ils ? Est-il encore nécessaire de s'en interroger, tant est problématique la réception des titres¹³⁰ dont la résonance s'assimile à celle de l'ambivalence, de l'errance et de l'inachèvement ? Inachèvement du fait de la mort des *cancrelats* mangés par le coq ; celle des *phalènes* qui à peine sorties (de l'ombre) se brûlent les ailes au contact de la lumière et sa chaleur, errance des *méduses* dont le va-et-vient maritime au gré des vagues les laisse sans attaches ; mais ambiguïté de *l'arbre à pain* dont la « chair sanglante comme sa racine » n'en est pas moins comestible pour les « gens du voyage » ; fragile et endurant, mais tiendra-t-il longtemps, Tchilolo ? Car elle mourut, ensanglantée bien sûr. Serait-il finalement question d'illusions qui nous feraient prendre le mouvement de l'espace "actant" pour celui des personnages ? « La route qui fuyait »¹³¹, l'espace que verra ou conduira Gaston etc. ? Dans tous les cas, le résultat restera cependant le même pour ces anti-héros, car il s'agira d'une série de bouleversements de leurs univers constitués de , « La vie quotidienne des pièces de maison, de la topographie familiale, des lieux où l'on vit, des parcours auxquels on est habitué, des limites journalières [...] de la maîtrise de soi dans un espace à soi et pour soi

128 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit*, p.135

129 *Les Phalènes*, *Op.cit*, chap.1

130 Cf chapitre sur l'univers textuel.

131 *Les Cancrelats* p.125

[...] que ces limites viennent à s'écarter ou à se restreindre contre le libre arbitre du sujet, et celui-ci perd ses assises mentales »¹³².

Sophie, lors de son énième déplacement, sur Brazzaville, en gardera quelques vestiges : sa vieille houe et sa vieille cuvette- son frère qui n'en avait plus et en plein désarroi n'appréciera guère.¹³³ Peut-être avait-elle tout simplement compris la meilleure manière d'entreprendre et achever sa quête à elle sans sombrer définitivement dans la folie et l'itinérance si omniprésente dans ces différents parcours.

1.3.4 UN ESPACE DE QUETE : L'ITINERANCE

L'itinérance est une notion qui porte en elle une contradiction : Itinéraire et l'errance. Alors que le premier terme suppose un limite faite d'un point de départ et celui d'un arrivé, le second exprime « le contraire de ce qui est fixe, stable. C'est la recherche perpétuelle d'un ailleurs »¹³⁴. L'itinérance se conçoit donc ici comme un itinéraire voué à l'errance, l'adestinérance, au sens où l'attribue Derrida¹³⁵. Les personnages Tchicayens, à l'instar de *Giambatista Viko*¹³⁶, donneront en effet l'impression d'être privés de destination d'où l'incapacité pour eux de posséder un territoire qui leur soit propre. La domestication du temps et de l'espace dit Le Roi-Gourhan¹³⁷ est un fait humain, un facteur essentiel et caractéristique de l'humanisation car explique-t-il:

Le fait humain par excellence [...]correspond à une véritable prise de possession, une domestication au sens le plus strict puisqu'ils aboutissent à la création dans la maison, et partant de la maison d'un espace [...] maîtrisable [...]. L'organisation de l'espace habité n'est pas seulement commode technique, c'est au même titre que le langage l'expression symbolique d'un comportement globalement humain

132 MITTERAND, Henri idem p133

133 Les *Cancrelats*, *Op.cit.*, p232

134 LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole : la mémoire et les rythmes*, Paris Albin Michel <<sciences d'aujourd'hui>> 1965 p.139-140

135 RAMOND, Charles, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2001

136 NGAL, Georges, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 2003, 1ère éd Alpha-Oméga, 1975

137 LEROI-GOURHAN, *Op.cit.*

L'habitat ajoute-t-il répond à d'autres fonctions, à celles d'assurer un cadre au système social dont il est le symbole ; celle de mettre de l'ordre à partir d'un point dans l'univers environnant. Or les personnages tchicayens sont des individus marqués par l'exclusion, volontaire ou non, du système social et se disposent ainsi à un autre lieu, celui de la folie et de l'errance dont la quintessence bestiale que donne Vico, justifie le comportement et les actes tels qu'ils seront présentés plus bas. Vico associe à l'errance une cause originelle : celle d'une chute suite à laquelle les hommes se dispersent errant.

Cette errance explique Pierre Girard prend des aspects multiples [...] Le premier aspect est son caractère indéterminé. Le monde de « l'errance bestiale » est un monde sans temps, sans histoire, sans mémoire, sans lien précis[...] Cette errance se caractérise aussi par la solitude ¹³⁸.

Là est toute l'identité du fou Tchicayen. Nous mettons évidemment le temps, l'histoire et le lieu précis sous la bannière de la mémoire ; c'est grâce à elle, que se pérennise l'histoire, l'on se repère dans le temps et l'espace. Celle-ci appartient d'abord à la société, au groupe sans lequel le comportement d'une individu s'avèrerait humainement insignifiant. L'individu s'y identifie par l'existence et la réception des traditions qui conditionnent sa survie. Qui dit réception dit transmission et donc communication dont le langage assure à la fois la conversation et justement la transmission. Or ainsi qu'on l'a vu dans le premier point, celle-ci n'est guère possible : c'est l'incommunicabilité née de la rupture du contrat social entre l'individu (Ndundu) et le reste du groupe. Mémoire et langage sont donc indissociables, et cela à double titre car ce dernier est, au-delà de la fonction de moyen, un lien entre l'individu et le groupe avec lequel il dialogue. Ndundu et par la suite sa descendance en seront privés. D'où la perte pour Sophie et Prosper de leur identité qui d'ailleurs n'aura aucune possibilité de se mettre en place : avec un père exclu de sa famille, une mère décédée, les enfants Pobard évoluent dans un univers qui rappelle sans cesse une atmosphère de ballottage incessant et fatal si présent dans l'œuvre.

En tuant la mère, Tchicaya ne met-il pas dans l'inachèvement le rôle de celle-ci ? Rôle à jamais repris par la figure de la sœur (aînée). Liambu remplacera la mère de Ndundu, Sophie celle de Prosper, la petite Léa n'en réchappera pas ; alors que leur mère tombe

138 GIRARD, Pierre, *Le vocabulaire de Vico*. Paris, Ellipses « Vocabulaire des... », 2001, p.18

malade, elle deviendra le temps d'une guérison la maman de Paulin ; Ndundu se souviendra d'ailleurs que les filles ont toujours été les aînées dans sa famille. Mais le rôle de la mère leur sera pratiquement inaccessible, car trop immense : « démêler les fils de la vie quand ils s'embrouillent »¹³⁹ n'est pas aisée. C'est un rôle à la mesure d'une mère ; première fonction dévolue à la mère .Et Sophie ne s'en dérobera jamais¹⁴⁰. Elle sera « l'essence de la vie (car) la femme accouche le monde [...] Puisqu'elle accouche le monde, elle porte en elle-même le tout en bien et le tout en mal » et « puisqu'elle est la mère protectrice et la femme séductrice, elle est donc l'ange »¹⁴¹.

D'où la présence aux côtés de la sœur, celle de la prostituée et de l'amante ; toutes deux représentant une sorte de relais. Ainsi réuni, ce trio constitue le substitut de la mère à l'origine du monde avec lequel ces personnages sont en rupture. C'est l'absence d'attache, la perte des points de repères qu'ils essaieront à chaque fois, et en vain de retrouver. Ici s'exprime la mémoire défaillante dont la rhétorique se traduit pratiquement à tous les niveaux : aspects typographiques, aspects narratifs, mémoire individuelle , mais d'abord mémoire sociale dans laquelle « s'inscrivent les comportements et l'existence des traditions qui assurent, d'une génération à l'autre, la transmission des chaînes opératoires permettant la survie et le développement du groupe social »¹⁴²

auquel appartient l'individu. La sienne se constitue donc sur la base d'un dialogue avec ce corps de tradition qui le sollicite et l'interpelle, car seule capable de lui donner « les seules réponses pour lesquelles il est héréditairement construit. »¹⁴³ La mémoire est donc un patrimoine qui appartient d'abord, et pour reprendre les expressions des ethnologues, à l'espèce, à l'ethnie, à la coutume et à la langue. Elle constitue l'identité et de ce fait la personnalité de l'individu dont le comportement relève de l'éducation reçue et participe d'une possibilité de choix qui est l'expression même de la liberté. Les personnages tchicayeens, Prosper et Raymond en l'occurrence en seront privés. Leurs ruptures respectives avec « les puissances fondatrices »¹⁴⁴ leurs seront fatales. Point de mémoire,

139 *Les Phalènes*, *Op.cit* , p242

140 *Idem*

141 KASSEMBE, Dia, *Angola. Femmes sacrées, insoumises et « Rebelles »*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.20

142 LEROI-GOURHAN, André, *Op.cit*, p.11

143 *Idem*

144 THAUVIN-CHAPOT, Arielle, *La folie dans le roman d'Afrique d'expression française: un espace de désordre et de transgression*, Thèse de Doctorat, Limoges, 1995, p13

point de repère, donc point d'attache qui pourrait servir de point de retour et d'abord de départ ; d'où l'immobilisme qui transparait paradoxalement à travers cette mobilité permanente faite de répétitions, d'errance puisque privée de ce fil conducteur qui donne une signification à la vie, par l'exploration du passé, la préparation de l'avenir par l'identification du présent. C'est cette possibilité d'identification qui donne à la mémoire son statut de sixième sens, lequel selon Jean Yves et Marc Tadié « englobe et conditionne tous les autres »¹⁴⁵, permet le choix des sensations, des perceptions et de leur interprétation. Or, les personnages tchicayens sujets à l'amnésie se caractériseront justement par l'absence ou une diminution manifeste des réactions affectives et émotionnelles. Malila, et bien plus tard Juliette et Sophie n'en comprendront pas les raisons et le sens. Dans *Les Cancrelats*¹⁴⁶, Malila la première épouse de Prosper s'interrogera sur l'attitude de son mari :

Prosper partait tous les soirs, souvent même avant d'avoir mangé. Comme ça, comme sous le coup d'une crise violente [...] Malila se montra soumise et humble. Elle avait à parler à Prosper. Son calme força Prosper à l'écouter : [...]
- Bats-moi si tu as quelque chose à me reprocher, apprend-moi quoi aussi. ;

Alors qu'à Brazzaville, Juliette tombera gravement malade, Prosper affichera envers sa seconde épouse, la même indifférence, se limitant à la fréquentation des bars et du vice. Ses amis puis sa sœur, lui en feront la remarque:

« Mais quand même, Prosper, tu as une femme et des enfants... »
Et il leur répondait :
- si vous ne voulez plus me voir chez vous dites le moi. On soupirait, car ce n'était pas gentil de la part de Prosper de répondre de la sorte ¹⁴⁷.

Seulement il ne sera pas question de défaut de gentillesse, il s'agira d'une incapacité pour les personnages de nommer le mal qui les rongera. Nous aurons affaire ici à des cas cliniques dont la psychose constitue la manifestation récurrente. Au-delà des autres personnages, Prosper en sera une fidèle représentation ; on se rend compte en effet, dans l'avant dernier chapitre des cancrelats, d'un ensemble d'actes qui placeront Prosper dans

145 TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p.325

146 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, pp.212-213

147 *Les Cancrelats*, *Idem*, pp256-257

cette catégorie de fous où prime la bestialité sur le social, réduisant l'individu à ses instincts. Prosper sera un homme sans identité, qui n'aura plus que ses réflexes et ses instincts à la place de sa conscience et sa volonté qui pourtant au lendemain de ses secondes nocces, l'avaient

exalté au point qu'il crut qu'il lui était même possible d'aller au-delà de lui même [...] Mais quand il tomba malade de la façon dont il était malade, lui, Prosper se mit à désert sa maison. Les femmes ? Elles l'ennuyaient très vite. Il s'ennuyait partout où il allait [...] Si Prosper pouvait savoir qui il était, ce qu'il pouvait attendre de la vie ! [...] Il manquait à Prosper l'équilibre d'une vie qu'un destin normal donne aux gens ¹⁴⁸

Ce destin , il ne l'aura jamais, la transmission du "secret "n'ayant pas pu avoir lieu par le fait du décès brutal de Ndundu et avant, celui de Mué Bumbh Buang. Il en découlera une angoisse à la fois démentielle et silencieuse qui donnera aux personnages une conduite paradoxale : autant ils voudront voir autour d'eux leurs proches, parents ou amis, autant ils donneront à ces derniers l'impression d'être de trop ; Sophie qui viendra à Brazzaville à l'appel de son frère, s'interrogera sur les véritables motivations de ce dernier qui, lorsqu'il éprouvera à chaque fois le besoin de se rapprocher de ses amis, éprouvera encore plus le besoin de s'en éloigner et les dénigrera. Quant à Raymond, il quittera après l'échec de son expérience mystique, l'espace familial. Son état démentiel le poussera également au paradoxe car, alors qu'elle constituait l'essentiel de son équilibre et sa raison de vivre, la famille se verra abandonnée au profit de la mer ; celle de Pointe-Noire, lieu de ses origines et donc de sa mémoire ; la mer dont l'obsession se traduira à chaque fois par : l'odeur, du sel, de la sardine fumé ; le bruit du vent qui se transforme en houle déferlante. Mais la mer ne sera peut-être et finalement que la représentation métaphorique, métonymique et même historique du déracinement donc du flottement auquel appartiennent les personnages tchicayens. On pourrait en effet voir, au-delà de l'analogie sonore et d'ailleurs symbolique qui transparait dans le couple mer / mère, lieu des origines, une inscription de la fatalité ; car constate-t-on, les personnages de ces romans appartiennent tous aux lieux maritimes : le peuple Loango dont l'histoire sera fatalement inscrite dans un espace géographique participant du mouvement ; Mabindu, Pointe-Noire et ses méduses, Tchilolo qui le temps

148 *Ibidem*, p.257

d'un répit aura nourri, ces / ses déportés de la mer. Quoi qu'il en soit, Raymond Poaty n'en reviendra jamais guéri. Il en résultera chez les deux personnages, un éloignement des leurs toujours croissant dont naîtra la solitude.

Corollaire de l'errance, elle a pour origine première le trouble de la communication chez l'individu pour lequel il est difficile voire impossible d'exprimer à autrui sa douleur et son angoisse. Le seul moyen pour Prosper d'exprimer son besoin d'aide se limite à ses manquements conjugaux : absences répétées du foyer, refus de manger ou absence d'appétit. Claude Olievenstein explique que le sujet peut affecter de taire à l'autre l'angoisse pour ne pas l'angoisser :

En fait, habile comédien, par mille mimiques, refus de manger ou expressions psychosomatiques, il envoie des messages sur messages à l'autre qui n'en peut plus et succombera toujours plus ou moins à ce terrorisme de la douleur morale , tant il est vrai qu'elle est malgré tout légitime ¹⁴⁹.

Notre interrogation, pour le cas de Prosper se justifie par l'existence d'un élément qui sans remettre en question le malaise existentiel du personnage, n'en justifie pas pour autant les actes : le dysfonctionnement chronologique¹⁵⁰ qui nous fait penser à la possibilité d'une relation extra conjugale avec sa future épouse ; laquelle ainsi qu'on l'a vu plus haut, lui donnera l'envie d'aller au-delà de lui même. Le refus de manger dans ce cas, serait donc non pas le fait d'une absence d'appétit mais celui d'une baisse manifeste d'intérêt pour sons ménage. C'est dire qu'au-delà d'un désir de ménagement se pose le problème du langage et donc de la mémoire qui fait défaut non seulement à Prosper, mais également à l'ensemble des acteurs tchicayens : Tchiluembh, peut-on finalement se demander à son sujet, si ce n'est pas moins la rancœur que l'incapacité de rendre les maux dont il souffre en mots ; après tout, n'aura t-il pas lui aussi laisser mourir son père avec son secret ? ¹⁵¹. Sophie, Raymond Poaty et sa famille, Elenka, Muendo et Luambu, n'auront-ils pas du mal à interpréter leurs angoisses ? Tous ces présages, ces apparitions et tous ces cauchemars, ces rêves chargés de lourds symboles dont ils n'arriveront pourtant jamais à trouver la signification ou ne fût-ce que le souvenir . Cette impuissance du verbe à apaiser l'angoisse - car en la nommant, l'identifie- installe les personnages dans un dialogue avec eux-mêmes

149 OLIVENSTEIN, Claude ,*Le non-dit des émotions*, Paris Odile Jacob 1987, p.52

150 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.212

151 *Les Cancrelats*, p.35

créant ainsi l'omniprésence du discours intérieur dans les textes tchicayens dont les non-dits expriment la séparation du sujet avec l'extérieur : c'est « l'angoisse intérieure [...] sauvage, malpolie [...] qui enfantent et accouchent du monstre »¹⁵².

C'est ce monstre qui broiera Prosper avant et après son second mariage, qui ressurgira après l'échec de son parti, car c'est dans la discussion politique qu'il cherchera son équilibre. C'est également ce monstre qui étouffera Raymond Poaty et l'installera dans la démence. Et cette tension qui étouffera ces personnages sera un « étau qui broie le thorax, peine qui empêche jusqu'à respirer et l'ensemble des impressions impossible à décrire, mauvaise chaleur, putréfaction de l'intérieur, mal dans sa peau qui est partout et nul part »¹⁵³.

S'ajoute à cela la mélancolie dont la présence s'installe de façon sournoise dans le texte. Aux couleurs négatives du décor, s'associent les sonorités du silence et de la mélancolie. Le silence de la nuit, de l'obscurité à peine éclairée par des lampes à pétrole ou du feu rougeoyant laissant planer sur les murs des ombres aussi obscures que les pensées des personnages dont ils sont la projection. Couleurs rouge orangées, rouges sombres du feu de Sophie autour duquel les femmes de Diosso se lamentent et pleurent sur leur sort¹⁵⁴ ; couleurs jaune orangé d'une flamme de lampe tempête pour laquelle les soins de Juliette s'avèreront pratiquement inutiles ; ou encore couleur de la pleine lune, qui au crépuscule, accompagnent Cécile et le corps de son mari à peine criblé de balles ; Cécile qui pour atténuer le mal chante :

« Cécile pour voir plus clair en elle même et dans la nuit qui cache le chemin »¹⁵⁵ ; Ces chants là mêmes qui accompagneront la mort, et toujours proches du monde de la nuit ; celui qui chantera à la place des humains durant toute la veillée du corps d'Elena ; et lorsque le monde animal leur laissera la voie, il sera encore question de la mort, « quelle manie ont les gens ! Bientôt on ne saura plus que chanter. C'est intolérable »¹⁵⁶ s'exclamera de dépit un personnage. En fait, au-delà de la mort dont il est le chantre, le chant participe de et à la mélancolie, par sa capacité à évoquer et traduire les émotions ; celles des personnages tchicayens, emprunte d'angoisse. Son introduction en style direct et dans sa

152 OLIEVENTEIN, *Op.cit*

153 *Ces fruits sidoux de l'arbre à pain, Op.cit*, p.

154 *Les Cancrelats*, pp.105-177

155 *Idem*, p.129

156 *Les Méduses* p.56

forme générique crée une mélodie qui offre au texte une atmosphère lourde et dense qui lui donne toute sa dimension mélancolique ; car et nous le disons avec Hahn, elle

Donne à la parole, aux mots un surcroît d'intensité de force, de poésie de charme ou d'étrangeté, par des moyens qui échappent en partie à l'analyse et dont nous subissons l'enchantement sans pouvoir bien nous l'expliquer¹⁵⁷.

Enchantement du lecteur mais surtout traduction des émotions des personnages en quête d'identité perdue. La mélancolie s'installe et apparaît chez ces personnages comme quelque chose de douloureux qui s'insinue très profondément jusqu'aux racines de leur existence. Dans *Les Cancrelats* les personnages sont souvent très tôt privés de leurs parents qui constituent le repère premier de la vie d'un individu ; nous parlions plus haut du meurtre de la mère dont les conséquences psychologiques occultées pendant un laps de temps peuvent ressurgir à l'âge adulte ; dans sa lecture de l'œuvre de Kierkegaard, Sylviane Agancinski rappelle les propos du philosophe :

ce qui est terrible, explique Kierkegaard Soren, c'est que la conscience d'un homme ait, dès l'enfance, subi une pression que toute l'élasticité de l'âme , toute l'énergie de la liberté ne peut supprimer. Le chagrin dans la vie peut certes exercer une pression et déformer la conscience, mais si le chagrin n'apparaît qu'à l'âge mur, il n'a pas le temps de prendre cette forme constitutive, il devient un facteur historique, non pas quelque chose qui se situe pour ainsi dire en dehors de la conscience elle-même. Celui qui, dès son jeune âge subit une telle pression, ressemble à un enfant qu'on retire avec les fers du corps maternel et qui garde constamment les souvenirs de la mère.¹⁵⁸

Cela pourrait certainement expliquer la situation mentale de Prosper, même si celles de Ndundu et son frère semble liée à plusieurs autres facteurs et se caractérisent également par la tendance à rejeter ce fardeau sur les autres, notamment les proches auxquels on ne peut cependant pas expliquer ce mal innommable, ni par on ne lesquels être consolés.

Certains d'entre eux assumeront et cela de façon lucide, leur angoisse. Ainsi se présentera Luambu dont les actes, au même titre que ceux des autres, Ndundu, Prosper, relèveront

157 HAHN, Reynaldo, *Du chant*, Paris, Gallimard, 1957, p.18

158 AGANCINSKY, Sylviane, *Aparté. Conceptions et morts de Sören Kierkegaard*, Paris, Aubier, 1977, p.235

d'une logique de folie. Mais contrairement aux autres, Luambu s'exclura lui-même de la société contre laquelle il semblera se révolter : révolte contre la culture, les croyances, les habitudes sociales entre individus...auxquels il acceptera néanmoins de se soumettre certaines fois. Son premier acte de rupture sera celui de la négation de son identité première, primaire. Apparaissant sous les traits de la sympathie et de la malice, Luambu se présentera à celui dont il vient de sauver la vie en ces termes:

Lufua-Lumbu. Je me suis donné ce nom-là...ne me demande pas pourquoi...mon père m'appela : "Ngôma" et ma mère : "Tchititchi". Et je ne te dis pas qu'avant de m'appeler Ngôma, mon père essaya plusieurs noms sur ma "personne". Aucun ne m'allait... Comme ma mère aussi elle essaya. Et finalement, je fus Ngôma pour l'un et Tchititchi pour l'autre. C'est le plus gros de mon histoire. Ajoute au tout ce nom que je me suis donné : Lufua-Lumbu. Qu'en dis-tu?...Moi je trouve qu'il y a de quoi être fier...¹⁵⁹

En se donnant un nouveau nom, Luambu se donnera une nouvelle identité et en tuant la première, il se donnera une nouvelle définition sous l'impulsion de laquelle se poseront ses actes, pour lesquels il aurait pu effectivement être fier si ce désir d'émancipation avait pu prendre forme ; car dès lors l'accompagnera ce "chant de la mort" dont il sera la représentation matérielle et sociale. Rien de ce qu'il essayera d'entreprendre n'ira à son terme comme si tout en lui l'assignait à l'inachèvement : à peine installé avec son épouse et leur enfant, il se verra contraint de tout laisser derrière eux, car ainsi que l'explique le narrateur des *Méduses*

« ils étaient déjà partis comme de M...d'un tas d'autres lieu où il avait déjà travaillé »¹⁶⁰.

Aucun des siens n'en connaîtra les raisons ; la seule qu'il donnera à son épouse était qu'il fallait appartenir au monde qu'on fait soi-même et qui était un mystère sur lequel il fallait se taire. Il consistera (ce monde) à transgresser et entretenir des relations paradoxales avec sa société, profanant sa femme qui s'efforcera de se convaincre du contraire:

Elle savait qu'il ne la profanait pas quand elle était dans ses sangs. C'était la justification de son étrange comportement contre tous les interdits. Il faut appartenir au monde qu'on fait soi-même, pas à celui qu'on fait pour vous. C'était son argument ¹⁶¹

159-*Les Cancrelats, Op.cit*, p.129

160- *Les Méduses, Op.cit*, p.56

161 *Idem*, p.57

Et même si Julienne n'y comprenais rien, elle l'acceptait tel qu'il était et le suivra jusqu'à la mort ; lui aussi d'ailleurs car à aucun moment Luambu, même pendant les périodes les plus troubles de son parcours n'exprimera quelque affolement. Les raisons n'en seront pas moins présentes car si le désir, l'autonomie pousseront Luambu à rompre avec l'autre monde et s'en créer un nouveau, il se préparera moins à en avoir la maîtrise et donc la compréhension. En effet, tel que le rappelle Mark.C.Taylor, « L'identité octroyée par le nom ouvre plus qu'elle ne clôt le drame de l'être soi. Marque de la coïncidence paradoxale de la liberté et du destin, le nom force chaque soi à la décision. »¹⁶².

Luambu, sera-t-il finalement comme le pensent les gens, le responsable de ces décès successifs ? Aura-t-il réellement vu son petit garçon "envoyé par Julienne le chercher"¹⁶³ ou s'agit-il d'une descente aux "enfers" le temps d'un coma où il recevra d'Elenga et de sa première épouse la mission et l'autorisation de prendre soin de Mazola¹⁶⁴. Serait-il à son insu le fou du Marché, de la Mer et peut-être en même temps Monsieur Martin¹⁶⁵ ?

Des questions que l'on peut se poser tant le personnage lui-même demeure mystérieux, et néanmoins humain puisque il sera à son tour sera surpris par des événements participant de sa nature même. Maître dans l'art du paradoxe et du mystère, Luambu plus que l'ensemble des personnages porte en lui la marque identitaire de l'espace textuel tchicayeen dont le premier niveau de la crise découlera également d'une rupture ; celui du contrat narratif non assumé.

162 Taylor Mark.C : *Errance : lecture de Jacques Derrida*, Paris, les éditions du Cerf, 1985, p64

163 *Les Méduses, Op.cit.*, pp256-261

164 *Idem*, p.265

165 *Ibidem*, pp.240-246

Chapitre 2: **APPROCHE NARRATOLOGIQUE**

Elle s'intéressera en s'inspirant de Genette¹⁶⁶, à la manière dont la structure textuelle s'organise en tant qu'acteur producteur de l'histoire : la narration dont l'analyse du discours s'organise autour de trois classes fondamentales : le temps, le mode et la voix.

L'analyse de la première classe a pour objet la relation établie entre le temps du contenu, c'est-à-dire le temps de l'histoire et celui mis à la raconter, c'est-à-dire le temps du récit à travers, le moment de la narration, l'ordre, la vitesse et la fréquence. On se limitera pour cette lecture aux trois dernières.

L'intérêt de la seconde classe réside dans la représentation que choisit le narrateur, de l'histoire. Pour s'agira de déterminer la manière dont il aura disposé des deux modes : la distance qui a pour objet le degré de son implication, et la focalisation qui concerne le point de vue.

L'objet de la troisième classe quant à elle aborde le problème du statut du narrateur.

2.1 Le temps:une donnée aporétique

Au regard des découpages chrono- narratifs, l'œuvre semble a priori, rigoureusement structurée; ainsi que le montrent les tables et les numérotations, on s'accorderait à affirmer que les romans de Tchicaya, suivent « le plus souvent un ordre chronologique. Et quand il y a des anachronies, elles sont ou bien déclarées ou bien conventionnelles. »¹⁶⁷, n'eût été l'ampleur des discontinuités temporelles : analepses, prolepses, mises en abyme ou ellipses, antilogies descriptives, qui ponctuent et orientent l'œuvre vers une aporie du temps, ce que N.M-Granel désignera plus loin par l'ensemble « de curieux phénomènes[...] troublants »¹⁶⁸. Ils seront moins présents dans le second et le

166 Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972. Dans cet ouvrage Genette partira d'une distinction fondamentale entre le récit « signifiant, énoncé ou texte narratif), l'histoire« signifié ou contenu narratif ») et la narration « l'acte narratif producteur ». p72

167 MARTIN-GRANEL, Nicolas « Eléments de téronarratologie tchicayenne »in *Afrique littéraire N°87, Hommage à Tchicaya Utam'si*, 1995.p.93

168 *Idem*

troisième roman, et plus visibles dans le reste de la tétralogie, donnant à l'ensemble de l'œuvre une dimension atemporelle.....

2.1.1 L'ordre

L'ordre s'intéresse dans le récit aux enchaînements des événements : on a affaire lorsqu'ils sont chronologiques, aux récits linéaires ; dans le second cas concerne des récits où règnent les anachronismes narratifs.

Il semble à certains endroits présenter des textes ambigus. Conséquence logique d'un amalgame dont les agents essentiels se situent au niveau de l'imprécision chronologique et subite, de la discordance entre les moments et la description spatiale des séquences, de les mises en abyme et les sinueuses anachronies narratives.

Nous prendrons d'abord le premier des six chapitres des *Cancrelats*. Il a été découpé en cinq séquences inégalement réparties :

- La scène du bateau (p7) qui décrit principalement les états d'âme du personnage, Ndundu dont le récit débute avec celui de son voyage retour. Cette étape est suivie du récit de l'arrivée et la descente des voyageurs. Il tient à peine en une page (Fin page 13, début page 14). Nous sommes en 1910 à Loango. C'est alors qu'intervient une longue et/ou double analepse sur son départ de Loango, précédé de celui de Paris, et de son retour au pays natal dont un long et imprévu escale à Bassam. L'analepse prend fin à ce niveau du récit et nous retrouvons la suite du retour à Loango (Mabindou) en 1910.

- La vie à Mabindou. La première conversation visible donc décrite entre Ndundu et son frère Tchiluembh se situe au deuxième jour de l'arrivée du premier personnage. Au troisième jour intervient la sœur, Liambu venant souhaiter la bienvenue. Rien n'indiquera cependant, même pas l'analepse d'usage courant dans ces romans, le contenu des deux premières journées. Ce sera la première inconnue de la narration. Cette tendance au mystère va s'accroître avec le récit de la dispute des deux frères qui, selon les pages 32,33,et 34, aurait eu lieu dans la soirée

Tchiluembh se leva de table, hésita puis se rassit, toujours en face de son frère. La lampe papillonnait. Leurs ombres sur le mur mimaient un combat de coqs, animé par la flamme vacillante d'une lampe à huile.¹⁶⁹

169 *Les Cancrelats, Op.cit*, p.32

La description à la page 36 le rendra cependant problématique. En effet, la crotte du ramier tombée sur l'épaule de Ndundu signifierait que les deux personnages se trouvent à l'extérieur et non à l'intérieur de la maison.

une crotte de ramier s'étala sur l'épaule de Ndundu. Tchiluembh vit son frère perdre toute énergie [...]Le ramier en fit des gorges chaudes et se lança à travers l'air vibrant de chaleur à la poursuite d'une cigale¹⁷⁰

Cela correspondrait plutôt à un horaire diurne, bien que cette partie apparaisse comme la suite logique du débat de la page 32 qui elle, a lieu dans la soirée ; ce qui ne peut guère être confirmé, en l'absence d'une allusion de la part du narrateur, à un déplacement spatial des personnages d'une part, et par la présence d'un autre élément, la cigale pourchassée par le pigeon qui à l'instar de tout autre oiseau diurne, devrait selon la logique temporelle des pages 32- 32- 34, se trouver dans un nid ou endormi sur une branche ; on serait donc tenté de conclure que cette conversation a eu lieu à un moment de la journée. Or le texte, par le fait du refus de Ndundu de se coucher, se présente comme la suite de la page 32. Ce qui ne peut d'ailleurs pas être concevable pour Tchiluembh, car si pour ce dernier il est interdit de converser dans l'obscurité, il l'est encore plus à l'extérieur:

Tu ne m'as pas apporté un peu de pétrole, tu viens me parler dans l'obscurité, ce n'est pas prudent, quelqu'un d'autre pourrait se mêler de la conversation.¹⁷¹,

Ce chevauchement d'éléments narratifs et discursifs crée un dilemme textuel dont il est impossible de bâtir une histoire chronologiquement déterminée. Ce dialogue intemporel prend fin à la page 39 dans laquelle s'engage le dialogue avec Liambu.

- Conversation avec Liambu : Un mystérieux dialogue donnant plus l'impression d'un monologue s'engage pendant la journée, mais le narrateur ne donne guère plus de précision. Il doit néanmoins s'être déjà écoulé plusieurs jours au moins, car de la chaleur

170 *Idem*, p.36

171 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, p.42

des premiers moments de l'arrivée « Le soleil dardait »¹⁷², succède la fraîcheur de la saison sèche :« (...) Il en eut la chair de poule, pas à cause du frais de la saison sèche »¹⁷³.

il s'est probablement écoulé entre les deux dialogues, et cela si l'on tient compte des changements climatiques, au moins un mois. C'est donc suite à une ellipse que entre les pages 39 et 40 se trouve occulté l'élément temporel.

- Page 41 à 42 : visite nocturne de Ndundu à Tchiluembh

- Page 43 à 44 : désir de Luambu de s'en aller

- Page 44 à 45 : Etat d'âme de Ndundu. A la page 45, il est fait allusion de l'internement des enfants(Sophie, Cécile et Prosper), dont il ne sera auparavant pas question. S'inscrit à nouveau une ellipse entre le départ de Liambu et l'entrée des enfants au couvent.

- Page 46 à 51 : Chartriant et Ribeiro et... Ndundu . La conversation des deux personnages dont la période n'est pas indiquée précède une autre ellipse qui nous amènera au quotidien de Mabindu. La prétention à la datation relevée dans les premières pages ne suit plus : Le retour de Liambu n'est pas signifiée, et on se rendra compte à la page 56 que six années se sont déjà écoulées depuis l'arrivée de Ndundu « Face à la mer...1916 »¹⁷⁴, même si quelques pages auparavant montrent qu'il n'en est pas autant à Mabindu :

A peine sommes-nous plus que des ombres...Tu me devines, je te devine et sans même se voir, tu t'en vas ?¹⁷⁵.

De ce fait ce qui sera narré à la page 45 se déroulerait plutôt pendant la sixième année où Prosper prend sa première communion. On notera une fois de plus l'utilisation de l'ellipse à la page 44.

-Page 56 à 59 : Prosper et Taty. Il s'agit ici du récit d'une conversation des deux cousins qui sera aussitôt suivi de celui du dimanche de pâques ; le même procédé sera encore plusieurs fois introduit jusqu'à la page 61 où débutera le récit du décès de Ndundu. Entre celui-ci et le dimanche de pâques s'écoule une assez longue période passée sous silence «C'est loin, les pâques de la première communion. Oubliées... »¹⁷⁶ ; Deux mois, précisera

172 *Idem*, p.28

173 *Ibidem*, p.42

174 *Les Cancrelats, Op.cit*, p.56

175 *Idem*, p.43

176 *Ibidem*, p.61

la page 62 « Il y a deux mois, c'étaient les pâques !... »¹⁷⁷. Il s'installera néanmoins une certaine confusion quant aux périodes exactes des évènements antérieurs au décès de Ndundu. Aussi allons-nous d'établir par un récapitulatif, la chronologie des dernières pages :

a. Ndundu décède deux mois après les pâques. Cette précision ainsi que nous l'avons ci-dessus indiquée, est faite à la page 62.

b. Son frère Tchiluembh s'en va quelques temps avant les pâques. On optera pour les deux semaines que Ndundu propose d'ailleurs à son frère avant le voyage:

Laisse passer les fêtes, tu sais que les enfants font leur première communion.[...] Partir demain ou dans deux semaines...¹⁷⁸.

c. Il reviendra dit le récit à la page 75 un mois plus tard, après les pâques. On en conclut qu'il aura passé environ six semaines, si l'on considère toujours les deux semaines adoptées, car il pourrait tout aussi bien s'agir d'un délai métaphorique donné par Ndundu à son frère uniquement dans le but de démontrer la vanité d'un quelconque délai pour de très anciennes reliques, que d'une date précise.

d. Or à la page 75 il est dit que Ndundu décède trois jours seulement après le retour de son frère, autrement dit six semaines et trois jours après le départ de Tchiluembh de Mabindu. Il ne pourrait donc pas s'agir de deux mois ; cela d'autant moins que le narrateur annonce un mois et pas les six semaines.

Ndundu serait-il alors décédé un mois et trois jours après les pâques ? Deux mois et trois jours après ? Ou tout simplement un mois après le retour de son frère qui, dans ce dernier cas ne pourrait se situer qu'à trois mois après les pâques ? Cette confusion chronologique s'amplifie de façon assez exagérée dans le second chapitre lorsque de douze ans Prosper grandit de deux années, et cela en vingt quatre heures. A la page 66 il a douze ans :

Hum, dit l'abbé, quel âge as-tu ?

-J'ai douze ans, l'abbé.

Prosper avait douze ans et il était haut sur deux jambes bien maigres se soudant au reste du corps par deux genoux cagneux.¹⁷⁹.

177 *Ibidem*, p.62

178 *Ibidem*, p.74

179 *Ibidem*, p.66

Serait-il alors tout simplement question vingt quatre heures plus tard d'une erreur d'appréciation du personnage (l'abbé) à la quatre vingtième page ?

Sois courageux, Prosper, tu as quatorze ans, tu es un grand garçon, tu peux supporter un tel malheur¹⁸⁰.

L'ellipse de la page 81 nous amène à une interrogation sur ce qui se passe entre le cimetière et la mer. Question que se pose également Prosper dont le déplacement est rendu mystérieux par la traversée de cette

suite de lagunes qui interdisent l'accès à la mer. [...]Furtif, il fit encore un signe de croix. Il était vivant. Mais qui l'avait amené jusqu'ici ? Du cimetière à la mer, il y a la lagune.¹⁸¹.

Une autre ellipse interdira toute suite au récit de ce déplacement et, nous mènera aux séquences sur l'ordalie, l'enlèvement des enfants du couvent et leur initiation aux rites vili (page 83 à 91). A ce niveau du récit, deux années ont passé. Commence alors pour Sophie son total dévouement pour son frère avec l'arrivée de Jean de L'Escaut.

La datation des évènements dans le troisième chapitre donne à cette partie l'apparence d'une chronique qui donnerait suggérerait une chronologie narrative. Soulignons qu'en 1930, date sur laquelle s'ouvre ce chapitre, quatorze ans après le décès de Ndundu, Sophie a 28ans, Prosper 26.

En 1921 Sophie et Prosper s'installeront à Diosso dans le quartier de Vista Six ans plus tard, en 1927, ils y retrouveront Jean Balou . C'est donc un chapitre qui commence par une analepse qui relate les évènements de 1927. On pourrait pourtant penser, en se fondant sur la date du titre, qu'il s'agirait plus tôt d'évènements ayant eu lieu en 1930 mais dont la narration ne commence réellement qu'à la page 110. C'est du moins ce qui se dégage jusqu'à la page 113 où le narrateur annonce de manière implicite que nous sommes en 1931 et non en 1930, tel que l'indique la page 113 « ... Quinze ans étaient passés depuis la mort de son père, sans qu'elle ait connu un seul jour d'éblouissement. »¹⁸². On est donc amené à s'interroger sur les évènements de l'année 1930 et les raisons de son annonce en début de séquence alors qu'il ne s'agira que l'année suivante, 1931. Il y'aura par ailleurs,

180 *Ibidem*, p.80

181 *Ibidem*, p.81-82

182 *Ibidem*, p113

les quatre années que passent Prosper à la factorie, et qui démontrent que nous sommes en 1931 ; l'analepse raconte donc l'année 1927, même s'il est pourtant question à la page 147 de 1930. L'impression qui se dégage nous porte à penser à une espièglerie du narrateur dont le jeu est d'introduire, et au moment où l'on s'attend le moins, une totale confusion ; laissant d'abord au lecteur l'illusion d'une narration chronologiquement cohérente jusqu'au moment où l'on bascule dans le vide de l'achronie, avec d'autant plus de malaise que les premiers détails des événements relatés perdent de leur évidence. Voici en effet ce que raconte les premières pages du chapitre : « »¹⁸³ Serait-il alors question de l'année 1930 de la page 105 à 107 Les six années précédant les retrouvailles avec Jean Balou s'avéreront donc problématique. Cette confusion chronologique s'accompagne d'une autre, spatiale, où les noms des quartiers déconcerteront davantage le lecteur.

En début de chapitre Vista est un quartier de Diosso. Nous sommes dans la région de Loango. Cependant, à la page 113, il est dit que Sophie quittera Vista pour « échouer » à Diosso qui est en fait un espace englobant également Vista. Cela nous donne en clair dans ce roman deux perceptions différentes du pays Loango :

- Diosso englobe Vista qui n'est qu'un quartier

Prosper et Sophie vinrent vivre à Diosso[...]A Diosso dans le quartier de Vista, à côté de leur barrière, il y avait aussi celle de Jean Balou, un ancien de la mission. ¹⁸⁴.

On aura donc ceci : Loango > Diosso > Vista.

- Diosso devient au même titre que Vista un quartier de Loango qui, de ce fait change de configuration géographique :

Quand elle vint avec Prosper habiter Loango dans leur quartier de Vista, c'était pour vivre avec un tailleur qu'elle quitta le jour où ce dernier se battit avec Prosper, pour échouer à Diosso où aujourd'hui encore, elle s'était mal réveillée...

¹⁸⁵.

Ici Loango n'est plus ce pays ou cette province qui dans les pages précédentes avait pour sorte de chef lieu Diosso, qui à son tour avait entre autres pour quartier Vista, mais un

183 *Ibidem*, pp 105-107

184 *Ibidem* p.105

185 *Ibidem*, p.113

village dans lequel Vista, Diosso et autres se partagent l'espace. Autrement dit, Loango > Diosso = Vista.

Le problème au chapitre suivant, loin d'être résolu, trouvera une autre de ses illustrations dans l'évocation du décès de Cécile qui se situerait selon ce qui est dit à la page 187, avant celui de son oncle Ndundu

Ah ! C'est peut-être vrai. Attends un peu : Cécile Nzahu alors, oui ?
Mais si je me souviens bien, il y a vingt ans que nous l'avons enterrée.¹⁸⁶

Il s'agira de l'année 1933, celle des premières noces de Prosper, dix sept ans après le décès de son père. Compter vingt années l'espace séparant l'année en cours de la date du décès de Cécile, c'est le placer avant celui de son oncle, c'est -à- dire en 1913, et donc trois ans avant. Or au décès de ce dernier, les deux cousines étaient pensionnaires au couvent. A moins de conclure à une globalisation temporelle- que l'on considérera dans ce cas comme la tendance de prédilection du texte, car utilisée à la fois par le narrateur et les personnages-, on se rendra une fois de plus compte que sont sournoisement introduites ou provoquées des perturbations d'ordre chronologique. Cela sera d'autant plus facile que la longueur du récit, sa densité, n'aidera en rien le lecteur dans la mémorisation des différentes péripéties de l'histoire. Il semble que s'installe entre l'auteur et le lecteur un jeu qui a chaque fois surprendra ce dernier, lequel laborieusement cherchera à en démêler l'écheveau ; car les ellipses qui accélèrent le rythme du récit le précipiteront dans le tourbillon des événements. Le retour de Prosper à Loango n'est par exemple pas décrit. Sont brièvement signalés les six premiers mois de son absence. Ce qui nous permet de situer sa déportation au mois de Janvier 1931(ou en 1930, selon la date des événements adoptée). Lorsque arrivera Damien à Loango nous seront en Juillet de cette/ces année(s) là. L'auteur s'emploie en outre à utiliser, en plus de l'évaluation moderne du temps (jours- mois- années), une autre plus traditionnelle, nettement africaine, basée sur les cycles lunaires et saisonniers « Dehors, brillait la sixième lune depuis le départ de Sophie... »¹⁸⁷ et qui amplifie ce brouillard textuel où sont en même temps éludés, ainsi qu'on le constate également dans *Les Méduses*, certaines dates de l'histoire nécessaires à quelque discernement narratif du texte. (La date du décès de Malila, première épouse de Prosper,

186 *Ibidem* p.187

187 *Ibidem*, p.212

n'est pas précisée). Le récit analeptique qui fait allusion au mois de Mai précède celui de l'arrivée de Sophie à Brazzaville.

Le récit des *Méduses* s'ouvre sur un préambule relatant des événements vécus dans un passé suffisamment lointain, en tout cas quasi mythique

L'histoire que voici se passe à peu près à l'époque où, disait-on, un Blanc parcourait de nuit le village indigène de pointe-noire et qu'avec une baguette magique, il transformait hommes, femmes, enfants et chiens en viande de corned-beef, communément appelé singe [...] Qui se souvient de cette histoire trouvera sans doute peut-être quelques similitudes avec celle dont on lira le récit dans les pages qui suivent.¹⁸⁸

Le récit en question a pour élément moteur la mort mystérieuse de trois amis :

Le mois de Juin 1944 achève sa dernière semaine avec le décès de deux hommes. Celui du premier (Elenga) a lieu un jeudi, le second (Muendo) le vendredi et le troisième (Lufwa Lumbu) samedi «... ou dans la nuit du samedi au dimanche »¹⁸⁹. Ici s'annonce déjà la difficulté de situer correctement la période exacte du troisième événement tout aussi indéfinissable : l'on ne saura guère trancher entre coma ou décès.

A la lecture des quatre premières pages du récit, on peut se situer avec le narrateur dans la semaine succédant celle du drame. Cela s'avérera impossible avant la page 16 où l'annonce des décès mise entre guillemets, rend impossible toute révélation, et encore moins la date d'énonciation. L'histoire se situe comme le montre la page 19 au lundi 25 Juin 1945 ; du point de vue de l'histoire, des événements, et non celui de leur énonciation ; car l'on ne peut encore à ce niveau déterminer la distance, le recul temporel du narrateur par rapport aux événements du Lundi 25 Juin dans le bureau. Le récit est tantôt à l'imparfait, l'histoire racontée serait donc suffisamment éloigné dans le temps ; tantôt au passé composé et présent, ce qui la ramène à une période plus proche :

Ils se connaissaient. La preuve est que Muendo et Luambu assistèrent à la veillée du corps d'Elenga. Et quelle veillée ! De mémoire d'homme on ne vit jamais un mort veillé par le silence-pleuré par tous ceux qui rendent une nuit effrayante ! Et aussi, on est certain de les avoir croisés tous les trois, plus d'une fois, sur le

188 *Les Méduses*, *Op.cit.*, pp.11-12

189 *Idem*, p.13

chemin du bord de mer, à l'heure où l'on revient du travail ; ce qui est aussi certain, c'est qu'on les a souvent vus ensemble, toujours ensemble, toujours sur le bord de mer, aller d'une pêche à l'autre. Mpita Jean-Pierre s'est même étonné de voir un jour Elenga attendre dans ses habits de mécanicien Luambu à sa sortie de 5 heures, devant la C.G.B.C. ; sans doute un des jours où Elenga terminait son travail à la gare marchande qui est presque en face du C.G.B.C. Mpita les vit une fois encore prendre le chemin des chargeurs réunis, ce qui est normal, si c'est par la plage qu'ils revenaient au village indigène. Comme si cet homme rendait invisible tout ce qui le touchait de près, ce n'est qu'après ces événements qu'on fit le rapprochement, à savoir que Mazola, la sœur d'Elenga, celle-là même qui identifia l'homme que l'on trouva gisant par terre au fin fond du cimetière de Vounvou, qui n'était autre que Luambu, commis aux écritures, c'était elle qui apportait à Luambu son repas de midi, c'est pourquoi on l'avait vu...et qu'on s'était extasié...¹⁹⁰.

Si dans *Les Cancrelats* la perturbation chronologique est amplifiée par l'usage abusif de l'ellipse, elle l'est dans *Les Méduses* par l'omniprésence d'analepses.

Le premier chapitre, tel que l'annonce le résumé est le résultat d'un certains nombre d'enquêtes. André Sola se présente en effet comme le détective chargé de mener l'enquête sur ces différents décès, notamment celle de Luambu, le chef de bureau. Mais ce qui apparaît être la suite de l'histoire et que l'on pourrait intitulé « la consultation » n'est qu'un prétexte, un écran masquant le retour à l'analepse déjà très utilisée dans la narration et qui constitue la quasi totalité de ce roman ; il se présentera en effet par chronologie ascendante : La vie, la rencontre, les différentes péripéties dans la vie des personnages. Cet écran sera levé au deuxième chapitre où il s'agira de Lufwa Lumbu et où le récit de la consultation permettra au narrateur de presque continuer sans détour dans l'analepse ; car « ...chercher dans ce que l'on savait »¹⁹¹ signifie tout simplement pour André Sola, le retour dans le passé de la victime. Nous sommes donc en présence d'une analepse habilement introduite par le narrateur qui utilisant l'enquêteur du récit réel, nous fait vivre les événements antérieurs. Le récit réel ne réapparaîtra que dans les dernières lignes de ce chapitre. Cette tendance au récit analeptique se poursuit dans *Les Phalènes* avec pour variante essentielle, l'utilisation de la focalisation interne.

190 *Ibidem* p.17

191 *Ibidem*, p.48

Si dans *Les Méduses* l'usage du procédé est enclenché par la consultation du devin, il se déploie dans *Les Phalènes* à travers les souvenirs de Prosper. Introverti, ce dernier n'aura de cesse que de se perdre dans ses réflexions. Les analepses le plus souvent insérées sous formes de souvenirs, peuvent cependant l'être de manière directe et brutale ; ce qui en général, fera perdre le fil de la lecture. Mais associée à l'ellipse et au récit réel, elle amplifie l'aspect confus du récit et même de l'histoire.

Le chapitre XVIII s'ouvre sur une parenthèse relatant la liaison entre Prosper et Aimée Volange, elle masque ainsi le récit de la réhabilitation de Prosper qui sur cinq pages fait l'objet d'une rétrospection. Mais l'intrusion de Juliette interdira la précision du moment de la dite introversion. La page 177 nous signalera néanmoins l'antériorité du récit faisant l'objet de l'ellipse par rapport à celui du chapitre XVIII ; c'est ce genre de précisions permettraient de surmonter la difficulté créée par les intrusions des récits relatifs aux événements antérieurs ; il en sera ainsi de l'allusion sur la relation Prosper/Aimée Volange. (177-178).

Quant à *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, l'amalgame et la succession d'éléments tels que les analepses, les changements des temps et genres, les ellipses, les anachronismes sont tels que l'effet de confusion produit par la densité de ce texte nous oblige comme dans le premier roman, à suivre pratiquement terme par terme, phrase après phrase, chapitre après chapitre, son évolution pour le moins perturbant. En voici les moments saillants.

Le récit débute avec une présentation générale de la famille Poaty. Le narrateur en est membre, c'est du moins ce qui apparaît dans le premier chapitre. Il y décrit l'atmosphère générale, les rapports entre parents et enfants. Les pages 14 et 16 donnent la première indication temporelle. L'histoire se déroule alors que Gaston est déjà en France. Dès la page 17 commence le récit explicatif du nom Tchilolo, donné à Marie-Thérèse ; l'indication chronologique entre le premier et le second chapitre n'est pas précise. Il semble ne pas avoir de changement temporel. Outre l'analepse de la page 16 qui débouche sur la parenthèse de l'arbre, celle de la page 26 qui annonce de façon plus précise les causes du drame, rien de concret ne permet de faire un découpage de ce que nous considérons actuellement comme le récit réel. C'est d'ailleurs ce qui apparaît à la page 28 où il est question d'une vengeance d'André contre son frère aîné. L'évocation de la neige et de la Noël aux pages 27 et 28 indique le mois de décembre, à la date 22 de l'an 1962 selon les

pages 29 à 30. Le « hier »¹⁹² de ces dernières pages remonterait donc à « un peu plus de deux ans »¹⁹³. On notera à ce niveau une perturbation du fait de la non concordance de l'adverbe de temps et celui-ci qu'il est censé indiquer. A la page 33 le récit réel fait place à l'analepse retraçant le contenu des correspondances du fils expatrié et celles du père. Viennent ensuite les séquences des Pages 49 à 54 qui relatives au voyage intérieur du juge. Aucune indication temporelle n'est décelable, on se situe entre le réel et l'irréel. Page 61 à 71 : Réquisitoire du juge contre la société post-indépendante. Selon la dernière page, l'indépendance a lieu au mois d'août 1960 ; et le récit se déroule en 1963. Page 72 à 104 : Retour de Mathilde de la présidence. Aucune indication. Page 118 à 130 : Annonce du mariage inattendu de Gaston. Page 131 : démission du juge et départ pour Pointe-Noire. On peut constater dans toutes ces séquences des changements assez inattendus, souvent dans un même paragraphe ou dans une même phrase quant à l'emploi du temps; en conséquence de quoi situe t-on avec peine la chronologie des évènements racontés. Il faudrait attendre la dernière page de ce chapitre pour essayer la détermination des différents éléments narratifs ; d'où la supposition que les pages 58 et 59 sont des pauses, des parenthèses proches d'analepses, et que l'histoire se déroule encore pendant la nuit d'orage. Quant aux deux derniers chapitres on relève les évènements suivants :

**Les éphémères.*

- Page 147 : Analepse sur l'histoire du couple Gaston/ Mathilde.
- Page 153 : Arrivée du jeune couple- Enlèvement et disparition du juge.
- Page 155 : Rupture du récit, intervention de Mouissou.
- Page 164 à 180 : Parenthèse sur Mouissou : Récits et transes.
- Page 180à 191 : Décès de Marie-Thérèse, quatre ans après le père- Départ d'André pour la France (1965)-Départ de Sébastien pour Mouyonzi(Septembre 1967).Certaines séquences dans cette partie sont si ambiguës qu'on ne peut guère préciser leur durée. Alors qu'à la page 168 la période d'arrivée et les origines de Mouissou semblent inconnues, à la page 44 et 52, ces éléments sont clairement déterminés:

C'est en revenant de Bakouilou qu'il s'y était arrêté, la dernière fois, àTchilunga. Afin d'acheter, au bord de la route, pour presque rien, des patates douces que lui vendit une petite fille sans âge.'

192 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Op.cit, p.29*

193 *Idem, p.30*

« Elle disait s'appeler Mouissou, comme ma défunte mère. Sans âge, parce que son regard était insondable. Comme le passé... Je n'ai jamais eu autant de plaisir à entendre la langue du pays qu'en l'écoutant.[...] »

[...] Elle n'habitait pas Tchilunga, mais elle y était venue avec sa mère voir une sœur de sa mère. Elle avait, peut-être, dit au juge où elles habitaient, sa mère et elle, mais le juge ne s'en souvenait plus. [...]¹⁹⁴

Or quelques mois plus tard selon l'histoire, quelque mois après le récit de la disparition du juge, elle devient une fille sans âge ; le « Cette année là »¹⁹⁵, démonstratif, indique l'année en question et non une autre, une nouvelle. Le fait cependant des cinq années indiquées dans la partie suivante pourrait déplacer l'histoire de Mouissou de 1963 à 1968, et donc à la page 181. Les séquences des pages 147 et 180 s'inscrivent dans le récit de façon brutale et donnent l'impression d'une suite logique à ce qui précède:

La petite guère entre Paulin et Gaston a pris ce tour désagréable, après la mort de Marie-thérèse. Une mort dont la cause fut mal enfouie dans le secret, dans la tourbe des malheurs d'une famille que le destin ne cessait de tourmenter. Un secret mal enfoui, en vérité. Car il y a des gens qui ont des yeux qui voient clair dans la tourbe la plus noire.¹⁹⁶

Pourtant huit pages plus tard, on note le décès de Marie-Thérèse quatre années après son père, et donc trois ans après la grand-mère qui, supposons le, est maternelle; la narration ne le précisera pas:

Papa disparaît le 3 août 1963. Grand-mère meurt le 5 août 1964. Marie-Thérèse le 6 du même mois. En cette année 1967. Quelle nécrologie!¹⁹⁷

Mais l'on sait tout de même que la mère du juge est décédée bien avant son fils «p133»¹⁹⁸.

-Page 191 à 202 : Retour au débat politique.

-Page 202 à 216 : Espionnage et tentative de mise en garde.

194 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Op.cit.*, p.44, 52

195 *Idem*. P164

196 *Ibidem* p.180

197 *Ibidem*, p.188

198 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Op.cit.*, p133

-Page 217 à 226 : Malaise et prémonitions.

-Page 227 à 245 : Danger imminent.

L'histoire des pages 226 et 239 est logiquement impossible. Selon le récit le beau-père n'eut pas le temps de converser avec sa bru, car il fut enlever le jour des noces qui est aussi celui de l'arrivée du couple « ».

-Page 245 à 251 : Ultime repas familial- Arrestation de Gaston.

-Page 255 à 268 : Emprisonnement et agonie de Gaston.

-Page 268 à 282 : Veillée mortuaire.

-Page 288 à 296 : Le tortionnaire.

-Page 297 à 327 : l'errance.

Dans ces dernières pages, la donnée temporelle est imprécise. On ne sait si le voyage ou l'errance spirituelle de Gaston commence avant ou à la suite de son décès, car en même temps qu'on décrit l'atmosphère à la prison et à la maison familiale, la toilette du corps, on lit que près du village où opère Mouissou, s'approche un corps sans vie mais pas mort «Les yeux hagards, elle dit : « Il est venu ici à tâtons. Je ne vois pas sa vie. Où est sa mort ? » »¹⁹⁹.

2.1.2 La Vitesse

La vitesse permet à travers l'étude de la scène, du sommaire, des pauses et de l'ellipse d'évaluer le rythme du roman. On s'y attardera moins longtemps que sur le premier point, tant la majeure partie des textes s'organisent autour d'une alternance de scènes et sommaires, de pauses et d'ellipses qui, pris respectivement en tant que tel, ne produisent pas forcément d'effets perturbants.

Nous avons par exemple dans *Les Cancrelats* la scène du bateau qui pourrait tenir sur une page si l'on débarrassait le reste du texte de descriptions de l'état mental du personnage donnant au récit des effets de pause ; on constate par la suite une certaine accélération qui passe sous silence l'arrivée de Ndundu et présente directement la vie à au village ²⁰⁰ qui elle se caractérise par une alternance de pauses, d'ellipses, de scènes(notamment des dialogues) -dont on a par ailleurs du mal à suivre l'enchaînement, tant sont considérables les écarts ; particulièrement ceux faisant l'objet d'ellipses-, et de faibles sommaires. Le rythme du

199 *Idem*, p.326

200 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, « *Mabindu, 1910* » p27

récit semble par la suite s'alourdir du fait des scènes de plus en plus descriptives des pensées des personnages, et du discours rapporté. Il s'accélère dans le troisième chapitre qui s'ouvre sur un sommaire de quatre pages résumant environ dix années d'existence. Ce sommaire inclut également une scène au style direct²⁰¹ donnant ainsi au texte une sorte de commentaire, une « voix off », expliquant la situation présente de la scène. La présence d'ellipses donnera au récit une dimension épisodique, brève ; les événements se présentant comme des parenthèses ouvertes aussitôt refermées, et n'ayant nul rapport avec la suite du récit. Les scènes censées donner un rythme soutenu au récit ne seront que peu nombreuses, car leurs contenus deviendront de longues analepses²⁰². Cette tendance à la confusion ou si l'on veut, à la transformation se perpétue dans le quatrième chapitre où l'alternance s'effectue entre scènes et pauses dont le contenu ferait plutôt penser à un monologue intérieur du personnage ; on a l'impression que se produit entre la page 182 et 183 une sorte de symbiose entre la scène et la pause « - Prosper est là...-bientôt les arachides vont germer », à un moment on ne saurait dire s'il s'agit des propos du personnage ou ceux du narrateur qui utilise pourtant la troisième personne du singulier. Les pauses s'assimilent, aux réflexions intérieures des personnages confrontés aux diverses situations. Certains passages résument en plein récit des situations courantes, ralentissant ou interrompant ainsi le cours de l'histoire. Les ellipses, outre leur rôle d'accélération du récit, occulte comme c'est le cas dans le cinquième chapitre, certaines étapes de la vie des personnages. On ne sait exactement pas ce qui survient pour le cas de Prosper et Sophie, entre le décès de Malila et l'installation à Brazzaville ; cela aurait pu accélérer le rythme du récit, n'eut été l'intervention successive d'analepses qui ne laissent finalement à l'histoire que le quart du récit ; sur la quarantaine de pages que contient ce chapitre, seule une dizaine est consacrée à l'histoire. On retrouvera la même tendance dans *Les Phalènes* où plusieurs longs monologues se fondent et se confondent dans des « pauses » dont l'existence ou la valeur varie en fonction du statut du narrateur. Ces pauses produisent un effet de silence, surtout lorsqu'elles sont introduites dans un dialogue²⁰³.

Le rythme du récit pourrait être s'avérer léger, les sommaires et les pauses s'alternant et donc s'annulant; la lenteur du récit est surtout le fait de longues descriptions des scènes et états d'âme des personnages²⁰⁴.

201 *Idem*, p107

202 *Ibidem*, pp.159-161

203 *Les Phalènes, Op.cit*, pp.27-28

204 *Idem*, p.55

Dans les chapitres suivants (VIII- IX), se présente une scène quoique bien courte se trouve allongée du fait des pauses et analepses.²⁰⁵ Celles-ci remettent en question l'ordre chronologique du récit : L'idylle de Prosper et Aimée Volange dont les débuts se situent à la fête d'adieu (chapitre 3) rend difficile la maîtrise chronologique car jusqu'à la page 84 cette liaison commence après le départ de Jean Taty

C'est au cours d'une tournée dans le Niari que l'idylle de Prosper et d'Aimée Volange a commencé. Au départ, c'est comme une provocation, une histoire crapuleuse montée avec la complicité du mari. Elle se révèle tout autre à la longue. C'est au cours de la fête d'adieu à Jean Taty en partance pour le Sénégal pour y parfaire des études de médecine- Pambault le débonnaire au comble de l'excitation, de l'exaltation amoureuse- amoureux d'une perle de Kin...²⁰⁶.

L'intrusion de ce passage dans le récit est d'autant plus complexe que le narrateur l'annonce de façon brève, il n'y a guère d'autres détails sur cette histoire qui laisse la place à celle de Pambault qu'elle interrompait au départ. La liaison est donc aux chapitres VIII et IX largement avancée et non à ses débuts, tel qu'on pourrait le croire à la lecture de la page 76 dont la situation chronologique reste indéfinie. Le déictique « un jour »²⁰⁷ de la page précédente ne précise pas le lieu ou le moment de la rencontre des deux amants. Il faudra attendre le dixième chapitre pour comprendre qu'au moment de l'entretien nocturne de Prosper et Pambault, la liaison se trouvera à un stade avancé:

Il ne sait comment se dépêtrer de sa liaison avec Aimée Volange. Elle l'envahit. Il craint la défaillance, de se retrouver à cours de ruses...²⁰⁸.

A l'exemple du douzième chapitre certains sommaires ont valeur de métonymie. Ils permettent de résoudre comme un dilemme chez le narrateur qui, nous semble-t-il, voudrait donner autant de détails de l'histoire qu'éviter d'alourdir le récit. Aussi use t-il d'un procédé narratif qui s'avère modifié par l'ajout d'une figure métonymique, permettant ainsi la description d'une situation répétitive sur la base d'une scène²⁰⁹. Cette tendance au

205 *Ibidem*, pp.75-83

206 *Ibidem*, p.84

207 *Les Phalènes, Op.cit*, p.76

208 *Idem*, p.86.

209 *Ibidem*, pp.103-108

répétitif se remarque d'ailleurs dès le premier chapitre du roman avec en ouverture un sommaire qui n'en donne vraiment pas l'impression

La robe charleston est une robe à volants plissés. Elle froufroute avec un beau mouvement de plis quand Jeanne danse la tête chavirée, l'œil perdu, ange qui jouit de l'ivresse d'habiter un corps de chair ; ça lui donne des ailes au corps, ses bras, ses jambes volent, battent comme des ailes, ses yeux brillent, sa bouche brille, son ivresse au cœur est luxuriante, lui renverse le regard qui tanguet et vacille. Elle jubile d'une si belle folie, qu'on ne sait pas si c'est elle qui danse ou l'ange en folie en elle ! ²¹⁰.

D'ordinaire employé à l'imparfait, le temps est ici exprimé au présent de l'indicatif dont l'équivalent en langue anglaise serait le « simple present »²¹¹. Ce sommaire décrit les nouvelles habitudes des personnages. Le premier paragraphe ne saurait donc être perçu comme la description d'un moment précis. Il étale la nouvelle tendance vestimentaire et/ou des femmes dont Jeanne est le symbole métonymique que précise d'ailleurs le narrateur dans le second paragraphe

Tout le monde a vu Jeanne danser. C'est Jeanne, ça pourrait être aussi bien Agnès, Félicité ou Marie. Tout le monde a vu Jeanne danser- a dansé avec Jeanne- personne ne connaît Jeanne- pourrait bien aussi être Agnès, Félicité, Marie. A Poto-Poto, à Bacongo, qu'elle est la femme qui n'est pas Jeanne, Agnès, Adèle, Félicité, Blanche ? qui n'est pas une « fureur » habillée de cette robe magique en vérité qui rend le corps reptile- aussi fascinante que flamme vive ? ²¹².

Il ne s'agit pas ici, d'uniquement raconter, mais de décrire ; on a l'impression qu'en plus de son rôle de narrateur, il se double de celui du journaliste qui nous présente une page de son reportage. Tout le premier chapitre n'est constitué que de sommaires, brièvement entrecoupés de scènes ; ces sommaires seront constitués pour la plupart des commentaires sur l'atmosphère chez les Pobbard à un moment précis ; en fait scènes, bien que brèves, et sommaires se confondent. Il nous semble que le narrateur fait une description d'une scène en se donnant la possibilité d'en dégager la tendance de la vie quotidienne des Pobbard ;

210 *Ibidem*, p.13

211 Présent de narration, de vérité générale ou d'habitude en grammaire française

212-*Les Phalènes*, *Op.cit*, p.13

évitant ainsi de tomber dans l'itératif. Cette utilisation du même présent continue son déroutant déploiement dans l'ouverture de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*²¹³ où l'on s'interroge également sur l'éventualité d'une forme rappelant celle d'un journal. Puisque le roman débute avec le présent de l'indicatif, on ne saurait dire si le narrateur suit en écrivant -comme ce serait le cas d'un journal- ou reproduit-il une analepse au temps sus indiqué. Il serait peut-être question, comme dans *Les Phalènes*²¹⁴, d'une sorte de sommaire métonymique décrivant l'état d'esprit de la famille Poaty. Dans les premières pages, le sommaire est suivi d'une longue pause qui précède un procédé narratif impossible à définir : Une scène ou une sorte de parenthèse (p 17-21) descriptive des états mental, moral et physique du personnage ; à moins que cela ne soit tout simplement q'une autre pause.

La durée du récit sera principalement le fait de la fréquence d'analepses qui tiennent pratiquement sur chaque page et étape de l'histoire.

2.1.3 La fréquence

L'étude de la fréquence rejoint celle de la vitesse car elle consiste à relever le mode par lequel le narrateur choisit de raconter un évènement : il sera singulatif si le narrateur choisit de présenter une seule fois un évènement ayant eu lieu une fois. Le répétitif consistera à revenir plusieurs fois sur ce qui ne se sera passé qu'une fois. A l'inverse, l'itératif racontera une fois ce qui aura eu lieu plusieurs fois.

On serait tenté de parler de mode singulatif ; mais l'usage du présent dit de vérité générale ou d'habitude donnant lieu à certains endroits l'impression d'une description de scènes courantes, nous renvoie à l'itératif qui pourtant se prive ici de son imparfait habituel. Cette confusion ou dirons ce dilemme déterminatif trouve une de ses belles illustrations dans les premières pages des *Phalènes*

La robe charleston est une robe à volants plissés. Elle froufroute avec un beau mouvement de plis quand Jeanne danse la tête chavirée, l'œil perdu, ange qui jouit l'ivresse d'habiter un corps de chair ; ça lui donne des ailes au corps, ses bras , ses jambes volent, battent [...]. A Poto-Poto, à Bacongo, quelle est la femme qui n'est

213 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Op.cit, pp.13

214 *Les Phalènes*, Op.cit, p.65

pas Jeanne, [...]. La robe charleston se porte quelle que soit la couleur de la rayonne, avec des blancs ou des socquettes blanches et des souliers plats vernis à jugulaire sur le coup de pied. On la porte aussi pour le tango...²¹⁵.

Alors que l'évocation de la mode- parler de mode fait référence à une habitude, une manière de vivre- et l'utilisation métonymique des personnages dans les premiers paragraphes nous permet autant que possible de déterminer le mode itératif ; les dernières lignes de la page 17 et le début de la dix-huitième posent cependant le problème d'une nulle , à défaut d'une double définition

Juliette repasse sa robe charleston sous des pattes- mouilles que Léa es obligée d'imbiber d'eau, sans trop montrer d'impatience ; elle craint qu'il manque des manques des braises dans le fer quand ce sera son tour de repasser sa robe charleston. Pour le tissu de sa robe, le fer doit être plus chaud, aussi chaud que l'huile de la friture. Ta Sophie qui pile le saka-saka ne laissera pas prendre de braises ; avec quel feu va-t-elle blanchir son saka-saka qu'elle pile ? Léa l'entend déjà fourbir, en pilant, sa protestation qui sera de pure forme. Elle laissera Léa prendre ce qu'il y a de braises !²¹⁶

Devrait-on alors considérer cette partie de l'histoire comme une scène singulative que le narrateur s'empresse de relater en usant du futur historique ; ou s'agirait-il d'une anticipation fondée sur une situation courante, mais ici suggérée, sur laquelle se fonde Léa pour prévoir la réaction de sa tante ? Il faudra tenir compte à ce niveau du récit comme un changement de mode et de ton ; la distance du « chroniqueur » des premières pages se réduit et cède la place à un récit de pensées transposées : Celles de Léa. Cela nous amènerait par conséquent à considérer la scène au mode itératif, justifié ici par le dernier paragraphe:

Léa pense que sa mère a dévié l'inévitable protestation de Ta Sophie. Elle sait aussi bien que moi que Ta Sophie, quand elle proteste, ne proteste pas pour de vrai. Seulement pour faire semblant, pour s'amuser de la dispute qu'on lui fait, on se laisse prendre à son jeu. Il y a assez de braises dans le brasero puisque pour une fois ce n'est pas le bois qui manque, plus que suffisant pour tout ce qu'il y a à cuire.²¹⁷

215 *Les Phalènes op.cit*, p 13

216 *Idem*, pp 17-18

217 *Idem*, p. 18

Notre hypothèse sur le changement de mode semble presque se confirmer ici par l'emploi du « moi » désignant le narrateur qui aurait pu être sans nul doute Léa n'eût été la fonction conative de la première phrase. Nous retrouvons dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*²¹⁸ le même dilemme face au présent de l'indicatif. Le problème se pose ici à un double niveau narratif : celui du rapport présent de l'indicatif associé au journal et du récit normal. Il faudra considérer pour le premier cas, le présent comme élément du singulier, le narrateur écrivant au moment que se déroule l'action ; même s'il est vrai que l'introduction des commentaires peuvent intervenir au mode itératif ; tel est le cas des pages 13 et 14 qui soulignent le caractère capricieux de Marie-Thérèse et l'incapacité du juge à résoudre les conflits de « ses deux femmes ». Dans le second cas le présent se justifierait par la nécessité de rendre plus vivants les événements narrés. Le problème du temps introduit naturellement celui du mode.

2.2 Le mode

L'alternance des scènes et sommaires dans le traitement de la vitesse annonçait déjà la difficulté, l'impossible définition du mode des récits tchicayens. Malgré la tendance au récit de paroles soulignée au fil des romans, on surprend à plusieurs moments de l'histoire une attitude chez le narrateur à privilégier la proximité. Les détails des scènes seront d'autant plus précises que l'implication des discours sont de temps à autre au style direct, d'où l'abolition de toute distance. A ce niveau les discours deviennent comme le dira plus tard Genette dans *Nouveau Discours du récit*,²¹⁹ une espèce particulière d'événements. Comment définir dans ce genre de cas alors le récit Tchicayen, récit de paroles ou d'événements ? M. Grenel reconnaît cette difficulté à définir le mode dans ces romans ; voici ce qu'il affirme :

Arrivé à cette étape centrale- c'est en effet la plaque tournante des problèmes du récit- il devient de plus en plus difficile d'en suivre le déroulement modèle prescrit par Genette, tant les distinctions qu'il a clairement établies ont tendance à s'estomper au contact d'une œuvre narrative foncièrement...discursive. Et de ces distinctions, la première à se trouver ainsi brouillée est évidemment celle qui opère

218 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, pp.13-14

219 GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris Seuil, 1983

un partage entre l'objet verbal- Paroles de personnages- et l'objet non-verbal- évènements assumés par un narrateur extra ou intradiégétique.²²⁰

Il aurait été plus aisé de parler d'un mode discursif s'il n'y avait eu en même temps une implication assez poignante du second mode : la focalisation qui est ici en majeure partie interne, et que l'on assimile à la voix du narrateur. Cette confusion est d'autant plus grande que la fonction testimoniale est présente ; soit la première page du récit des *Cancrelats* :

Cette question précipita le rythme des battements du cœur de Ndundu. Il revenait après une longue absence « respirer l'air du pays », mais ce n'était pas le surcroît de sel qui rendait l'air du pays étouffant, c'était l'émotion. Il revenait « seul », certes. Avec ses deux enfants, mais seul, sans sa défunte...avec la défunte, peut-être les suivait-elle du cœur, de là où elle est, sinon lui, les enfants, parce que...Il était parti seul et boy, il ne revenait pas seul, tailleur...les enfants ça compte ô combien ! Ils ont leur place dans le cœur d'un père, un père veuf. Tout cela suffit à jeter un peu de confusion, un peu d'émotion dans une âme humble, dans une âme sensible ! ...²²¹.

Cet extrait qui s'avérait diégétique exprime sa première aporie avec l'implication de l'interjection dont il ne sera pas aisé de déterminer l'auteur « Les enfants ça compte ô combien ! »²²² Serait-il question ici d'un narrateur ému par l'histoire qu'il raconte à tel point qu'apparaît la fonction modalisante de la narration, où s'agirait-il tout simplement d'une focalisation interne qui s'accompagne d'un discours immédiat ce qui nous ramènerait au mode mimétique ? Ce dernier se trouve d'ailleurs renforcé par la présence d'une ponctuation à effet d'hésitation ; celle-ci ne pourra en effet pas être attribuée à un narrateur hétérodiégétique qui, même ému, ne saura l'être au point de ne plus pouvoir exprimer certaines choses sans courir le risque de perdre son statut. Les points de suspension ici pourraient signifier des sortes de hoquets, le blocage psychologique du personnage envahi de douleur et qui de ce fait n'arrivera pas à évoquer jusqu'à les formuler, certains points de son existence ; d'où la tendance au mimétique dont l'abondance de détails présente une visualisation tellement forte du récit que la médiation du narrateur s'efface avant de réapparaître quelques mots plus loin, narrateur plutôt

220 MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Op.cit*, p.97

221 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, p.9

222 *Idem*

silencieux sur certains mystères assaillant le personnage : il aurait été intéressant de savoir si finalement le père avait ou non appelé sa fille ; au lieu de cela , on se contentera des paroles des personnages avec focalisation interne dont l'expression, à savoir les pensées des personnages ou ce qui semble l'être apparaît comme des discours immédiats toujours suivis de ces mystérieuses suspensions que l'on ne saurait attribuer finalement à l'un et/ou à l'autre des acteurs du récit que par le biais de la focalisation interne, même si l'aporie narrateur à fonction testimoniale/ discours immédiat persiste ; à la page 23 nous avons ceci :

Le vieux Boulh'Yeng montrait une vénale obséquiosité à l'endroit d'une subite illumination. Il tournait et tournait en frottant ses mains boudinées, en se passant la langue sur le bord épais de sa lèvre supérieure. Il s'était jusque-là, obstinément refusé à penser au sort de sa nièce, qu'il savait depuis longtemps pubère. Cette lettre dévoilait qu'une occasion s'était offerte. C'est incroyable ce que l'on est souvent aveugle à son insu ! ²²³

La dernière phrase du texte apparaît ici comme un discours immédiat du personnage dont les actes ou pensées silencieuses comme l'indique le contexte, étaient jusque là narrativisés ; il s'agirait évidemment, toujours selon le contexte du monologue autonome de Dorrit Cohn²²⁴ ou monologue intérieur de Dujardin²²⁵. Dans ce cas, vu l'état d'esprit malicieux du présumé auteur, le ton de la phrase est à considérer dans une dimension ironique. Il n'est cependant pas exclu qu'il s'agisse du narrateur dont la présence, malgré la velléité discursive du récit, reste assez évidente. Cette ambiguïté est l'une des caractéristiques narrative de ce roman ; elle sera d'autant plus complexe qu'à certains endroits du récit se succèdent discours immédiat qui mêle tout azimut voix du narrateur, celles d'au moins deux personnages, et style direct avec cette fois-ci introduction des tirets indicateurs de différents interlocuteurs. Et l'on ne devra notre salut, tel qu'il se présente à la page33, qu'à un bref indice qui est celui du temps conjugué nous permettant ainsi de démêler cet écheveau discursif. En voici un extrait :

223 *Les Cancrelats, Op.cit*, p.23

224 Cohn Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris Éditions du Seuil, « Poétique », 1981, p.163

225 Relevé par Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, seuil

Que tu veuilles qu'on te mâche les choses !...Réponds-moi... Est-ce que tu n'as plus que des gencives ?... Qu'importe ! je suis tien, mais... tu es mien, mais... Mais un jour tu es parti... D'accord tu es là à nouveau... D'accord ! Mais je ne t'ai pas jeté des pierres. Doucement ! Doucement ! Un chef de famille est un chef de famille. Ça veut dire ce que ça veut dire. D'accord ! Et qu'est-ce que ça veut dire ? Dis-le moi, toi !

- Ya Liambu...

- Silence ! (Tchiluembh bondit.) Silence ! Tu oublies que tu bavais encore quand je savais me torcher tout seul ! Silence !...Je me calme. Je me calme. Bon. Alors, où veux-tu en venir ?

Ndundu pensait : Lia'mbu, Lia'khili, Lia'mbu mpé ! Me voici : si peu de chose. Et pourtant ! qu'est-ce encore ce jeu d'oubli dont parlait maintenant Tchiluembh. Ecoute ça ! Mué Bumbh Buangh en était mort ! ce n'est pas encore le pire qu'il soit donné à entendre ! Allez ! Allez, va ! Joue les perplexes ! Les surpris. On tourne le dos à tout, on est innocent, comme ça, sans se donner plus de mal ! C'est commode, c'est facile !

- Mon frère ! Protestait plaintivement Ndundu.

- Je suis allé trop loin. Tu m'as laissé faire.

- Je me taisais : c'était bien ! tu m'as marché sur la langue !...²²⁶

Ici, le contexte voudrait que le premier paragraphe et d'ailleurs le second soient attribués à Tchiluembh dont le ton péremptoire se fera remarquer au fil de l'histoire. Cela étant, il planera tout de même un doute quant à l'origine des suspensions ; il pourrait certainement s'agir de Tchiluembh qui essaie malgré lui de se retenir, mais le fait que toute règle classique au discours rapporté soit transgressé peut permettre ainsi que nous l'avons affirmé plus haut l'association de différents discours. Aussi est-il possible que ces suspensions soient attribuer à Ndundu dont les répliques, les contestations silencieuses seraient également au style immédiat; la tendance à ces imbrications s'affirme dans le second paragraphe avec l'introduction dans la réplique de Tchiluembh toujours aussi péremptoire, des pensées du second personnage d'abord par le narrateur, « Ndundu pensait... »²²⁷, puis par l'emploi du discours immédiat qui une fois encore va poser le problème d'auteur, car les propos annoncés par le narrateur précèdent des répliques dont il est difficile d'en dégager les auteurs ; seule la phrase « qu'est-ce encore ce jeu d'oubli dont parlait maintenant Tchiluembh »²²⁸, dont le verbe est à l'imparfait rend une possible

226 *Les Cancrelats, Op.cit*, p.33

227 *Idem*

228 *Ibidem*

distinction des voix. Voici en clair comment il nous est possible de percevoir les différentes répartitions discursives du passage suivant:

Tchiluembh se leva de table, hésita puis se rassit, toujours en face de son frère. La lampe papillonnait. Leurs ombres mimaient un combat de coqs, animé par la flamme vacillante d'une lampe à huile.

Ici il s'agit clairement d'une scène qui précède un discours immédiat.

Tchiluembh :- tu as vu ce qui nous désole, et tu veux que je parle ? As-tu bien vu ? As-tu bien entendu ? A'Ndundu ! Si nous récapitulions, hein ? Qu'en penses-tu ? Si nous reprenions tout, du plus loin que nous pourrions, hein ? C'est chose... c'est jeu d'enfant... Je suis calme, mais au bout du compte, va comme tu es venu, comme tu es parti une première fois... au bout du compte !

Narrateur : Les bras croisés sur la poitrine, Ndundu écoutait. Au bout du compte il saura sur quel pied danser... Tchiluembh dansait sur le rythme de ses propres paroles !

Tchiluembh :- Que tu veuilles qu'on te mâche les choses !... Réponds -moi... Est-ce que tu n'as plus que des gencives ?... Qu'importe ! je suis tien, mais... tu es mien, mais... Mais un jour tu es parti... D'accord, tu es là à nouveau... D'accord ! Mais je ne t'ai pas jeté des pierres. Doucement ! Doucement ! Un chef de famille est un chef de famille. Ça veut dire ce que ça veut dire. D'accord ! Et qu'est-ce que ça veut dire ? Dis-le moi, toi !

Discours immédiat.

Ndundu- Ya Liambu...

Tchiluembh- Silence (Tchiluembh bondit.) Silence ! Tu oublies que tu bavais encore quand je savais me torcher tout seul ! Silence !...

Je me calme. Je me calme. Bon. Alors, où veux-tu en venir ?

Narrateur :-Ndundu pensait : Lia'mbu, Lia'mbu mpé !

Me voici : si peu de chose. Et pourtant ! Qu'est-ce encore que ce jeu d'oubli dont parlait maintenant Tchiluembh. Ecoute ça ! Mué Bumbh Buang en était mort ! Ce n'est pas encore le pire qu'il soit donné à entendre !

Discours rapporté.

On s'interrogera tout de même sur la valeur de l'interrogative d'une part, -la présence de l'imparfait créant plutôt un effet narrativisé que rapporté- et de l'impératif d'autre part ; discours immédiat de Ndundu ou fonction communicative du narrateur ? La seconde

hypothèse donnerait alors aux phrases suivantes une fonction modalisante ; là encore s'installe un doute, par l'emploi respectif dans les deux propositions du prétérit et du présent qui nous ramènerait au discours immédiat de Ndundu ; la suite logique serait alors :

Tchiluembh : -Allez ! Allez, va ! Joue les perplexes ! Les surpris.
On tourne le dos à tout, on est innocent, comme ça, sans se donner plus de mal ! C'est commode, c'est facile !

Narrateur :- Mon frère ! Protestait plaintivement Ndundu.

Tchiluembh :-Je suis allé trop loin. Tu m'as laissé faire.

Ndundu :- Je me taisais : c'était bien ! Tu m'as marché sur la langue !...

Narrateur :-Mais ce jeu de l'oubli comment explique-t-il la mort de Mué Bumbh Buang ?

Tchiluembh :- Mon Dieu, on lui mâchera donc les mots !

Narrateur :- Tchiluembh leva les bras au ciel, qu'il ne prenait à pas à témoin²²⁹.

Il serait par ailleurs possible dans une seconde interprétation d'attribuer, au nom du principe du discours immédiat, d'attribuer les suspensions à Ndundu dont les protestations ne pourront guère prendre de forme verbale du fait de l'autoritarisme et l'impétuosité de son interlocuteur ; ce qui transformerait totalement la disposition sus proposée, et poser par conséquent le problème de la voix qui dans ce texte lui paraît indissociable.

2.3 La Voix

Parler de la voix chez Tchicaya c'est poser le problématique du statut du narrateur : sa relation à l'histoire et le niveau narratif auquel il se situe. Il s'agit en d'autres termes de se demander dans un premier temps si l'énonciateur est homodiégétique, c'est-à-dire présent dans la diégèse ou en est-il absent et dans ce cas hétérodiégétique. Dans un second temps il s'agira de s'interroger sur d'éventuels enchâssements dans le récit : « le narrateur considéré est -il lui-même l'objet d'un récit fait par un autre narrateur? »²³⁰. Il est donc question en dernier ressort de relever l'existence ou non des quatre statuts possibles du narrateur. Entreprise qui chez Tchicaya ne semble pas aller de soi ainsi que cela a déjà été constaté dans le propos précédent ; car si de prime abord les incipits nous laissent penser à des narrateurs extradiégétique -hétérodiégétique, la suite des textes relèvera par alternance

229 *Les Cancrelats, Op.cit*, pp 33-34

230 JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2007, p.28, 1ère éd, Sedes 1997

et juxtaposition ou entassement la présence de trois autres statuts faisant parfois respectivement l'objet de quelque nuance on ne peut plus incongru : ainsi un narrateur extradiégétique-homodiégétique glissera-t-il insidieusement vers l'autodiégétique ; un extra-hétérodiégétique surprendra en cours ou à la fin du récit par sa relation homodiégétique ; cela à la faveur d'un trouble du dysfonctionnement énonciatif qui sera ci-dessous analysé à travers le prisme classique du schéma de la communication et son système d'embrayage.

2.3.1 Le statut du narrateur

Tout acte énonciatif repose sur une relation entre un locuteur et un destinataire en certaines circonstances. L'énoncé permettant par les indices qu'il porte de l'ancrer ou non dans la situation d'énonciation dont le dynamisme reste indispensable à la compréhension des enjeux et buts de tout texte, notamment les productions littéraires. Ainsi les embrayeurs de personnes tels que les pronoms personnels (je, tu, nous, vous), les déterminants (mon, ton, notre, votre et leur pluriel), les pronoms possessifs (le mien, le tien, le nôtre, le vôtre, et leurs formes féminine et plurielle), les déictiques temporels (maintenant, aujourd'hui, hier, demain, il y a deux jours, dans un an...), les déictiques spatiaux (ici, ça, devant moi) les démonstratifs (ce, ceci), la conjugaison (les marques de présent, passé composé ou de futur), les indices de sentiment ou de jugement (les marques de l'émotion, les termes modalisateurs) ancreront-ils naturellement un énoncé dans la situation d'énonciation ; alors que leur absence en feront des énoncés non embrayés, autrement dit, coupés de la situation d'énonciation. Ces textes se caractérisent par :

- un effacement du locuteur, l'absence d'indices d'énonciation et de jugement ; la troisième personne sera en revanche massivement employé avec un repérage spatio-temporel s'effectuant non plus par référence au contexte de l'énonciation mais à celui de l'énoncé (la veille, à ce moment-là, le lendemain, deux jours avant...)
- L'emploi de l'imparfait et du passé simple au détriment du présent et du passé composé, ainsi que cela se traduit abondamment dans les textes narratifs, tandis que les énoncés embrayés sont le fait de textes rapportés, argumentatifs, épistolaires, lyriques, dramatiques.

Cette spécificité pouvant a priori trouver sa légitimité dans les seuils de l'œuvre s'avère en fine quasi inexistante au cœur même des textes qui s'abreuvent à leur guise de tout marqueur créant au passage quelques cacophonies brouillant les pistes menant à l'identification de l'locuteur, et provoquant le doute quant à l'identification du type d'énoncé. Trois responsables se relaient fréquemment pour créer ces parasites narratifs : le discours rapporté, le niveau de langage et le pronom personnel « on ».

2.3.2 Le discours rapporté

Il se décline en un certain nombre de facettes, selon la plus ou moins grande autonomie accordée à la parole d'autrui. Ainsi du discours direct au discours narrativisé en passant par l'indirect et l'indirect libre, les propos des personnages seront-ils extrêmement variables, cependant identifiables sur la base de leur structure énonciative. On repèrera ainsi le discours direct par la juxtaposition de deux « structures énonciatives hétérogènes p68 Françoise), le discours indirect, mode de reformulation par une structure homogène, le style narrativisé par son mode de condensation du discours reformulé et intégré au récit, le style indirect libre par une reformulation libérée de toute subordination et de toute contrainte quant à l'indication du changement de situation d'énonciation. C'est à cette dernière structure que fait régulièrement appel le texte tchicayen pour créer l'ambiguïté de l'identité du locuteur ; c'est en grande partie dans l'association , la juxtaposition dans un même paragraphe de tous ces types de discours que s'opère le brouillage de repère énonciatif tel qu'il apparaît en incipit du premier roman, comme pour en donner la teneur narrative. Dans l'extrait suivant on ne saurait dire ainsi qu'on l'aura déjà vu dans l'étude du mode, si les propos tenus proviennent du narrateur ou du personnage:

Cette question précipita le rythme des battements du cœur de Ndundu. Il revenait après une longue absence « respirer l'air du pays », mais ce n'était pas le surcroît de sel qui rendait l'air du pays étouffant, c'était l'émotion. Il revenait « seul », certes. Avec ces deux enfants, mais seul, sans sa défunte...avec la défunte, peut-être les suivait-elle du cœur, de là où elle est, sinon lui, les enfants, parce que...Il était parti seul et boy, il ne revenait pas seul, tailleur... Les enfants ça compte ô combien ! Ils ont leur place dans le cœur d'un père, un père veuf. Tout cela suffit à jeter un peu de confusion, un peu d'émotion dans une âme humble, dans une âme sensible ! Il revenait respirer l'air du pays, avec les enfants ; est-ce

que sa défunte continuait à veiller ?... Ne serait-ce que sur les enfants. Il suffit d'un rien pour mettre le doute là où il n'a rien à faire. Dans le cœur de Ndundu, si crispé et si peu fait pour le rire.

Si dans la première phrase du paragraphe l'instance énonciatrice est clairement établie, celle d'un narrateur hétérodiégétique, son intonation dans la seconde et la troisième va ouvrir la problématique de sa neutralité et donc de son effacement. En effet, le groupe infinitif encadré de guillemets et introduit à l'intérieur du discours, met en relief un discours direct libre dont les propos tenus par le personnage semblent déjà ne plus être assumés par un narrateur dont le degré d'implication est pourtant révélé par une focalisation interne on ne peut plus excessive. Dès la troisième phrase on relèvera successivement les marques topographiques du discours direct libre à la fois du mode la citation « «seul » » et celui de l'hésitation, les points de suspension (utilisés à quatre reprises) non narrativisés et directement intégrés dans une énonciation désormais relayée par un locuteur autodiégétique : Ndundu, dont la suite de la réflexion sera dorénavant rapportée soit à l'indirect libre, « peut-être les suivait-elle du cœur », soit au direct libre ici manifesté par un présent singulier « de là où elle est » ; deux modes « sans indices d'attribution » et donc non marqués, mais « exigeant un travail d'interprétation »²³¹ d'autant plus complexe dans cet extrait en l'occurrence que s'invitent des interjections « Les enfants ça compte ô combien ! » et aphorismes toujours librement intégrés et dont il est difficile d'attribuer l'origine. S'agirait-il d'un narrateur dont la fonction testimoniale ferait état de des sentiments relatifs à la fragilité du personnage, ce qui justifierait la dernière phrase, ou s'agirait-il de ce dernier dont l'expression des sentiments est une fois de plus librement intégrée au discours narratif ? On rencontrera également ce type d'embarras relatif à la tonalité dans le second roman où cette fois, à l'exemple des premiers chapitres le problème de l'énonciateur se pose outre les éléments sus-cités, au niveau du registre de langage par lequel le narrateur hétérodiégétique se trouvera une fois de plus relayé par un second manifestement homodiégétique, impliqué par des embrayeurs et à son tour remplacé par un troisième cette fois autodiégétique. On assistera ainsi dans les passages suivants à une alternance de narrateurs assez régulière dans les trois premiers chapitres de l'œuvre.

231 RULLIER-THEURET, Françoise, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette livre, « Ancrage », 2001, p.70

2.3.2.1 *Le niveau de langage*

Soit l'extrait suivant :

Au début des années cinquante la sœur de Mahata Longani, avec sa Singer posée sur la natte, courbée ne deux, des journées entières et même des nuits, coud des robes charleston pour Poto-Poto et Bacongo[...]

Quand Juliette porte sa robe de rayonne blanche à petits pois bleu-noir, il y a de la malice dans les yeux de Prosper son mari. Léa s'est fait faire par sa mère une robe pareille. C'est la fille de la robe de maman. Maman a une fille. C'est moi. La robe de maman a une fille. C'est ma robe. [...] La robe de Juliette a bien dix ans d'âge [...]

Sophie se répète par affection pour Juliette sa belle-sœur (chez nous on dit : sa femme). [...]

On fête le départ de Ta Taty « Tchiyembi » qui part dans quelques jours à Dakar. Jean Taty se fait appeler « Taty le pauvre » [...]

« Les hommes faits doivent aussi aller à l'école ? » Il n'y a pas que de la naïveté dans l'étonnement de Sophie, c'est seulement son trouble qu'elle dit, une autre version pour traduire son « couplet » habituel[...]

Juliette repasse sa robe charleston sous des pattes-mouilles que Léa est obligée d'imbiber d'eau, sans trop montrer d'impatience ; elle craint qu'il manque de braises dans le fer quand ce sera son tour de repasser sa robe charleston [...] Ta Sophie qui pile le saka-saka ne laissera pas prendre de braises ; avec quel feu va-t-elle blanchir son saka-saka qu'elle pile ? Léa l'entend déjà fourbir, en pilant, sa pilant sa protestation qui sera de pure forme [...] Ta Sophie peut tout se refuser à elle-même, mais pas à « son enfant » [...] Ta Sophie traduit toute l'affection qu'elle porte à Paulin dans ce titre de « Monsieur » qu'elle lui donne parfois, avec un rien de taquinerie [...]

Si on aime tante Sophie ? Quelle question ! Léa pense que sa mère a deviné l'inévitable protestation de Ta Sophie. Elle sait bien que moi que Ta Sophie quand elle proteste, ne proteste pas pour de vrai. Seulement pour faire semblant, pour s'amuser de la dispute qu'on lui fait, on se laisse prendre à son jeu²³².

Ce passage qui s'ouvre sur une narration hétérodiégétique connaît son premier trouble dès la seconde phrase du second paragraphe où relève-t-on, un registre de langue assez familier et dont l'usage nous aurait rapproché sans aucun doute du statut autodiégétique n'eût été le choix pour le mois douteux du temps de la narration. En effet « pareille, maman , moi, ma robe », constituent un registre

232 *Les Phalènes, Op.cit.*, pp.15-18

qui diffère et dénote totalement de la tonalité du premier paragraphe essentiellement énoncé à la troisième personne, et relèvent d'un système d'embranchement énonciatif nous menant à désigner comme possible énonciateur Léa, subrepticement annoncée par l'adjectif « pareille » à la place « semblable » plus hétérodiégétique, puis renforcée par ce qui pourrait pourtant se présenter comme du direct libre ou de l'indirect libre ; car ici les deux modes qui s'organisent tous deux sans indices d'attribution et émancipés de tout patronage narratif, s'assimilent à la faveur du présent narratif. Le discours direct libre ainsi que le rappelle Françoise Rullier-Theuret « désigne un discours direct sans guillemets et sans verbe introducteur »²³³ , et le style indirect libre,

Une forme de citation complexe sans subordination grammaticale, mais sans autonomie énonciative[...] Son ambiguïté [...] tient à la fois du discours direct par le fait qu'il supprime la subordination et garde l'intonation (et éventuellement les mots du personnage qui parle), et tient du discours indirect par l'emploi des temps et des pronoms²³⁴ ;

Cela aurait été aisément décelable dans le troisième, quatrième et cinquième syntagme si ces derniers étaient énoncés au passé. On les considèrera toutefois du moins pour cette fois comme des énoncés rapportés puisque le récit reprendra de nouveau sur un ton hétérodiégétique où le registre de langue revient à la désignation des personnages par leur patronyme : la robe de Juliette, Sophie, Jean Taty ; même si pour ce dernier une appellation familière « Ta Taty » que l'on considèrera également au style direct libre fait une brève apparition. Ce registre familier se fera pourtant de moins en moins bref et de plus en plus récurrent par la suite, (Ta Sophie, Tante Sophie, à la place de Sophie) et visiblement impliqué dans la narration ; car il ne fait nul doute que dans les chapitres suivants la narration s'avère dorénavant organisée par un ou plusieurs narrateurs homodiégétiques et autodiégétiques. Si dans la dernière phrase « elle sait aussi bien que moi que Ta Sophie quand elle proteste, ne

233 RULLIER-THEURET, *Op.cit.*

234 *Idem*

proteste pas pour de vrai » le doute subsiste encore quant à l'identification de l'énonciateur (narration usant du style direct libre, ou l'un des enfants, Paulin notamment dont le niveau de langage en particulier les constructions syntaxiques, serait approprié), dans les pages suivantes l'identité et le statut des narrateurs sont clairement établis :

Maman aussi a remarqué l'étrange comportement de Ta Jean Taty, qui est tout le temps à nous tâter le poignet, à nous tirer les deux paupières en bas, en haut, à Léa et à moi. Le soir, on doit lui montrer le fond de notre gorge. Il dit que les mois de pluie, c'est les mois où l'on fait des crises de paludisme.

Ici le registre de langue (Maman, Ta Jean Taty, moi) relevant du familier et la construction syntaxique qui l'est autant « qui est tout le temps à nous tâter le poignet ; il dit que les mois de pluie, c'est les mois où l'on fait des crises de paludisme » laissent à penser qu'il s'agit de Paulin, l'un des enfants présents dans l'histoire ; Léa étant désignée soit par son prénom, soit par un pronom de la deuxième personne « toi » tel que cela se verra à la page 38 ; laissant entendre comme un dialogue entre les deux enfants :

On attend aussi le photographe. Un popo, un ami de papa de toujours, qui nous a photographiés tous les ans, au début de l'année, toujours à la même place, sur le devant de la maison d'alors, pas notre maison de maintenant. Personne ne sait plus si c'est à Bacongo. Une année maman est enceinte de toi, l'autre, maman a un enfant sur les bras , c'est toi, puis enceinte de moi, puis, puis, puis, il n'y a plus eu de photos et ça recommencé quand tante Sophie est venue habiter avec nous. Il y a trois années sans photo. Celle de l'année d'avant, Paulin est habillé comme papa et Léa comme maman, c'est-à-dire d'une robe charleston, comme aujourd'hui²³⁵.

On remarquera dans la dernière phrase de l'extrait une nouvelle voix qui n'est ni celle de Paulin ni celle de Léa, tous deux ici désignés par ce narrateur dont le registre de langue et le niveau de langage quoique restés semblables à ceux du précédent ne peut cependant faciliter une quelconque identification ; comme si le texte, en se passant de l'autorité de potentielles voix narratives, tenait à

235 *Les Phalènes, Op.cit*, pp.37-38

prouver ou à rappeler à certains moments du récit l'évidence de son unique et singulière emprise. Elle sera d'autant plus manifeste que comme, l'indique déjà la dernière phrase du précédent extrait, plus de la majeure partie de l'œuvre s'organisera autour d'un processus d'effacement des personnes. Si dans les aspects précédents, il s'agissait d'un péché d'excès dans l'appréhension de statut, dans ce qui suit il s'agira d'un excès contraire : celui du non-statut qui trouve son origine dans l'usage abusif et ambigu de certains embrayeurs de personnes, et en l'occurrence le pronom « on ».

2.3.2.2 *L'indéfinissable « on » et ses concurrents « nous » et « vous »*

A son sujet N.M.Granel déclare :

Cette « personne » d'ordinaire peu recommandable (est) si louche qu'aucune grammaire ne veut ouvertement conjuguer ses verbes avec elle. On la retrouve dans cette sorte de « no man's land » situé à la frontière de la première et à la troisième personne, c'est-à-dire, en termes genettiens, de l'homo et l'hétérodiégétique. Dans le leurre de ce seuil, elle apparaît dans toute sa monstruosité : avec son double visage de Janus qui lui donne accès, côté personnage, au monde narré et, côté narrateur au monde narrant²³⁶.

Cette monstruosité se reconnaîtra déjà néanmoins dans sa nature grammaticale où Grevisse et Gosse²³⁷ notamment lui reconnaissent sa polyvalence :

On est toujours nominal et sujet, le verbe se mettant toujours au singulier. Il ne concerne que des personnes. Tantôt il a un sens tout à fait vague soit « un homme (quelconque) », « les hommes » (homme étant pris ici au sens d' « être humain » ; -soit d'un groupe d'hommes plus particulier mais non précisé- soit un individu indéterminé (« quelqu'un ») : on ne prête qu'aux riches ; tantôt **On** désigne une ou plusieurs personnes bien déterminées :

1° Soit avec une nuance stylistique (discrétion, modestie, ironie, mépris, etc.)

2° Soit avec une nuance particulière, comme concurrent de nous, surtout dans la langue parlée familière.

236 MARTIN-GRANEL, Nicolas, « Eléments de tétratonarratologie », in *L'Afrique littéraire* N°87. *Hommage à Tchicaya U Tam'si*, *Op.cit*, p.108

237 GREVISSE, Maurice, GOSSE, André, *Le bon usage*, Bruxelles, Éditions Deboeck, 2007, p.964

Son usage dans le texte tchicayen servira diverses stratégies énonciatives menant tantôt à l'assimiler à l'énonciateur, au co-énonciateur, au couple énonciateur/co-énonciateur, à la non-personne, que ce soit un individu, un groupe ou un ensemble flou (les gens) ou tout à la fois, ainsi qu'il se manifeste dans toute son ambiguïté dans le passage suivant :

On racontait que Tchiluembh avait apporté deux éléphants et une lionne de son voyage au Mayombe. Tout le monde arguait, argumentait. Vous savez comme on est chez nous !²³⁸

Si le premier « on » peut se lire comme « les gens, tout le monde arguait » anticipé par un narrateur somme toute hétérodiégétique, il ne va pas de soi en ce qui concerne le second dont l'effet serait d'inclure, notamment par la présence de son concurrent « nous », un énonciateur homodiégétique et un co-énonciateur ici manifeste à travers la présence du pronom « vous » ; cette interprétation ne pouvant garder sa valeur que par l'exclusion de la probable interférence du discours direct libre tel qu'on le voit ci-après :

D'ailleurs, c'est pas pour cela que Prosper, à l'encontre de son père, trouvait irrévérencieux les enfants qui jetaient des mottes de terre aux ivrognes du portugais Ribeiro, surnommé Ngor N'kuang , parce que c'est à cause de cela que nous autres, on est noir comme le diable.²³⁹

Ce « on » assimilé par emphase au « nous » pourrait représenter soit Prosper dont les propos seraient repris au présent, donc au style direct libre, soit le narrateur qui de ce fait participerait de la diégèse. Cette ambiguïté s'étendra au-delà de ces deux entités et « s'interpréter comme référant à la non personne, que ce soit un individu, un groupe, un ensemble flou (les gens) » sans cependant établir un *distinguo* entre énonciateur, co-énonciateur ou non personne représentée par quelque subjectivité que ce soit. D'où l'absence de frontière ou d'indices salutaires quant à l'identification des voix comme ici :

238 *Les Cancrelats, Op.cit*, p.83

239 *Idem*, p.57

Deux hommes se mettent à mourir comme ça, dans la même semaine, tous deux verts de santé, ça ne pouvait qu'avoir l'air d'une mauvaise affaire, on est comme on est ; on se méfie des causes apparentes[...]

C'est quand on sut qu'ils se connaissaient que l'on se trouva tout à coup dans le mystère. Remarquez que l'on s'accommodait plutôt de l'assertion selon laquelle c'est entre les tombes des deux autres qu'on avait trouvé le troisième gisant par terre, habillé d'une chemisette et d'un short de drill blanc, espadrilles blanches, bas blancs. Il y avait là une explication toute trouvée, vite trouvée, on le verra ! Mais on se disait qu'avec le nom et le surnom qu'il avait, il n'y avait plus à chercher d'explication à ces morts inexplicables, en fin de semaine, l'un après l'autre ! Quelle coïncidence, dirait-on ? Quelle évidence niait-on ? [...]

Luambu dit Lufwa Lumbu né ?à ? Beaucoup d'interrogations dans la vie de cet homme. On s'est regardé, on ne retrouva personne pour dire : il est à nous. Il est à moi...Se suffisait-il à lui-même ? [...]

Ce qui est certain, on ne le répétera jamais pas assez, c'est que les causes apparentes n'établissaient pas...camouflaient en réalité le responsable...Le coma de Luambu signait le forfait, son forfait ! C'est l'avis des collègues qui maintenant, comprenaient pourquoi ce type avait travaillé tout le temps à côté d'eux sans jamais laisser à quiconque la possibilité de s'intéresser à sa personne. Son effacement, sa modestie, dissimulaient on sait maintenant quoi ! On sait...²⁴⁰

Dans ces derniers extraits tirés des *méduses*, on y voit un « on » aussi indéfinissable, qu'il indétermine le « tu », le « vous » ou encore le « je » d'un narrateur dont on ne saurait définir le statut, cela malgré la présence d'embrayeurs censés ancrer l'énoncé ; car le « je » cédera sa place au « on » qui peut être à la page 14²⁴¹ le « je »+ les autres ; les autres donc « ils », ensuite le « nous » et enfin le « on » de généralité.

Des pronoms largement utilisés dans ce texte qui s'avère certainement le plus allégorique de tous, tant tout y est à la fois personnage et narrateur créant cette rumeur si présente qu'elle s'observe comme une préfiguration ou preuve incontestable d'une œuvre tentaculaire aux tonalités aussi diverses que les voies vers lesquelles elles nous entraîne une fois ses seuils franchis.

240 *Les Méduses*, *Op.cit*, p.15

241 *Idem*, p.14

Chapitre 3:

AUX SEUILS DE L'OEUVRE: UN CONTRAT DE LECTURE EN RUPTURE

Il s'agira moins d'analyser que de dévoiler quelques éléments à travers lesquels l'œuvre Tchicayenne revendique son inadhésion aux codes préétablis, et met en place son projet d'*inachèvement*. Il se construit sous l'effet problématique de ses motivations. Elles se limiteront dans le cadre de ce travail à deux niveaux : un, externe qui tiendra compte du paratexte comme lieu de contrat d'une texte avec sa réception ; un autre interne dont les aspects formels constituent un système d'incohérences majeurs.

L'histoire du paratexte est faite de changements incessants que lui offre l'évolution technologique.

Il est composé d'un ensemble hétéroclite de pratiques et discours de toutes sortes, entoure le texte et « le fait livre» face au public pour lequel il est d'abord, ainsi que précise Genette, un seuil. C'est-à-dire, à la fois le support, la dalle sur laquelle s'appuiera l'ouvrage, en même temps le moyen de contact avec le public en général, et lieu d'accès aux lecteurs. Aussi, rejoignons-nous Genette pour qui le paratexte est ce grâce a quoi « le Texte se présente rarement à l'état de nu »²⁴² ; il le plonge « Précisément pour le présenter au sens habituel de verbe, mais aussi au sens le plus fort : pour le rendre présent pour assurer sa présence au monde, sa « réception et sa consommation »²⁴³.

Nous associerons le premier terme, réception à « contact » en vertu de la relation cause et effet qui les unit ; le premier ne pouvant se réaliser qu'à la suite du second. La consommation quant à elle étant le fait des lecteurs nous résumeront l'importance du paratexte sous deux aspects : le support et la consommation.

En tant que support, le paratexte se veut le réceptacle au sens botanique du terme, c'est-à-dire « Le prolongement du pédicelle de la fleur qui supporte toutes les pièces florales »²⁴⁴ ainsi que se présenterait un artichaut. C'est en d'autres termes une racine grâce

242 Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1987, p.7

243 *Idem*

244 *Le petit Robert*, Paris, dictionnaire le Robert.....

à laquelle s'opèrent non seulement une désignation mais également une identification : Types de textes, genres, discours etc. Cela permet au niveau de la consommation, rôle attribué notamment aux titres, la mise en place d'un contrat de lecture avec la réception.

Il ne s'agit nullement ici de faire ni l'histoire du paratexte- car comme on le sait ce lieu connaît d'incessantes fluctuations-, ni une analyse de genres : les multiples études aussi brillantes les unes que autres n'ayant pu arriver à bout des apories génériques ; nous nous limiterons au *contrat de lecture*.

3.1 Le Paratexte : Une ruse ?

Il sera question ici d'examiner la légitimité réelle des instances paratextuelles. Il s'agira donc de relever, à travers l'analyse du titres et de l'épigraphe, la valeur programmatique censée permettre, comme l'explique Grivel²⁴⁵, l'accès au déchiffrement du secret fictif.

3.1.1 Du titre et de l'épigraphe

Nous avons choisi d'associer l'épigraphe à cette sous partie pour son rôle d'éclaircissement des titres.

L'épigraphe représente un autre aspect des pratiques paratextuelles et se manifeste sous la forme d'une « citation placée en exergue en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ». Telle est la formulation généralement prise en compte : "En tête d'œuvre", ainsi que le présente Genette n'est à prendre qu' au sens de l'antériorité dans l'emplacement de l'espace textuel :

« La place ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est [...] au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface »²⁴⁶.

Cette situation de l'épigraphe semble effectivement incomplète dans la mesure où chez Tchicaya elles ne se rencontrent pas toujours aux mêmes endroits, pouvant être antérieur au texte narratif ; c'est le cas de la première épigraphe dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* où on les rencontre cette fois, non plus uniquement sous forme de citation, mais également celle d'un micro texte narratif. On les retrouve aussi dans *Les Cancrelats* et *Les Méduses* ; pour le premier au lieu que leur attribue leur sens originel : "épi" : sur, au-dessus et "graph" : une écriture ; autrement dit une inscription au-dessus d'une autre ; dans le second le lieu sera celui d'une page indépendante. Plus d'une particularité sont par ailleurs à souligner dans ces deux romans.

La première relève à la fois de la typographie et de la construction syntaxique. On constate par rapport au premier aspect, et là encore la définition épigraphe signifiant citation demeure incomplète, qu'il n'apparaît aucun élément matériel pouvant l'identifier comme tel ; la citation étant le fait d'un changement dans l'énonciation ou d'une mise à

245 GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Lahaye, Paris, Mouton, 1973

246 GENETTE, Gérard, *Seuils*, Op.cit, p.138

distance « obéit à des conventions, différentes suivant que le texte à citer constitue un discours direct... »²⁴⁷ Et à propos du premier cas, fréquent dans notre corpus Popin précise que les citations sont encadrées de guillemets. Or chez Tchicaya on remarque l'absence de ces codes typographiques (guillemets ou italiques) et même de référence du texte cité : Auteur, titre, chapitre. Cela nous conduit par conséquent à les considérer non comme des citations mais des inscriptions dont la construction, souvent en phrase nominale nous rappelle plutôt l'autre composante : Le titre, d'autant plus qu'on la retrouve en fin de roman sous la forme de table de matière. *Elenga, La rencontre, La consultation, L'air du temps, L'ordalie, Le cauchemar, La pétition*²⁴⁸ seraient alors considérés comme de "grands titres" s'il ne se posaient pas dans ces romans deux autres problèmes : leur assumption au fil du texte désigné et leur situation : c'est la seconde particularité.

Nous entendons ici par assumption l'inscription au fil du texte des dits sous titres qui se trouveraient au lieu qui leur est réservé : le haut de la page de gauche. Or dans un roman tel que *Les Méduses*²⁴⁹ nous avons en page 48 « Luambu-Lufwa Lumbu » dont le statut semble être celui de titre des pages suivantes. Il s'agira en effet du récit de ce personnage éponyme ; pourtant si tel est le cas il faudra s'interroger sur le statut à accorder à ces autres inscriptions au centre de la page précédente et les deux pages suivantes. Il apparaît à la lecture de ces derniers passages que nous avons à faire des micros textes narratifs en rapport direct avec les textes antérieurs et postérieurs, et auxquels nous les associons du fait de leur relative valeur programmatique. On constate en effet que les inscriptions résument et commentent les événements précédents ou suivants ; auquel cas ne seront considérés ici comme épigraphes que les textes des pages 50 et 47. La première se présentera sous la désignation « épigraphe introductive simple »²⁵⁰ qui selon Parisot est « une brève phrase résumant le ton ou l'histoire du chapitre auquel elle préside » ; la seconde sera « postgraphe »²⁵¹ dont le résumé ou commentaire ultérieur n'enlèvera rien à sa dimension programmatique. C'est dire à quel point il est important de saisir les lieux exacts

247 POPIN, Jacques, *La ponctuation*, Paris Nathan 1998, p.26

248 *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.35, 73, 191, *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.7, 77, 179, 267

249 *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.48

250 PARISOT, Fabrice « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale: l'épigraphe comme vecteur de sens » in *Narratologie N°1. Le paratexte*, Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p.88

251 *Idem*

de chaque épigraphe, car à chaque situation sa fonction : par rapport, au titre elle sera commentative, au texte elle sera plutôt programmatique.

Nous nous limiterons dans cette partie à établir l'existence, la matérialité ou la non existence d'un projet d'éclaircissement des titres dont la résonance du monde animal, celui des invertébrés notamment ne laisse présager d'aucun sens précis.

3.1.2 Des titres

S'agissant des titres en premières de couverture on ne s'attardera pas sur les lieux qui relèvent certainement plus de l'impression que d'un quelconque intérêt sémantique ; celui-ci trouve en revanche son importance au niveau du choix des signifiants quant à la désignation : *Les cancrelats*, *Les méduses*, *Les phalènes*, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* sont ici des expressions qui à priori désignent plus qu'ils ne veulent dire les quatre textes. Pourtant cet aspect du paratexte joue un rôle fondamental dans la relation roman/lecteur, permettant ainsi à ce dernier d'« ouvrir » le livre. Seulement, s'il est possible du point de vue fictif d'en faire un résumé, associer l'histoire de ces romans à leurs titres respectifs engendrent au-delà de la surprise, l'agacement, à la limite peut-on affirmer du rebut. Il n'est cependant pas question d'en faire un procès, d'ailleurs l'ambiguïté et l'hermétisme du titre ne sont-ils pas une réalité légitimée ? « Un titre, affirmait Lessing, n'a pas à être une recette de cuisine. Moins il en dit sur le contenu, meilleur il est. »²⁵². On s'en serait certainement contenté si, autre effet paradoxal, nous ne nous sentions pas interpellée par le jeu d'échos lié à une sorte de répétitions syntaxique et lexicale. Il s'agit certainement du grand principe de répétition constitué par A-M Thiesse dans l'élaboration des titres, mettant en scène « comme une description et une explication, une fonction référentielle et phatique en somme ». Il est donc question de dégager à quoi se rapporte cette répétition. La procédure en sera simplifiée puisqu'il s'agira de déterminer sous la grille des principales fonctions résumées par Genette, le contenu de ces titres.

La reprise par Genette des fonctions du titre formulées par Grivel²⁵³ et Léo Hoek²⁵⁴ se résume comme suite :

252 ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p.239

253 GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, *Op.cit*

254 HOEK, Léo, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton 1981

- Identifier l'ouvrage
- Désigner le contenu
- Le mettre en valeur.

Il joindra à cela certaines remarques dont voici, pour notre travail, les plus pertinentes :

La première stipule que « les trois fonctions indiquées [...] ne sont pas nécessairement présentes à la fois », seule la première fonction, l'identification, est nécessaire, voire suffisante ; les deux autres seront facultatives. Il reconnaîtra néanmoins plus loin, et c'est cela qu'illustrent les titres tchicayens, que si importante soit –elle « la première n'est pas toujours rigoureusement remplie », elle est parfois défaillante. Il ne serait donc pas exagéré d'affirmer que *Les cancrelats*, *Les méduses*, *Les phalènes*, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* sont des titres qui servent moins à l'identification qu'à la désignation, relevant elle, de la simple nomination. La fonction d'identification irait quant à elle au-delà du nom d'un livre pour constituer sa carte d'identité. Chez Tchicaya se construit une logique d'hermétisme nous menant malgré nous à prendre le contre pied des propos de Genette : les fonctions facultatives chez Tchicaya deviennent les plus importantes en permettant d'établir notamment par l'orientation descriptive, un tracer de l'inachèvement paratextuel ; car comment aurait-on pu autrement identifier ces livres -dont le fourmillement sémantique rappelle étrangement celui des insectes- que par l'association de toutes ces fonctions.

3.1.2.1 *L'inachèvement à travers les fonctions descriptives*

L'aspect descriptif tel que présenté par Genette englobe à la fois le contenu du texte, c'est la fonction thématique, et son aspect formel, c'est la fonction rhématique dont la signification s'étendra, pour les linguistes, dans la nuance suivante : si le thème désigne ce dont on parle, le rhème est ce qu'on en écrit ou la façon dont on l'écrit. La première fonction peut désigner le contenu de façon :

- Littérale (renvoie directement au sujet central)
- Métonymique (renvoie à un élément ou à un personnage secondaire de l'histoire)
- Métaphorique (renvoie au contenu du texte de façon symbolique) ou

- Antiphrastique (qui renvoie au contenu du texte de façon ironique). Ce dernier cas met en scène soit un titre antithétique au contenu de l'œuvre, soit une absence provocante de pertinence.

La deuxième fonction quant à elle se limite au générique, qui renvoie à une appartenance précise, et au paragénérique qui lui renvoie à un trait formel.

Cette classification nous aurait donc permis d'établir aisément la nature ou le rôle des titres tchicayens si, singularité déroutante, ces derniers n'assumaient pas la totalité ou quasi-totalité des aspects suscités. Derrière l'apparent et réel hermétisme des titres se trouve en réalité une étonnante capacité de créer une prolifération d'effets auxquels Genette adjoint le qualificatif « connotatifs ». Ils ont comme particularité la facilité à s'assimiler indifféremment aux caractères thématique et/ou rhématique dont ils expriment la dénotation

On prendra à nouveau *Les Cancrelats* pour exemple. Il est d'abord et doublement métaphorique et métonymique ; de cette dernière fonction découlent d'autres avec lesquelles il s'instaure un effet d'échos.

Les Cancrelats renvoient aux personnages de l'œuvre. Il s'agit de la descendance et concitoyens d'un des personnages, Ndundu. C'est donc une figure mise en relief par la présence de l'antégraphie allographe «le cancrelat alla plaider une cause au tribunal des poules »²⁵⁵ qui met en scène une fable dont les personnages, dans les récits négro-africains sont fondamentalement opposants : le premier subissant toujours le second ne devra sa survie qu'à sa ruse et son courage, lequel est à envisager beaucoup plus comme une bravade, car voici le texte fondateur de la haine entre les deux peuples ici repris et adapté par A. Raponda-Walker²⁵⁶ :

On était en pleine saison sèche. Tout le monde était occupé aux plantations. Un jour le cancrelat vint dire à la poule : « Voisine, viens m'aider à débroussailler ma plantation. »
« Volontiers », répondit la poule. Et quatre jours durant, elle travailla à la plantation du cancrelat. Après quoi, elle prit un peu de repos, puis elle alla à son tour trouver le cancrelat.
-« Je t'ai aidé, lui dit-elle, viens aussi m'aider maintenant à débroussailler ma plantation. »

255 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, p.5

256 RAPONDA -WALKER André, *Contes du Gabon*, Paris, Présence Africaine 1996, p.348

-« Je ne demande pas mieux- répondit le cancrelat mais je suis souffrant ces jours-ci. »

La poule n'insista pas. Elle alla travailler toute seule à sa plantation.

Mais à peine s'y était-elle rendue, qu'elle entendit battre le tam-tam au village du cancrelat. Vite elle y court et trouve le cancrelat et toute sa famille qui dansaient dans la cour. Furieuse d'avoir été trompée, elle se jette dessus et les dévore tous, l'un après l'autre.

Et c'est à dater de ce jour que les poules ont voué une haine implacable aux que les cancrelats se sauvent à toute vitesse à la vue d'une poule.

Symbole d'un échec annoncé, on les retrouvera en page 111 où, resté seul un cancrelat fait preuve d'effronterie en défiant un coq.

En tant que personnages secondaires les cancrelats peuvent donner leur nom à l'œuvre ; mais c'est dans la fonction métaphorique, puisque symbolique, que nous irons chercher le déplacement de sens. Il ne s'agira pas dans l'orientation symbolique, du thème de la fable mais du propos dont le correspondant sera au cours du récit, un coq. Ainsi s'établit progressivement le rapport entre le titre et son contenu. Emblème de fierté, ce gallinacé est également reconnu comme celui de la France, omniprésente dans une œuvre retraçant les premiers temps de la colonisation. Symbole solaire, le coq annonce donc l'avènement du *soleil des indépendances*²⁵⁷ qui, censé lutter contre les mauvaises influences de la nuit, s'avérera néfaste pour ces *phalènes, méduses* et *cancrelats* ; car il s'agit bien d'insectes nocturnes, férues de lumière au contact fatale. On retrouve ici le procès des *soleils des indépendances* et du *cercle des tropiques*²⁵⁸ qui iront jusqu'à détruire l'endurance emblématique de l'arbre à pain dont les fruits si doux nourrissaient l'espoir des peuples africains. Morts, ils seront « sans sépulture »²⁵⁹, condamnés ainsi à une existence de zombis.

Il s'installe dans ces titres une sorte de métaphore filée dont l'écho se retrouve dans les quatre textes à des niveaux symboliques différents. Cela n'empêchera cependant pas d'en dégager un effet ironique. L'ironie se présente ici non pas à cause du titre lequel pourrait être une antithèse à l'œuvre, mais parce que le destin tragique de l'insecte en fait l'écho.

257 KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1968

258 FANTOURE Alioun, *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence africaine, 1972

259 MICHELET, Jules, *L'insecte*, Paris, Librairie Hachette, 1858, Édition contemporaine établie par Edward Kaplan, *Jules Michelet. Oeuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1986. Voir aussi *Littérature et développement* de Bernard Mouralis, Paris, Silex édition, 1984

On pourrait alors s'interroger sur la relation entretenue par ces titres avec une autre épigraphe qui est cette fois apocryphe, puisque ayant un auteur putatif : Michelet. On lit dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* la citation suivante :

Cela fait deux nations,
hors des ordres privilégiés,
la vie humaine est si peu comptée,
pour en décider,
il suffit des juges inférieurs
Jules Michelet
(Histoire de France) .

*L'Histoire de France*²⁶⁰ dont est extrait cette épigraphe n'établit pas de façon immédiate une relation ou un quelconque support aux titres. Il faudra donc partir du contexte pour voir non pas, si ce texte participe ou pas de l'ouverture de l'œuvre, mais comment se traduit et se déploie cette ouverture ; car en tant que citation, il est un fragment élu dont on convoque l'autorité établissant un jeu de miroir avec le texte citant ; cela à plus à plus d'un titre : d'abord citation, il se double d'une légitimité que lui confère son lieu. En tant que tel, il est considéré par l'épigrapheur comme la première et la meilleure interprétation de l'œuvre. Aussi la place-t-on facilement, notamment par Riffaterre,²⁶¹ dans ce qu'on appelle « l'intertextualité obligatoire », considérée par Genette²⁶² comme unique élément effectif de ce système, et qui se distingue de « l'intertextualité aléatoire » faite de références et d'allusions ; ainsi se sent-on activement interpellé quant à l'élaboration du sens ; du moins dans la tentative d'en décrypter l'aspect caché. Parisot fera remarquer que:

l'auteur qui sait fort bien que le sens d'une citation peut être infini va-t-il avoir recours à l'intertextualité afin d'instaurer un pont, une jonction, une relation entre deux textes ou davantage et créer par là même un sens bien précis que le lecteur devra nécessairement percevoir afin d'interpréter le message du texte.²⁶³

260 MICHELET, Jules, *Histoire de France, 1758-1789, Vol 19*, Paris, Librairie internationale A. Lacroix et Cie éditions, 1876...

261 RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983

262 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la lecture au second degré*. Paris, Seuil, 1982

263 PARISOT, Fabrice, « L'intertextualité dans Concert Baroque d'Alejo Carpentier: une mosaïque d'esthétiques variées », in *Cahiers de Narratologie N°13 de septembre 2006. Nouvelles approches de l'intertextualité*, sous la direction d'Alain Tassel, p...

Histoire de France a pour objet le retour de Michelet dans le Moyen âge qu'il entend ressusciter. Cette peinture commence avec l'histoire d'un peuple glorieux et confiant, prêt à rencontrer l'avenir civilisateur où le mouvement et le changement sont le fait d'une maîtrise de plus en plus accrue des forces naturelles. Pourtant ce qui aurait pu être considéré comme une marche vers la Renaissance se présentera chez Michelet sous forme de périls successifs auxquels s'exposera cette humanité désormais éloignée et méprisante de ce qui nourrissait son âme : la familiarité et le respect entretenus envers la nature. C'est la perte du spirituel au profit d'une modernité plutôt matérialiste. Ainsi que le résume Claude Mettra, l'histoire du Moyen âge chez Michelet

peut être déchiffrée comme la chronique intérieure d'une vie. Cette vie, c'est celle du peuple de France des origines jusqu'à la Renaissance ; avènement d'un monde nouveau, début d'une ère différente de l'histoire humaine, au moment où les frontières du monde physique et mentales sont bouleversées, au moment aussi où la relation des hommes avec leur horizon économique et politique se trouve complètement transformé ²⁶⁴.

Là où commence l'agonie de la civilisation primitive s'édifiera sur les ruines de celle-ci une seconde plutôt moderne. Le rapport entre les deux textes est d'autant plus pertinent que les récits tchicayens mettent en scène une collectivité dont l'âme exposée aux conquêtes de la colonisation aura perdu son identité.

Ce texte décentré révèle le double jeu de décontextualisation/ recontextualisation assumé par l'épigraphe. Celle-ci s'inscrit en effet dans un espace initial dont l'organisation textuelle signifiante est extrêmement précise. La décontextualisation de cette épigraphe (discours, essai sur un événement historique) se justifie par un contenu événementiel similaire au nouveau contexte (romanesque) dans lequel il est également question de « temps nouveaux » vécus par les personnages dans un monde pourtant difficile et obscur et où ils auront beaucoup de mal à se définir. C'est donc un jeu de miroir qui sera d'autant plus facile à repérer que le champ lexical sera pratiquement le même : temps nouveaux, montée des périls, juges. D'où l'invitation à considérer au-delà des aspects métaphoriques et métonymiques d'autres orientations, dans la fonction descriptive.

264 METTRA Claude, *Michelet. Histoire de France: Le Moyen-Age*, Paris, Robert Laffont, 1981, p.9

La fonction rhématique sera également pertinente du fait même que les trois premières nous ont obligée à prendre en compte plusieurs voies ; le texte relevant d'une prolifération de sens.

A l'instar de la thématique, l'orientation rhématique semble participer elle aussi de l'inachèvement mais semble-t-il cette fois, générique. L'association des genres au niveau paratextuel pouvant nous mener sur plusieurs possibilités. Il est certes évident et d'ailleurs grâce au texte en couverture, que l'appartenance générique des textes tchicayens est clairement indiquée : ce sont des romans. Aussi le problème se déplace-t-il vers les subdivisions. Il ne sera évidemment pas question d'en faire un procès, les études les plus diverses n'ayant eu de cesse de légitimer, justifier la bâtardise du roman :

Certains tels que Kundera²⁶⁵ et Bakhtine parleront de son infinie vitalité. Le premier dans *L'Art du Roman*, croit aux ressources infinies du genre, à sa survivance obstinée et tenace ; le second dans *Esthétique et théorie du roman*²⁶⁶, développera l'idée selon laquelle le roman est un genre en pleine expansion, son devenir est radicalement inachevé. Et cet expansionnisme modifie de l'intérieur tout l'espace littéraire, de telle sorte que le roman tire à lui tous les autres genres, qu'il modifie, les subvertit, et même parfois les désagrège. Marthe Robert explique l'ouverture du roman en ces termes :

La fortune extraordinaire qu'il a connu en si peu de temps, il la doit surtout à ses conquêtes sur les territoires voisins, qu'il a patiemment absorbés jusqu'à réduire presque tout le domaine littéraire à l'état de colonie. Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi, est l'expansion indéfinie, le roman qui aboli une fois pour toutes les anciennes cartes littéraires- celles des genres classiques -s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même en justifier l'emploi. De la littérature le roman fait ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps et d'un espace. ²⁶⁷

265 KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris Gallimard, 1995

266 BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978. édition récente, 2008

267 ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Editions Bernard Grasset, « Tel », 1972, p.13

Ce qui serait à souligner est le fonctionnement textuel et/ou paratextuel qui fait des œuvres tchicayennes des « textes traversés »²⁶⁸ par d'autres discours, et genres du discours, d'autres bruits qui a priori participe moins de la clarté que de l'ambiguïté dont le degré élevé, déjà remarquable dans les lieux paratextuels, trouve son origine la plus évidente dans les pratiques intertextuelles développées plus bas.

La première ambiguïté rhématique proviendra, indépendamment des épigraphes, des noms des œuvres : *Les Cancrelats*, *Les Méduses*, *Les Phalènes* sont des désignations qui amèneraient à classer ces œuvres dans le registre de la science fiction ; l'omniprésence d'insectes hantant le plus souvent l'imaginaire humain à travers divers supports, médiatiques et littéraires en effet, leur symbolique variera selon qu'ils seront perçus comme alliés de l'homme ou ses ennemis. Ce dernier point sera justifié par la crainte de l'invasion que favorisent la prolifération et l'irruption mortifère des insectes.

La prolifération sera cependant à prendre non pas au sens entomologique mais à celui que produit le discours de la fonction rhématique. La polysémie qui se dégage des titres pourrait être comparable au fourmillement des insectes ; lieu de tourments, tant la recherche du sens se trouve à chaque fois mise en échec par l'infinie résistance d'un texte en perpétuelle métamorphose.

Science fiction par les titres, il peut également être historique par ses épigraphes. Nous citons ci-dessus le rapport à Michelet qui apparaît au moins à deux reprises. Il reviendra beaucoup plus souvent qu'en apparence car ces textes en portent entièrement la marque. Michelet ne constituera pas l'unique trace puisqu'au niveau des sous genres s'associe la marque d'autres genres : ainsi apparaissent les contes, la tragédie, la fable, le mythe dans un espace qui devient par conséquent le lieu de cela qui fut désigné sous l'appellation d'intertextualité grâce au fonctionnement de laquelle seront dégagées les différentes voix/voies qui traversent ce texte.

3.2 Conceptions de l'intertextualité

268 BEM, Jem, *Le texte traversé*, Paris, Honoré Champion, 1991

La notion d'intertextualité naît avec les travaux de Bakhtine sur l'Oeuvre de Rabelais²⁶⁹ et *La poétique de Dostoïevski*²⁷⁰ qui mettent en évidence l'influence de l'Histoire et la société sur le travail de l'écrivain avec lequel s'instaure par conséquent un dialogue. De là le dialogisme dont l'espace par excellence sera le roman où se retrouveront plusieurs instances discursives, nombre de points de vue idéologiques, parfois divergentes et même incompatibles donnant ainsi lieu à l'espace textuel une dimension polyphonique. Objet de nombreuses définitions, l'intertextualité peut se résumer sous la forme de deux catégories de conceptions que Samoyault²⁷¹ présente de la manière suivante :

* Les conceptions extensions caractérisées par la présence de multiples discours dans lesquelles on retrouve, le dialogisme de Bakhtine²⁷², repris par Kristéva²⁷³ qui en fera un concept, l'intertexte et sur la base duquel « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »²⁷⁴; Barthes²⁷⁵ et ses multiples citations, pour qui le travail de redistribution de la langue par le texte constitue une toile qu'il faudra non pas soulever mais démêler ; lieu de déconstruction et reconstruction, tout texte est un intertexte contenant maint lambeaux à de niveaux variables et dont les formes sont plus ou moins reconnaissables. Le texte serait donc

un champ de formules anonymes dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Epistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination –image qui assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*.²⁷⁶

Cette conception nous amène à celle de Riffaterre²⁷⁷ dont la notion fondamentale sera celle de la lecture qui aura pour rôle d'expliquer ce qui sera appelé *agrammaticalité* non pas à se référant au monde, mais à d'autres textes. Cela engagera bien entendu un

269 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées » 1970. Édition russe: Moscou, 1965

270 BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. 1ère édition russe: Leningrad, 1929

271 SAMOYAULY, Tiphaine, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/Her, « 128 », 2001

272 BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984

273 KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969

274 KRISTEVA, Julia, *Op.cit.*, p.

275 BARTHES, Roland, « Théorie du texte » in *Encyclopaedia Universalis*, 1973

276 RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p.59

277 RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983

lecteur, capable d'une part de sortir du texte en une quête érudite d'autres textes, et d'autre part non oublieux, qui sache mobiliser ses connaissances ; au lecteur donc de jouer car le texte lui est présenté agencé pour que le sens lui vienne en sus des mots. Il doit suppléer à ce manque d'ouverture qui dérobe le récit et constitue une entrave au contrat de lecture entre le texte et son public ; car tout roman étant effectivement texte, il constitue donc une trame tissée sur laquelle se brode l'histoire dans un enchevêtrement de possibilités et de significations qui apparaissent, disparaissent et resurgissent en alternance, parfois cachées et d'apparence secondaire mais qui finalement constituent le fil d'Ariane pour le lecteur du texte. D'où deux variantes fondamentales dégagées par Riffaterre :

- « L'intertextualité obligatoire » qui laisse dans le texte une trace indélébile gouvernant de façon impérative le déchiffrement du message.

- « L'intertextualité aléatoire » qui dépend de la mémoire d'un lecteur dont la sensibilité intertextuelle sera le fait du degré de sa culture.

* Les conceptions restreintes qui ne reconnaissent que la présence effective d'un texte dans un autre. Se réclament d'elles :

- Gérard Genette ou la formalisation de la présence des textes dans d'autres texte en établissant, notamment dans *Palimpsestes*²⁷⁸, la distinction entre les relations de coprésence et celles de dérivation : les premières constituant l'intertextualité caractérisée par la pratique de la citation, du plagiat, de l'allusion ; les secondes liées au fait qu'un texte peut dériver d'un texte antérieur, sous la forme de la parodie et du pastiche.

- Antoine Compagnon²⁷⁹ et « le travail de la citation » qu'il systématisé et décrit comme une manifestation particulière dont il fait « l'emblème des exigences transformationnelles et combinatoire de toute écriture littéraire »²⁸⁰. A la frontière des deux conceptions, la pratique intertextuelle chez Compagnon est d'abord « la répétition d'une unité de discours dans un autre discours[...], un énoncé répété et une énonciation répétante »²⁸¹.

La citation ainsi que le résumé Samoyault, serait donc la reproduction d'un énoncé (le texte cité), qui se trouve arraché d'un texte origine pour être introduit dans un texte d'accueil. On retrouve ici le jeu de décontextualisation , contextualisation nouvelle,

278 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, « Points Essais », 1982

279 COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

280 SAMOYAULT, Tiphaine, *Op.cit.*, p.24

281 COMPAGNON, Antoine, *Ibidem*, p.54

recontextualisation dont parle Fabrice Parisot dans son analyse des « voix narratives dans quelques épigraphes dans l'œuvre du romancier cubain Alejo Carpentier. »

l'épigraphe participe généralement d'un triple phénomène : décontextualisation, contextualisation nouvelle et recontextualisation. En effet, dans son texte initial la citation retenue par un auteur afin d'être placée, exhibée par la suite en situation d'épigraphe dans un nouvel espace textuel s'insère à l'origine dans une organisation textuelle et signifiante extrêmement précise qui en fait une unité sémantique originelle assumée [...]. Une fois sélectionnée par un auteur et proposée comme épigraphe à un livre ou à une partie de livre, elle acquiert une nouvelle signification ou semble devoir acquérir une nouvelle signification a priori quelque peu mystérieuse, ambiguë ou énigmatique, puisqu'elle s'offre à la lecture hors contexte, décontextualisée. Elle se donne à lire en suspension, elle est déjà et un pas encore, elle est une immanence de sens et ne s'éclaircira souvent qu'après lecture du texte qu'elle chapeaute, du fait notamment que le sens d'une citation est comme on le sait à présent infini et ouvert à la succession des interprétants.²⁸².

Ainsi apparaît le phénomène de transfert qui offre au texte initial un nouvel environnement, faisant de ce qui était un point d'arrivée, ainsi que le précise compagnon, non un reflet, mais le point de départ d'un autre discours.

- Laurent Jenny et les modalités de la transformation. On ne parlera d'intertextualité que lorsque s'effectue « un travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens »²⁸³.

En l'appréhendant comme un des instruments de la poétique, Laurent Jenny propose deux classements : celui des figures et de l'idéologie. Le premier aura pour rôle de permettre- à travers la paronomase, l'ellipse, l'amplification, l'amplification, l'hyperbole, l'interversion, et le changement de niveau de sens- la précision des modalités des transformations subies par l'intertexte ou le texte au cours de l'opération de reprise. Le classement des idéologies intertextuelles sera quant à lui le lieu des phénomènes « de

282 PARISOT, Fabrice, « Qui parle? Aspects de la voix narrative dans quelques épigraphes apparues dans l'oeuvre du romancier cubain Alejo Carpentier » in *Cahiers de Narratologie N°9: Espace et voix narrative*. Textes réunis et présentés par Marc Marti, Université Nice- Sophia Antipolis, UFR Espaces et Cultures, CID. Diffusion, 1999, p.301

283 JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme » in *Poétique* N°8, 1976, pp.262-263

convergence, et de divergence, d'unité et de fragmentation, d'intégration et de désintégration. »

- Michel Schneider²⁸⁴ et l'interprétation psychanalytiques des reprises. Ces dernières se manifesteront à travers la forme de relations d'oppositions, d'échanges, ou d'appropriation de l'autre. Reconnaisant l'altérité comme chez Bakhtine, il substitue néanmoins aux termes de l'intertextualité d'autres termes inspirés de la psychanalyse : « un texte pour l'autre » désigne le plagiat, « un texte sous l'autre » pour le palimpseste, « un texte comme l'autre », le pastiche. Pour Schneider le texte ne peut exister tout seul, il est forcément chargé de mots et pensées plus ou moins consciemment volés et où on peut toujours déceler un sous-texte.

De toutes ces positions, bien que nuancées découle l'idée que le texte se nourrit d'autres textes ; autrement dit, la littérature rompt son lien avec le réel en préférant d'abord ne parler que d'elle-même que du monde qu'elle ne sera jamais de rendre malgré les similitudes qui peuvent y apparaître.

Le recours à l'intertextualité apparaît alors comme le moyen essentiel pour la littérature de construire cette différence, de marquer l'étendue de son univers. La mimésis elle-même, produisant des simulacres, reproduit, répète. L'acte littéraire fondamental s'apparente donc à une forme de répétition et de redite, que l'action de citer, de reprendre les paroles d'autrui ne fait que redoubler.²⁸⁵

Et c'est justement ce principe de répétition et donc d'insistance qui apparaît chez Tchicaya en même temps qu'il s'installe un phénomène de clair-obscur, transformant par conséquent le texte en un objet à la fois d'étude et de suspicion, et où lire ne signifie plus forcément accession au sens, lequel se dérobe en se donnant. Mais parce qu'il s'agit, à défaut de le résoudre, de cerner et désigner l'indicible, l'analyse du paratexte nous est apparue comme la clé, le support essentiel à cette course vers l'inachèvement, qui constitue la quintessence d'une lecture de ce chaos ; car malgré tout, une œuvre est toujours conçue sur le principe d'une certaine ouverture ; chaque phrase, chaque personnage enveloppent des

284 SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985

285- SAMYVAULT, Tiphaine, *Op.cit.*, p.78

significations multiformes qu'il lui appartient de découvrir , explique Umberto Eco²⁸⁶ en définissant *L'œuvre ouverte*. Cette ouverture qui peut signifier, indétermination de la communication, infinies possibilités de la forme même si il y a liberté d'interprétation ; car cette ouverture chez Tchicaya comporte pourrait-on dire quelque maléfice ôtant tout espoir d'objectivité dans l'interprétation. Cette œuvre romanesque constitue ce que l'on a appelé « *perpetuum mobile* » :

phénomène perpétuellement et éternellement en mouvement. Conçu comme agencement artificiel, ce serait une machine qui, par la seule réalité de son existence, c'est-à-dire après parachèvement de sa construction, se mettrait d'elle-même en mouvement et marcherait un temps indéfini.²⁸⁷

C'est ainsi que se sont manifestées, au fil de l'étude, des voix toujours plus nombreuses, rendant également plus dense le degré d'ambiguïté des textes tchicayens. Des textes traversés par le déjà écrit de l'histoire certes mais aussi de bruits d'autres textes, d'autres genres, d'autres discours dont la présence dans cet espace textuel sera appelé par Bakhtine ainsi que nous l'avons vu précédemment, *Dialogue avec d'autres textes*, et plus tard *Intertextualité* par Julia Kristéva. Il s'ensuit , pour reprendre les termes de Ricœur , une « *vision, stéréoscopique* »²⁸⁸, une vision brouillée qui fait voir double mettant en œuvre un art de la mémoire et exigeant une lecture transversale car le lecteur doit voyager entre le texte et d'autres pour comprendre ce que Lavergne²⁸⁹ appellera *narrativité et narraticité* ; la narrativité d'un mot ou d'un texte est une pièce de la machine narrative, et la narraticité, tout ce qui est suggéré au lecteur. On en relèvera en préambule quelques aspects tout azimuts.

3.2.1 La narraticité à l'œuvre

286 ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1965, 1979

287 BEHAR, Henri, *Littéruptures*, *Op.cit*, p.127

288 RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1975, p.290

289 LAVERGNE, Gérard, « Lecteur, narrativité, narraticité » in *Narratologie* N°1. *Le paratexte*, *Op.cit*, p.171

L'espace tchicayen présente des structures internes et externes mettant en scène des genres comme le théâtre et sa forme tragique, le conte, la devinette...Espaces traversés par l'histoire du Congo bien entendu, mais d'abord par des bruits antiques : le mythe d'œdipe n'en sera que plus évident, tant la devinette et l'énigme africaines y seront omniprésentes. Le terme mythe recouvre plusieurs sens :

- Le mythe est un récit qui raconte les origines ou la fin du monde. En ce sens il est proche du domaine religieux : la théogonie(naissance des dieux), la *Genèse* (partie de la Bible qui raconte comment Dieu a créé le monde.).

- Le mythe peut aussi mettre en scène des personnages fabuleux dont la destinée illustre un aspect de la condition humaine : c'est la recherche obstinée par Oedipe de la réponse à la question « Qui suis-je ? » Il symbolise le désir humain de la connaissance de soi ; les personnages tchicayens en font également l'expérience : *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* présente à travers la peinture des Poaty, un monde en profondes mutations dans les domaines politiques, familiaux, traditionnels découlant des indépendances. Face à la modernité de l'occident, des villes, l'homme confronté au problème du destin mène une quête du bonheur d'ailleurs impossible où le dernier rempart est celui de l'espace traditionnel, ici représenté par le village. Et duquel sortira cette autre voix, assumée par un récit mythique : le conte. La lecture de *Ces fruits* dit Mabana²⁹⁰,

ramène forcément au problème du destin de l'homme. Il apparaît nettement que l'homme n'est pas maître de son destin, que des forces invisibles orientent ses actions et ses pensées vers des directions qu'il ne choisit pas. L'impression que son chemin est décidé, tracé d'avance pour lui, est évidente...Résultat d'une série d'événements biologiques, historiques ou métaphysiques antérieurs auxquels il ne saurait échapper, l'homme est intimement lié à ses origines immémoriales. C'est un univers semblable que Tchicaya illustre dans la tragédie du clan Poaty. .

Ce dernier évolue dans une société où les habitudes ont changé : deux sagesses s'affrontent : la tradition et ses contraintes d'un côté, la modernité des temps modernes de l'autre ; d'où cette bipolarité sans cesse remarquée à travers les textes : *Les Phalènes* présentent Sophie(tributaire des coutumes ancestrales) et Prosper le progressiste ; dans

290 MABANA, Claver, *L'univers mythique de Tchicaya U Tamsi à travers son œuvre en prose.*, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Vwien, Peter Lang, « Publications universitaires européennes », 1998

Ces fruits si doux de l'arbre à pain Gaston en annonçant son mariage au père dont il aurait d'abord espéré la bénédiction exprime son mépris et son abandon de la tradition, et traduit avant la lettre la violation des interdits et le crime qui condamnera le clan à la mort : Parricide, inceste, condamnation à mort, même si cette dernière, par le jeu de miroir entre textes et donc entre différents mythes qui caractérisent justement cet espace textuel, fera de lui une âme renouvelée pendant le voyage initiatique et le retour aux sources. Les romans de Tchicaya peignent une société en perdition qui profane le sacré et tout ce qui constituait les symboles mythiques et donc fondateurs.

Plusieurs indices en effet produisent un effet de martèlement, d'échos, qui nous ramène au mythe d'Œdipe : Dans *ces fruits si doux de l'arbre à pain*, la deuxième partie s'ouvre sur une épigraphe programmatique, annonçant la cause du malheur à venir :

Raymond Poaty, magistrat et magicien dupé par sa mort, qui eut honte de ses errements. En ces temps là, la vie et l'espoir avaient beaucoup en commun, jusqu'au jour où la vie querella l'espoir. L'espoir querella la vie. Il eut déchirement puis divorce parce que, entre autres manquements, le juge ne sut quel verdict prononcer. Qui condamner, qui débouter ? Comme il ne put pas mettre sa mémoire à l'heure des temps nouveaux, il tomba dans l'oubli de lui-même et des autres, ses semblables. Ainsi finit le destin des personnes dont la témérité manque de subtilité.²⁹¹

Nous avons ici une version déformée de la rencontre d'Œdipe et du sphinx dont la résolution de l'énigme sonna la défaite du monstre. Contrairement à Œdipe qui sort vainqueur de l'épreuve, le juge ne pourra guère délier le nœud du dilemme tradition/modernité, et mourra de son engagement téméraires mais non assumés. Nous avons aussi l'inceste d'abord masqué entre le fils et la mère ; Gaston prendra pour épouse l'homonyme et future consœur de sa mère (Mathilde, une future enseignante, comme la Mathilde mère) dont le mariage officiel aura lieu le jour du meurtre du père, avant le décès de ce dernier, le fils annonce ses noces et décrit sa future compagne de comme suite :

Rassure-toi, [...]. Tu as noté, je l'espère, que Mathilde a le prénom de maman. Tu parles que je n'allais pas laisser courir la chance d'épouser la seule fille que j'ai rencontrée qui eût le prénom de maman. J'ai fait comme toi. Ce prénom-là ajoute beaucoup de bonté et de beauté au cœur de la femme que j'ai prise.²⁹²

291 *Ces fruits si doux de l'arbre à Pain*, P.

292 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Op.cit, p.126

Ainsi naît le trio Laios/Jocaste/Oedipe ; puis un second, plus clairement exposé, *le couple fatal* Gaston et Marie-Thérèse vivent une passion charnelle et sentimentale dont le fruit sera la mort des parents. L'enfant non plus n'a pas le droit de survivre, la lignée des *Labdacos* doit s'éteindre. Marie-Thérèse d'abord, en avortant provoquera sa propre mort et par conséquent celle du clan, car elle sera l'arbre tutélaire, protecteur du clan Poaty, elle était Tchilolo, et le couple Gaston / Mathilde n'auront pas de descendant. On retrouve là en échos un autre discours, biblique cette fois, où il est dit que « tout ce qui sera caché sera découvert ». L'avortement aura en effet pour but d'effacer la preuve du délit et non tel que ce sera finalement le cas, de l'exposer. Mais l'enfant reviendra à la vie dit Mouissou, autre voix narrative du texte

D'une manière générale, le tragique commence lorsque l'homme doit prendre une décision qui exige le sacrifice d'une part essentielle de soi et peut le conduire jusqu'à la mort. D'après Aristote, l'action tragique doit provoquer terreur, crainte et pitié chez les spectateurs. Les Anciens croyaient que le destin dirigeait la vie des hommes et qu'il s'amusaient parfois à les tromper sur le sens de leur vie. Dans le théâtre contemporain, des auteurs tels que Jean Giraudoux, Jean Anouilh, réintroduisent les grands mythes gréco-romains exprimant des vérités humaines à portée universelle ; ils choisiront cependant de les adapter à leurs propres interrogations. Même si la trame de l'histoire est conservée, les caractères et les motivations des personnages changent : L'Antigone de Sophocle dans l'antiquité se révolte contre l'abus de pouvoir de Créon, alors que chez Anouilh, image de l'adolescente, elle affrontera à travers Créon l'âge adulte et se retournera contre la société toute entière.

La tragédie se modernisera chez Tchicaya dans les épigraphes avec des figures négro-africaines déjà chantées par Césaire et évoluant sous « les soleils des indépendances »²⁹³ et désireuses de rompre « le cercle des tropiques »²⁹⁴. Elle sera une confrontation entre destin personnel et destin collectif. Comme chez Césaire c'est pour avoir voulu apporter la liberté au peuple que les deux Poaty seront assassinés ; tout dans ces récits ramène à celui de la crucifixion. Les personnages à l'agonie verront défiler devant eux successivement médiateurs et bourreaux. Il s'agit ici d'une conception du héros

293 KOUROUMA, Ahmadou, *Op.cit*

294 FANTOURE, Alioum, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 2001, 1ère édition 1972

tragique, à la fois être souffrant et agissant(Raymond Poaty) , ou agissant et souffrant(Gaston Poaty), à l'image du Christ.

C'est également par cette tragédie que les textes tchicayens rejoignent les traités entomologiques et historiques de Michelet qui expliquent les destins tragiques des personnages par leur rapport ambigu avec le soleil : les promesses de la lumière seront autant fatales au Moyen Âge français qu'aux « phalènes, méduses et cancrelats » africains ; tous des morts sans sépultures ; d'où les thèmes de la Zombification du retour cependant, car d'espérance par le retour au village et donc à la vie(le Christ n'avait pas jusqu'au-delà de la mort non plus de lieu de repos à lui, dans une version il est écrit:

Le soir étant venu, arriva un homme riche d'Arimathée, nommé Joseph, qui était aussi disciple de Jésus[...].Joseph prit le corps, l'enveloppa d'un linceul blanc, et le déposa dans un sépulcre neuf, qu'il s'était fait tailler dans le roc.[...] ²⁹⁵

Une autre parle d'un tombeau qui avait été creusé dans un jardin, on l'y mit parce qu'il n'avait pas encore été utilisé. Il ressuscitera trois jours plus tard et rendra visible l'espérance des croyants, celle de l'éternel recommencement et donc de l'inachèvement qui offre à ces textes une dimension métatextuelle, nous permettant ainsi de clore cette étude sur la confirmation du fait que l'espace romanesque tchicayen est un espace où non seulement se déploie le fait sacré, mais qui également se présente comme le théâtre, le lieu de sa propre mise en scène en tant que phénomène sacré. Mais pourrait-on parler de tragédie sans la présence du Chœur qui constitue cette voix off masquant la clarté du récit par ses interventions bruyantes(la rumeur) et son statut narratif ambigu ? On y a souvent fait allusion, la bipolarité ou polyphonie narrative : basé sur le dédoublement il apparaît dans les premiers textes sous la forme de la rumeur, des pronoms « nous », « on » tout autant engagés qu'indéfinis ; c'est donc et d'abord un personnage collectif. Le chœur avec à sa tête le coryphée, représente la cité, dont il est la délégation dans l'espace scénique et pour laquelle il se comporte en porte-parole. Chez Tchicaya l'usage des pronoms «on et nous » possède à ce titre une valeur plurielle : c'est le « on » de la foule ; dans le dernier il est un personnage lyrique, il apparaît doublement Chœur(individus ou groupe) et Chœur (production de ce dernier, c'est –à dire sous la forme de chants qui peuvent apporter par

295 SEGOND, Louis, *La Sainte Bible*, Livre de Matthieu:27:58-60, Société Biblique de Genève, Genève, Paris, 2002, p.991

leur lyrisme et poésie sinon religieuse, du moins sacrée.). *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* constitue comme les premiers, un récit dans lequel s'installe un autre, celui de Mouissou la conteuse, symbole du versant traditionnel. Sans le chœur, dont vraisemblablement elle dérive, affirme Couprie²⁹⁶, la tragédie grecque n'existerait pas. Sa présence et son rôle sont donc essentiels.

Et pour défaire et/ou refaire cet enchevêtrement et/ou déconstruction de sens, il aura fallu le secours de l'intertextualité comme méthode de lecture ; puisque tel un pagure, cette œuvre romanesque s'accapare d'une forme et d'une substance, s'en nourrit et l'assimile pour se mouvoir en une substance nouvelle alors que ses éléments, apparemment disparates se font écho, s'appellent, se répondent ou s'opposent pour s'éclairer mutuellement et orienter l'œuvre vers le principe de répétition. Il se manifestera aussi bien dans l'aspect fictif que textuel : un même nom pour des personnages différents , des noms différents pour un même personnage ; pour une histoire plusieurs narrateurs et plusieurs histoires en une seule. Dans le premier cas, nous avons à faire à ce que Bardèche²⁹⁷ classe sous le rapport personnage/ répétition :

l'ambivalence du système titulaire emblématise la diffraction du (ou des) sujet(s), dont la mobilité des instances d'énonciation est à la fois l'indice et l'opérateur. Le nom et la figure [...] constituent en effet une identité fugace compliquée d'un glissement vers divers statuts, qui en établissent la démultiplication. L'éponymie s'épuise à recueillir un objet ondoyant dont les avatars, d'ailleurs disséminés à travers toute l'œuvre se recouvrent pour se disjoindre, se résolvant in fine en un non- sujet ou une désignation vide . De manière et toujours relative et provisoire, un nom propre diversement décliné ou un pronom fort ambigu viennent subsumer cette multiplicité .

Les personnages tchicayens sont très mobiles en cela qu'ils sont à plusieurs niveaux des répliques d'autres personnages appartenant non seulement à l'œuvre tchicayenne, mais également à d'autres textes ; nous parlions déjà du mythe d'Œdipe, du Christ, et à travers notamment les personnages féminins de la figure mythique grecque la plus adaptée : Antigone, Tchicaya se délectera de toutes les adaptations : celle de Sophocle est d'abord une histoire de famille . Antigone est avant tout une sœur, et une fille, explique Aliette

296 COUPRIE, Alain, *La tragédie*, Paris, Dunod, 1994

297 BARDECHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp.81-82

Armel, douloureuse, révoltée contre l'injustice de sa naissance et la destinée implacable à laquelle elle se sent condamnée :

L'accumulation du malheur ne date pas de la génération précédente. Elle remonte à la fondation concomitante de sa famille et de la cité de Thèbes par Cadmos, le trisaïeul d'Antigone [...]. Depuis toujours, la descendance de Cadmos est vouée aux larmes et au désespoir, destinée à subir catastrophes et infortunes. C'est dans ce cadre que Sophocle a eu l'intuition du personnage d'Antigone dont la pureté, la jeunesse, la droiture des intentions, la fidélité à l'idéal familial apportent à la fin tragique de la dynastie des Labdacides une dimension humaine et sensible, la force d'une parole qui jamais ne recule, d'un acte authentique refusant toute compromission et dissimulation. Loin des exploits guerriers, Antigone sacrifie sa vie à un idéal de piété et d'amour familial.²⁹⁸

De même Sophie Tchissimbu sera dès *Les Cancrelats*, un personnage clé qui saura épauler son frère dans tous les aspects de la vie de ce dernier : dans leur prime jeunesse elle soutiendra activement son frère dans les épreuves et le sort de Prosper ; c'est elle qui le poussera à épouser Malila pour laquelle paradoxalement, du fait des liens étroits qui l'unissent à son frère, éprouvera de la jalousie : le mariage de Prosper et Malila sera dans les premiers temps d'une parfaite harmonie ; la rumeur d'une relation incestueuse commencera à se faire entendre ; dans *Les Phalènes* elle sera à nouveau près de son frère, son rôle bien que discret dans l'engagement conjugal et puis politique n'en sera qu'indispensable. Mystique et charismatique elle est le lieu d'équilibre par la rencontre de la superstition et du monothéisme ; elle croira à la fois aux sorciers et à la sainte –vierge. Comme Antigone, Sophie à chaque demande de Prosper sacrifiera sa vie personnelle pour le bonheur de son frère et de sa famille. Inadaptée à la vie moderne et à ce titre représentante d'un univers oublié, elle sera la « gardienne du temple » des Pobard. Elle sera aussi celle d'Anouilh : une fille sans âge (Mouissou dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* ; Antigone c'est déjà Mpiaka dans *Les Phalènes* qui rencontre son double opérant des miracles) ; mais c'est aussi Marie-Thérèse Poaty, la figure de l'adolescence dont l'insolence, la désinvolture, l'effronterie rappellent ouvertement la nièce de Créon chez Anouilh, dont l'amour pour le frère au-delà de la mort s'exprime également chez Tchicaya.

298 ARMEL, Alette, *Antigone*, Paris, Éditions Autrement, « Figures mythiques », 1999, p.20

C'est la figure d'une héroïne qui refuse de sacrifier la pureté de ses idées et ses rêves aux compromis de la société. Elle sera le symbole du « non » manifesté dans tout son absolu.

Mais il y a aussi et à travers les traits de Juliette Pobard, Eurydice, femme de Créon et mère de Hémon (lequel se montrera sous les traits de Paulin Pobard) ; elle apparaît chez Anouilh, toujours le tricot à la main, chez Tchicaya elle sera dotée d'une machine à coudre : une singer à pédale offert par Prosper.

La littérature rappelle Samoyault

s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprise, de rappels et de réécritures dont le travail fait apparaître l'intertexte. Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même. En faisant de l'intertextualité la mémoire de la littérature.²⁹⁹

Nous partirons de plusieurs des pratiques proposées par les différentes théories intertextuelles pour mettre en évidence les éléments qui participent de cette mémoire chez Tchicaya en l'occurrence les opérations d'intégration ou de réécriture.

299 SAMOYAUULT, Tiphaine, *Op.cit*, p.33

DEUXIEME PARTIE :
L'INTERTEXTE A L'ŒUVRE DANS
L'ESPACE TCHICAYEN

Il relève de divers pratiques ici rassemblés sous deux opérations fondamentales: la pratique d'intégration et la réécriture; les deux opérations fonctionnant ici de façon interactive.

L'intégration inscrit une relation de coprésence et concerne en l'occurrence la citation, la référence et l'allusion.

La première, visible grâce à ses habituelles marque typographiques - guillemets ou italiques – est selon Genette la marque emblématique de l'intertextualité. Elle apparaîtra chez Tchicaya soit en italiques, soit mise en relief sur une page liminaire notamment dans son rôle d'épigraphe porteur des discours socio-historiques franco-congolais.

La seconde plus brève, renvoie au texte sans l'exposer en usant d'éléments tels que le titre, le nom de l'auteur, celui d'un personnage ou d'une situation spécifique. Apparaîtront à travers l'évocation de Sophie, Lumumba, Félix Tchicaya, De Gaulle etc. ou Madagascar, non seulement l'histoire du Congo et de l'Afrique coloniale et indépendantiste, mais également celle du monde en général, cette dernière sera notamment mise en scène par la pratique de l'allégorie.

La dernière est la moins explicite de toutes et fait appel à la mémoire et à l'intelligence du lecteur qui doit reconnaître dans un énoncé « le rapport d'une chose qu'on dit avec une chose qu'on ne dit pas »³⁰⁰. Plus ludique, elle est la pratique qui excède le plus l'espace littéraire pour aborder d'autres lieux. C'est aussi par elle que l'oeuvre tchicayenne atteindra aussi bien les l'histoire, le mythe et certains hypotextes littéraires qui auront ouvert fait l'objet de la seconde opération: la réécriture ici proche du pastiche « thématique », qui avec la première établira un lien interactif à la base du projet multigénérique qui traverse cette œuvre.

300 FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p.125

Chapitre 1:

L'INTERTEXTE HISTORIQUE

Faisant beaucoup plus l'objet des aménagements ou variantes que de réelles controverses, le Roman historique tout comme le Roman de façon générale, ne pourra à son tour et de manière absolue faire l'objet d'une définition rigoureuse ; aussi diverses que ses spécialistes, les perceptions dont il fera l'objet seront fonction des époques et idéologies correspondantes. Ainsi notera t-on chez Maigron ³⁰¹ que si l'intrigue doit demeurer fictive, elle ne devra néanmoins pas moins être vraisemblabilisée tant au niveau des actions que du cadre spatio-temporel ;

racontant ce qui aurait pu se passer il expose(ra)it une vérité autre de l'histoire, en organisant un récit obéissant à une logique romanesque, tout en visant à une reconstitution plausible ³⁰².

Par la représentation il aura une fonction explicative en permettant de mieux comprendre ce qui aura vraiment eu lieu. Cette définition qui ne se limite qu'à une décennie au 19^e siècle annonce pourtant déjà une conception du Roman historique similaire à celle du siècle suivant et s'éloignant déjà du manichéisme classique héros fictifs/cadre réel, attribué et reproché en l'occurrence à Maigron³⁰³. Avec Georges Lukàcs³⁰⁴ le Roman historique devient sous l'influence du marxisme, révolutionnaire et trouve sa genèse et son essor dans les bouleversements sociaux des temps modernes, notamment et essentiellement la révolution française et son impact : base historique qu'il assigne à la naissance du roman historique de Walter Scott, *Waverley*, paru en 1814. Considéré comme « *la continuation directe du grand roman social réaliste du 18^e siècle* »³⁰⁵, son influence va s'étendre à tous les domaines de la littérature de son époque notamment avec Balzac et Pouchkine chez lesquels il se dégage une dimension progressiste, d'essence révolutionnaire par opposition au romantisme de Chateaubriand, Vigny d'essence réactionnaire. Par la suite peut-être par

301 MAIGRON, Louis, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris, Honoré Champion, 1912

302 *Idem* : P. 89

303 PEYRONIE, André « Note sur une définition du roman historique suivie d'une expression dans le nom de la Rose » in *Le roman historique. Récit et histoire*. Horizons comparatistes Université de Nantes, *Sine die*, p.279

304 LUCKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1972

305 *Idem*, P.31

souci de clore un débat dont on sait qu'aucune théorie générale ne sera possible, les études qui suivront telles que celles de Jean Molino³⁰⁶ inscriront le Roman historique dans ces

récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon des procédés divers[...]Le roman historique moderne qui naît avec Walter Scott, répond en gros à la formule suivante : des héros fictifs sont placés dans un cadre historique que l'auteur essaie de représenter avec un grand souci de fidélité. Fidélité qui est évidemment relative aux connaissances historiques de l'auteur et plus généralement de son époque. Cette formule de base est susceptible de plusieurs variations : les héros, au lieu d'être des hommes quelconques, peuvent eux-mêmes être des personnages historiques.³⁰⁷

Ainsi pour Michel Raimon le roman historique est un roman d'aventures qui trouvera dans l'histoire notamment passée, un état de la société permettant à un individu ou à un groupe d'accomplir des prouesses tout en jouant dans une intrigue compliquée un rôle décisif. L'histoire sera donc pour le romancier un réservoir inépuisable même si son imagination et sa désinvolture ne s'y enfermeront guère. Les personnages réels ou fictifs, quoique représentatifs des groupes ou périodes auxquels ils appartenaient, du moins dans lesquels ils étaient ou sont implantés, ne devront cependant pas échapper à la contrainte de l'incertitude ; même si dans le même temps l'histoire, parce que « autre créateur apporte un élément de fatalité nécessaire ».³⁰⁸ En s'interrogeant sur son organisation technique, Gérard Gengembre y relèvera plusieurs spécificités au rang desquels on notera la synthèse suivante :

- Une inscription pour la plupart des œuvres dans le passé, « un passé plus ou moins lointain, qu'il s'agit de situer chronologiquement »,³⁰⁹ constituant de ce fait une marque de distinction avec le Roman contemporain qui pour sa part n'a pas de date. Ainsi s'ouvrent dès les seuils, *1572, chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée³¹⁰, *Cinq-Mars* de Vigny³¹¹ ou encore *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo³¹².

306 MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? » in *La revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, N°3-3, P.233

307 MOLINO, Jean, LAPHAIL- MOLINO, Raphaël : *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Paris, LEMEAC / Actes du sud. 2003, P.72

308 RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1988, pp.35-42

309 GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris Klincksieck, 2006, P.94

310 MERIMÉE, Prosper, *1572, Chronique du règne de Charles IX*

311 VIGNY, (de) Alfred, *Cinq mars*, 1826. Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1980

312 HUGO, Victor, *Notre Dame de Paris. En incipit il est inscrit : « Il y a aujourd'hui vingt cinq juillet 1830, trois cent quarante-huit ans ,six mois et dix neuf jours. »*. 1831. Paris, Lgf/le livre de poche 1998

- Une conception des personnages adoptant deux formules :
 - * un héros qui par sa passion et ses actions sera pour l'histoire une grande figure autour de laquelle s'organisera le roman,
 - * un ou des personnages symbolisant une force, celle du peuple par exemple et pour lequel il deviendra « un être moyen »³¹³.
- Un narrateur plus ou moins présent et proche de la figure auctoriale et celle du lecteur, prenant certaines libertés quant à la restitution relativement authentique mais néanmoins plausibles des pensées des personnages.

Dans la littérature africaine et antillaise, les drames ayant traversé le peuple noir ne pouvaient ne pas y laisser leur empreinte. A ce propos, J-P Makouta Mboukou déclarait :

Il n'est pas un seul romancier négro-africain qui n'ait évoqué une seule fois dans ses œuvres l'histoire de l'Afrique noire, soit dans la phase de l'esclavage, soit dans sa phase coloniale et néo-coloniale. Ce sont des périodes capitales de la vie des peuples négro-africains. Elles sont au centre des débats soulevés par les écrivains noirs dès le début. Les thèmes de la revendication, de l'accusation, de l'aliénation, de l'acculturation, de légitime défense, du métissage culturel, de la révolte, du retour aux sources etc., n'auraient certainement pas été posés, n'eussent été ces trois fléaux, ces actes d'assassinat collectif au profit de la race ³¹⁴.

Parmi ces romanciers on retiendra André Schwarz-Bart³¹⁵, Jean Metellus³¹⁶, Maryse Condé³¹⁷, Massa Makan Diabaté³¹⁸, Ahmadou Kourouma³¹⁹, Abdoulaye Mamani³²⁰, Chinua Achébé³²¹, Ousmane Sembène³²², Seydou Badian³²³, Mongo Béti³²⁴, Donald Woods³²⁵, Nazi Boni³²⁶. A ceux-là s'ajouteront quelques écrivains dont l'une des caractéristiques majeure selon Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, est la passion sociale qui s'exprimera

313 GENGEMBRE, Gérard, *Op.cit*, P.95

314 MAKOUTA MBOUKOU, Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro africain*, Yaoundé, clé, 1980, P. 289

315 SCHWARZ-BART, André, *La mulatresse solitude*, Paris, Livre de Poche, 1972

316 METELLUS, Jean, *Les Cacus*, Paris, Gallimard, 1989

317 CONDE, Maryse, *Ségou*, Paris, Le Livre de poche 1985

318 DIABATE, Massa Makan, *Le lion à l'arc*, Paris, Hatier « Monde noir », 1985

319 KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, Outrages et défis*, Paris Seuil, 1990

320 MAMANI, Abdoulaye, *Sarraounia*, Paris, L'Harmattan, 1980

321 ACHEBE, Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1958

322 SEMBENE, Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presse Pocket, 1960

323 BADIEN, Seydou, *Sous l'orage*, Paris, Présence africaine, 1957

324 BETI, Mongo, *Remember Ruben*, Paris, L'Harmattan, 1974

325 WOODS, Donald, *Cry freedown*, Paris, Belfond pour l'édition française, ed original Londres, 1978

326 BONI, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence africaine, 1994

par le goût de l'engagement pour les problèmes de la société contemporaine, « et par voie de conséquence, peu de goût pour le roman historique, pour l'évocation d'un passé lointain »³²⁷. Du panorama critique qu'ils dressèrent sur la littérature congolaise contemporaine, ne firent l'objet d'attention dans la production romanesque que les œuvres de Guy Menga³²⁸ et Placide N'zala-Backa³²⁹, considérés comme évoquant d'une part un passé, notamment celui du *Matwanisme*³³⁰ confronté aux persécutions des autorités coloniales, et d'autre part un moment de la lutte d'un peuple. Dans l'art théâtral le militantisme s'exprimera par l'exposition à travers la représentation scénique de *la Marmite de Koka Mbala*, des situations douloureuses passées et l'expression d'un discours progressiste sur le droit des femmes et celui des jeunes. Avec le *Zulu*³³¹ Tchicaya amorce une méditation sur le pouvoir et la vie politique passée pour en tirer des leçons ; orientation qu'il nous semble avoir poursuivi dans son œuvre romanesque postérieure.

Aborder le Roman historique c'est donc appréhender les empreintes de l'Histoire dans le récit ; il s'agira de relever « un certain nombre de correspondances entre « la société du roman », c'est-à-dire la société décrite dans le roman, et la société dont participe l'auteur »³³² où le référent est réel, en mettant à jour les relais utilisés : l'explicite, l'implicite et l'oblique. Nous nous limiterons pour notre analyse au premier aspect. Il s'analyse à deux niveaux : le *dit* et le *tu*.

Dans le premier il s'agit entre autres de relever d'une part les références précises inscrites dans la société du texte en l'occurrence les personnages dont les comportements et la situation sociale peuvent être significatifs, et d'autre part les « détails » dont la valeur sociologique est évidente ; ce que l'on pourrait assimiler au co-texte qui est « l'ensemble des discours qui accompagnent le texte »³³³. Chez Tchicaya ce niveau se caractérise par l'établissement d'un cadre spatio-temporel vraisemblable et l'inscription de façon plus ou moins détournée d'une galerie de personnages aux référents aussi réels que le contexte socio-historique. Dans le second niveau on devra tenir compte des « effacements et silences »³³⁴ de certains événements de l'histoire :

327 CHEMAIN, Roger et CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979

328 MENGA, Guy, *La marmite de Koka Mbala*, Paris, Clé, 1976

329 N'ZALA BAKA, Placide, *Le Tipoye doré*, Paris, L'Harmattan, 1976, 1ère édition, 1968

330 Mouvement religieux

331 TCHICAYA, U Tamsi, *le zulu*, Paris, Nubia, 1978

332 JOUVE, Vincent, *La poésie du roman*, Paris, Sedes, « Campus Lettres », 1997, p96

333 DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, p.85

334 JOUVE, Vincent, *Idem*, p. 97

C'est d'abord parce que y figure ou n'y figure pas (et devrait normalement y être) que le texte témoigne de sa détermination historique » ; ainsi pourra-t-on « mettre au jour des hiérarchies et des jugements de valeurs », on y verra « ce qui est souligné et ce qui est négligé, ce qui est au-devant de la scène et ce qui est rejeté au second plan »³³⁵.

L'implicite et l'oblique mettant respectivement en œuvre l'univers imaginaire de l'auteur, l'idéologie et les discours en vigueur (sociaux politiques ou artistiques), nous nous contenterons de montrer à travers le premier relais comment l'intertexte intègre dans l'œuvre sa dimension historique ; l'objectif étant moins de donner une quelconque valeur à cette dimension que de montrer la versatilité formelle de l'œuvre et sa tendance déjà visible à l'inassumation. Parce que l'intertexte est à l'œuvre les deux niveaux s'associent et participent de façon interactive à et de l'élaboration de ces diverses circonstances.

1.1 Le cadre spatio-temporel

Est roman historique tout roman mettant en scène la présence d'une datation et décors réels, c'est-à-dire indispensablement établis par l'Histoire ; car si de manière générale le Roman reste libre de la contrainte du pacte de fidélité auquel souscrit l'historien, En revanche

le roman historique occupe lui, une position spécifique : il se donne en effet le même référent que l'Histoire, mais en tant que roman, il garde sa liberté d'invention, il n'est pas assujéti au « cahier des charges » qui est celui des historiens. Il semble donc qu'on pourrait parler de roman historique dans le cas des récits gardant leur statut de roman, mais dont le référent (décor, personnages, évènements, si l'on garde cette tripartition classique), relèverait de l'historique, serait de l'ordre de l'histoire. Pour être plus précis, il faudrait, pour qu'il y ait roman historique, que ce référent ait été appréhendé par l'auteur comme objet historique déjà constitué, autrement dit qu'une part de sa thématique soit liée, non à son expérience directe, mais à une connaissance indirecte, médiatisée par l'historiographie. Si nous devons, à toute force, donner une définition du genre, nous risquerions donc celle-ci : est roman historique tout écrit

335 *Ibidem*,

romanesque dont l'action se situe à une époque nécessitant pour son auteur un relais historiographique »³³⁶.

Quelles périodes chez Tchicaya pourraient alors intéresser l'historiographie ? Il s'agira d'emblée des datations relatives au calendrier grégorien. Dès *Les cancrelats* jusqu'au dernier roman de la tétralogie, les récits couvrent ou sont couverts par la période allant de l'empire colonial à celle post-indépendances en passant par les contestations indépendantistes.

Le premier roman s'ouvre sur une période clairement indiquée mais couvrant une période nettement antérieure qui du fait d'une narration anachronique ne transparaît que de manière implicite. Thom Ndundu,³³⁷ figure ancestrale ou, comme le désigne Laté Lawson-Hellu³³⁸, figure générique, rentre à Mabindu. 1910 voit ainsi le retour de ce fils du pays parti en France avec le patron colon Charles de Lescaut. Il y a donc un avant 1910, un non-dit temporel sur lequel reviendra dans les pages 14-18 le récit analeptique. Le premier moment qu'offre la narration met en scène un référent historique : c'est l'époque de l'empire colonial, faite de conquêtes et dépossessions, de brimades et expositions. Le roman du fait de ses indications explicites comportent plusieurs subdivisions temporelles dont la valeur interpellative paraît évidente : le Congo de 1890 à 1945 correspond à la période post « partage de l'Afrique »³³⁹, objet de convoitises, qui verra s'étendre et s'enraciner l'impérialisme occidental dont les différentes entreprises religieuses, commerciales, administratives et militaires, en permettant une meilleure appropriation des territoires africains ont conduit au démantèlement des structures traditionnelles du peuple noir³⁴⁰. Corollaire de prise de possession, les explorations s'effectueront avec l'espoir pour les voyageurs de tisser des liens avec les chefs traditionnels. Ainsi Pierre Savorgnan de Brazza sera-t-il à l'origine du Congo français en plaçant notamment entre 1879 et 1882 par un traité avec le roi Makoko, tous les Etats de ce souverain sous protectorat français. Trois années plus tard la conférence de Berlin décidera du partage de l'Afrique dont la partie française se regroupera officiellement en 1910 sous l'appellation de fédération de l'Afrique

336 PEYRONIE, André, *Op.cit*, p.280

337 *Les Cancrelats*, *Op.cit*

338 LAWSON-HELLU, Laté, *Roman africain et idéologie. Tchicaya U'Tamsi et l'écriture de l'histoire*. Les Presses universitaires de Laval, 2004

339 KI-ZERBO, Joseph, *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*, Paris, Hatier, 1972, pp.408-412...

340 SURET-CANALE, *Afrique Noire occidentale et centrale, l'Ère coloniale (1900-1945)*, Paris, Éditions sociales, 1968, p.40

équatoriale française, administrée dans chaque territoire par des Lieutenants-gouverneurs à leur tour soumis à l'autorité du Gouverneur général. Le système administratif s'octroiera le droit de disposer des ressources des populations assujetties aux exigences coloniales par l'obligation à une contribution fiscale et à la fourniture d'une main d'œuvre : il s'agira « l'âge d'or des étrangers »³⁴¹ durant lequel les meilleures terres seront d'ailleurs souvent enlevées aux villageois ou aux producteurs africains lesquels verront la valeur de leurs produits sous-évaluée, sous le prétexte que les produits apportés, venant des concessions, appartenaient donc aux compagnies³⁴². Parallèlement des missions catholiques et protestantes s'installeront et fonderont des écoles. Tout cela suscitera de part et d'autre des deux continents et selon les opportunités, divers mouvements de contestation. C'est dans ce contexte que vont se dérouler les retrouvailles de Ndundu et sa famille minée par l'aigreur, en l'occurrence celle de son frère aîné : Tchiluembh « l'irréductible » qui scandalisé par le « Laisser-aller des gens, par la complaisance, à ce jeu de l'oubli »³⁴³ s'éloignera de ses congénères en choisissant une voie différente de la leur :

Mabindu, 1910. L'odeur du sous-bois fort en résine n'arrivait pas jusqu'à l'ombre du grand avocatier dans l'arrière-cour de l'îlot de Tchiluembh. L'îlot : une trouvaie des mauvaises langues de Mabindu. En fait, il fallait ramer ou nager dans un flot d'herbes mortes, quand on vient de Mabindu, pour arriver jusqu'à l'îlot... Un récif, un amer, sinon une île malfamée ! du côté de la mer, qui n'est pas à trois pas, mais que l'on peut respirer par moment, manguiers et palmiers composaient une brousse trouée de clairières ou l'on cultivait naguère encore, courbé sur la houe, l'arachide et les patates, l'arachide surtout. Tchiluembh, à ce qu'on disait, y avait son chemin à lui, pour gagner la mer, par le raccourci, alors que tout Mabindu, maintenant, suivait la route de la Mission avec son détour pour se rendre à la mer. C'était l'affaire de Mabindu. ³⁴⁴

Thom Ndundu parti en 1890 aux côtés de son patron blanc en Europe, revient au pays après vingt ans d'absence. Sur le chemin du retour et grâce à un fâcheux concours de circonstances il deviendra durant les dix dernières années de son émigration, époux et père de deux enfants dont il sera le seul à assumer la responsabilité après le décès de son épouse. Au lendemain du deuil, il décidera de reprendre sa route pour Loango, mais « l'air

341 KI-ZERBO, Joseph, *Idem*, pp.427-468

342 KI-ZERBO, Joseph, *Ibidem*, P18

343 *Les Cancrelats*, P.39

344 *Idem*, P.27

du pays »³⁴⁵ ne lui sera pas favorable : l'incompréhension et l'aigreur de son frère, l'attitude ambiguë de sa sœur seront propices à un climat d'autant plus étouffant que et hostile que les rapports commandant Chartriant, figure coloniale, ne seront guère aisés. Malgré le confort matériel acquis grâce aux contacts et à la culture de son maître, et par la suite à la formation reçus de son bel oncle, Thom Ndundu, confronté à sa mélancolie et à la nostalgie, et même à la culpabilité qui n'aura de cesse de lui être rappelée par son frère, effectuera six ans après son arrivée un voyage sur les traces de ses ancêtres, périple au cours duquel il trouvera la mort. Ce décès dramatique offrira néanmoins à Tchiluembh l'opportunité de narguer à son tour ceux qui l'auront déposséder de ses biens : les colons. Sophie et Prosper qui suite au choix de Ndundu se trouveront respectivement au couvent et à la mission, seront repris car désormais sous l'autorité de l'oncle ; c'est le « retour aux sources » des deux orphelins dont la nouvelle éducation et la formation par l'apprentissage pour ce qui sera de Sophie au gynécée, se présentera comme le fait le plus révélateur :

[...]Et quand on apprit que Tchiluembh faisait des démarches au couvent et à la Mission pour « tirer les enfants de là ou leur père les avait pourtant laissés sous bonne garde » on frémit, on s'émut dans Mabindu. On venait aux barrières voir passer Tchiluembh revenant de la Mission, ou y allant[...] Le lendemain matin, en revenant de chez les pères, Tchiluembh traînait derrière lui les enfants de Thom Ndundu[...] où allait-on mettre Prosper et sa sœur ? « Prosper couchera sur la natte avec Taty »[...] Pour réparer ce que son frère avait commencé à mal faire, Tchiluembh décida que Sophie aussi entrerait au gynécée, qu'elle se ferait Tchikumbi[...] Et pourquoi le crier à tous les vents lorsque maintenant on devait cacher ces choses-là ? Fallait-il provoquer les prêtres qui viendraient, houspillerait, et s'il n'y avait que ça...Trois jours passèrent. A Mabindu, où les gens s'interrogeaient sur ce qu'il était advenu des enfants du défunt Thom Ndundu, on fut surpris un matin par une exclamation dont personne n'ignorait le sens ; comme le vent qui l'apportait, l'emmêlait aux branches et aux feuilles des arbres, les gens tendaient l'oreille pour bien s'en convaincre : c'est bien : « Wakh Tchikumbihiééé !... » l'exclamation venait biende l'îlot de Tchiluembh ? Qui avait été faite Tchikumbi ? Bon ça pouvait être Mwuissu. Or, le lendemain matin, encore comme pour narguer les gens : « Wakh Tchikumbihiééé... » Bon ça ne pouvait pas toujours être Mwuissu ! Et puisqu'à Mabindu, on était toujours

345 *Ibidem*, P.44

à l'affût d'un sujet de distraction, c'était tout trouvé. Les conversations allaient bon train. Et jamais le mot Tchikoumbi n'eut autant de mystère. Que signifiait être Tchikoumbi dans l'îlot de Tchiluembh ? Certainement pas ce qu'il signifiait pour tout le monde à Mabindu et partout ailleurs, à savoir qu'une fillette a cessé d'être une fillette, qu'elle n'est pas tout à fait femme ; que du moins, elle doit apprendre à être femme. Tchikoumbi, c'est cela : apprendre à être femme. Les chrétiens de Mabindu se dirent : « on verra bien dimanche à la messe, si Sophie... » Le dimanche, à la messe, on ne vit ni Sophie ni son petit frère Prosper. Aux trois messes de dimanche, pas de Sophie, pas de Prosper. L'abbé Stanislas attendit le dimanche suivant. Il demanda si l'on savait ce qu'étaient devenus les enfants de Ndundu. On n'osa lui apprendre ce qui était arrivé à Sophie. On montra aussi une tacite complicité avec Tchiluembh. Sa mère à lui, l'abbé, pour être passée par là, n'avait pas moins fait naître un chrétien. On se garda donc de dénoncer Tchiluembh qui les avait nargués tous par cette manière de faire crier à l'ancienne : que Mwuissu et Sophie... Il avait osé dire quand les autres se taisaient... Sophie se fit Tchikoumbi le plus naturellement du monde. »³⁴⁶

Cette querelle entre Tchiluembh et les chrétiens ici représentés par l'abbé Stanislas rend compte d'une situation conflictuelle et violente entre les traditions et les croyances africaines et les Missions qui le plus souvent, du moins dans les premiers temps de la colonisation, manquaient de souplesse et de tolérance ; minant et affaiblissant, à l'instar des pratiques administratives des pouvoirs coloniaux et des nouvelles structures économiques, les solidarités et croyances « qui avaient précédemment réussi à forger de relatifs équilibres individuels et collectifs »³⁴⁷. On note chez Ki-Zerbo la promiscuité des Missions chrétiennes et des puissances coloniales avec lesquelles ils partageaient entre autres la nationalité en instaurant une collaboration ambiguë qui remontait d'ailleurs au début du XV^{ème} siècle avec les premières entreprises coloniales. Quand les Missions bénéficiaient en biens immobiliers, fonciers et subventions financières des largesses administratives, les autorités coloniales tiraient en retour avantage de « la présentation toute occidentale de la religion, par la lutte contre les saines traditions africaines, regardées comme diaboliques, par les autodafés d'œuvres religieuses et artistiques animistes »³⁴⁸.

346 *Ibidem*, P85-89

347 M'BOKOLO, Elikia, *L'Afrique au XX^e siècle, le continent convoité*, Paris, Seuil, 1985, p.45

348 KI-ZERBO, Joseph, *Op.cit.*, p.439et 446

Il s'agira de la trinité officier, administration, religieux ; confirmant ainsi l'idée selon laquelle « la religion était une affaire de blancs propagée par eux pour leur propre profit »³⁴⁹ Ce sera du moins la conviction de Tchiluembh lorsqu'il s'opposera à son frère et décidera de retirer les enfants des Missions en lançant très sarcastique à l'abbé Stanislas qui lui aura menacé que son

« âme noire ira en enfer »,

Ah, bon ! Et ton âme blanche- car elle doit être blanche, n'est-ce pas ? - où ira t-elle ? ³⁵⁰.

Les deux enfants trouveront néanmoins l'occasion de poursuivre ou reprendre la voie de leur défunt père en se mettant au service de Jean de Lescaut, fils du maître de Thom Ndundu. Mais le départ du nouveau bienfaiteur cinq années plus tard obligera les deux orphelins à s'installer à Diosso où Prosper trouvera un emploi dans une factorie : activité courante en AEF, notamment au Congo, constituant l'activité ou l'une des activités commerciales des colons, maîtres tout puissants pour lesquels la dignité humaine ne concernait guère les indigènes dont le statut, par la personnification d'animaux domestiqués, devenait inférieur à celui « des bêtes de somme »³⁵¹. Par l'animalisation, le commandant Chartriant pour lequel « la déclaration des droits de l'homme, ce n'était pas pour les nègres »³⁵², poussera la cruauté et le mépris à la limite du supportable, -du moins pour Jean de Lescaut- par des punitions corporelles ; et l'octroi à son gorille d'un patronyme³⁵³ qui restait l'unique référence d'un passé de grandeur et de dignité, marquera dans le texte un signe tracé de façon indélébile de « cet air du temps »³⁵⁴. Celui de Diosso sera celui de « La nuit »³⁵⁵. Ce sera l'ère de l'arbitraire et de l'impôt obligatoire auquel tout manquement, quelqu'en sera la cause sera durement sanctionné. Ainsi lorsque l'on amènera devant Chartriant un homme ne s'étant pas acquitté de son devoir fiscal et ayant fait montre d'impertinence en demandant « où je trouve l'argent »³⁵⁶, le maître ordonnera -t-il de lui marcher sur les pieds, et une condamnation à la chicotte puis à deux mois de

349 *Ibidem*, P.439 voir aussi la référence P.443. Jean Suret - Canale, *Afrique noire occidentale et centrale : L'ère coloniale (1900-1945)*, Ed sociales

350 *Les Cancrelats*, p.86

351 *Idem*, p.99

352 *Ibidem*

353 Loango : nom d'un royaume du Congo, attribué au gorille.

354 *Ibidem*, p. 10-75

355 *Ibidem* p.103-177

356 *Ibidem* p.99

prison. Dans des conditions similaires mourront une femme et son nouveau-né, pour avoir exprimé son « ras-le-bol » face à la spoliation dont les « gens » étaient victimes :

Un milicien avait pris sa seule poule, une bonne pondeuse. Qu'est-ce qu'elle croyait donc ? Elle était venue porter plainte, parce qu'elle croyait qu'on avait pas le droit de dépouiller ainsi les gens [...] – Foutez-la dedans. L'index tremblant de l'administrateur désignait la cage d'un grand singe. Les miliciens traînèrent la « guenon » dans la cage du gorille. Le vicieux primate se rua sur elle. Elle chancela, la tête de l'enfant heurta les barreaux de Fer. Le sang jaillit, coula, étouffant les cris de l'enfant...Loango 1920.

Ces impôts qui se transformeront en véritable escroquerie obligeront les paysans déjà pauvres à vendre les maigres produits et biens encore en leur possession, afin de régulariser également les absents, morts ou émigrés ; à défaut cela leur sera imposé

le travail obligatoire dans « les champs de coton du commandant », sans compter les prestations ordinaires de travail pour les travaux d'infrastructure. Les routes, les ports, les voies ferrées, par absence de matériel (on limitait au maximum l'achat de machines) ont été construits à la main par des hommes et des femmes. Celles-ci passaient des semaines et des mois à damer les routes comme le plancher de leur case. Nul ne peut compter le nombre d'heures de travail ainsi systématiquement extorquées. Le chemin de fer du Congo-océan et celui de Thiès-Kayes sont d'ailleurs jalonnés de cimetières. A défaut de prestataires, parfois en fuite, on mettait la main sur leurs femmes et leurs enfants, qui, en Afrique Equatoriale, étaient entassés comme otages dans les camps de la mort, car les otages n'étaient pas nourris [...] La séparation prolongée des couples a assurément produit un effet négatif sur le plan démographique, sans compter les hécatombes dues aux multiples répressions »³⁵⁷.

Le travail forcé fera régresser la population dans de nombreux pays, en particulier au Gabon. On comprendra d'autant mieux le désarroi profondément ancré en l'occurrence dans le troisième chapitre de des *Cancrelats* ; plusieurs cas de violence et meurtres seront d'ailleurs dénoncés et décrits par André Gide ³⁵⁸, René Maran ³⁵⁹. Avant eux déjà, Savorgnan de Brazza et certains magistrats noteront déjà que le meurtre d'un indigène pouvait

357 KI-ZERBO, Joseph, *Op.cit*, p.433

358 GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927

359 MARAN, René, *Batouala. Véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1938

aisément passer pour un simple mouvement de vivacité(...) chez certains, la notion de mal s'estompait à ce point qu'ils appelaient : prestige du blanc, les atrocités auxquels ils se livraient à l'égard des noirs³⁶⁰.

Tous dans l'entourage de Sophie, Jérôme Djemhbu, le père de sa cousine Cécile Zahu tué par le portage, le mari de cette dernière Nathanaël Ndehlu tué par le commandant,³⁶¹ qui ne permettra pas même à la veuve de hurler sa douleur, et Prosper par la suite en feront les frais. Ce dernier par un ironique concours de circonstances échappera aux rafles du congolais, des portages et des chemins de caravanes. Les deux derniers chapitres dépeignent une autre atmosphère et un autre espace : du cadre rural on se retrouvera à Brazzaville où Prosper après son veuvage sera à nouveau en ménage et fait même partie d'une nouvelle classe sociale, celle des « évolués » ; mais l'absence de Sophie constituera un handicap à son équilibre et celui de sa famille qu'il n'hésitera pas à abandonner au profit de l'alcoolisme et de nouvelles distractions tout à fait urbaines destinées principalement à ces « évolués »³⁶² qui en 1945 commenceront à progressivement prendre conscience et part à l'évolution politique du continent en pleine mutation et augurant ainsi des temps nouveaux ; c'est du moins ce qu'espérera Prosper en ces temps de fin de guerre en s'engageant dans la campagne électorale en faveur du PPC, le parti progressiste congolais, et contre la politique coloniale dont l'une des dernières victimes sera un cheminot de Pointe-Noire, cadre narratif de des *Méduses*. Revigorée par l'arrivée de Sophie, la famille désormais Pobbard vivra au rythme de la vie de tout évolué brazzavillois : réceptions mondaines, débats politiques ou encore intérêt accru pour la mode. L'air sombre, nauséabond et cauchemardesque de *Les cancrelats* cèdera la place à une nouvelle ère, plus lumineuse et agréable aux *phalènes*.

Lorsque Sophie arrivera à Brazzaville en 1945, le Congo sera entrain de vivre au rythme des promesses d'un renouveau socio-politique. Un an plus tôt la conférence de Brazzaville sous l'autorité du Général de Gaulle conduira la France, fidèle à son idéal d'assimilation, à conférer à tous les africains la nationalité française qui jusque alors n'aura été attribuée qu'à quatre communes du Sénégal : Saint-Louis, Gorée, Dakar, Rufisque. Dans l'œuvre, Prosper Pobbard aura à l'instar de ses congénères, la possibilité de

360 Martin Jean, *Savorgnan de Brazza, 1852-1905. Une épopée aux rives du Congo*. Paris, Les Indes Savantes, 2006 P 189,

361 *Les Cancrelats*, pp.141-142

362 *Idem*, p.256

l'acquérir dès 1938 sous réserve d'un engagement dans l'armée ; mais ses idées nationalistes naissantes, et le souvenir d'évènements douloureux l'en détourneront. Prosper restera cependant un « évolué », fils, époux et beau-fils d' « évolués » ; suffisamment aliéné, il aura avec fierté adopté la totalité du mode de vie de cette nouvelle classe sociale : il parle la langue du blanc et tiendra à ce que les siens en fassent autant, car parler la langue du blanc sera un signe de l'évolution d'un nègre ; Prosper en la pratiquant inspirera d'ailleurs un sentiment de fierté chez ses proches, ainsi que le manifestera Okana³⁶³, ému de voir un des siens parler avec un blanc. De même le type d'habitat, le mobilier et les loisirs caractérisent-ils un niveau social bien défini auquel Prosper, du fait de son statut de bureaucrate au ministère des finances, aura accès. Il ne sera néanmoins guère débarrassé du complexe d'infériorité qu'il éprouvera tout comme les autres « évolués », face au blanc, la gêne et l'inconfort qui en découleront et dans lesquels il s'installe quant à ses origines³⁶⁴. Dans ses multiples monologues intérieurs le personnage sur lequel vont se focaliser *Les Phalènes* s'interrogera sur sa destinée. Encore traumatisé par les rafles du Congo-océan qui auront pris la vie de plusieurs de ses proches, Prosper Pobbard oscillera entre incertitude et détermination. Incertitude de l'avenir et des causes du malaise qui les ronge lui et les siens.

Prosper n'avait rien à reprocher à sa femme comme il n'avait rien à se reprocher. Si Prosper pouvait savoir seulement qui il était, ce qu'il pouvait attendre de la vie ! Les uns et les autres avaient mauvaise haleine !...N'était-ce pas parce que Prosper avait mauvaise haleine qu'il s'était toujours montré si obséquieux quand il parlait à un Blanc, comme l'autre fois à la gare, le jour de l'arrivée de ya Sophie ? Il est très difficile de comprendre cela. Il manquait à Prosper l'équilibre d'une vie, qu'un destin normal donne aux gens. La première chance qui avait été donnée à Prosper, c'était de naître de Thom' Ndundu, un homme qui s'était dit qu'il ne fallait pas se laisser vivre. Mais Thom' Ndundu meurt avant de pouvoir dire son secret à son fils [...] Tout irai bien peut-être si tout Poto-Poto, par exemple, les Félicien Luembard, les Marc Mavoungou, vivaient une autre vie que celle de Prosper. Ce serait le remède. Tout Poto-Poto aurait meilleur haleine. Prosper se lèverait chaque matin réveillé par un idéal, son idéal et non par les stridulations d'une sirène[...] « Le problème n'est pas de savoir que la vie a changé, mais bien pourquoi elle est devenue ce qu'elle est : meurtrière, indifférente, insolente. » Prosper était devenu, au moment où il allait se faire une opinion générale sur les hommes

363 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.230

364 *Idem*, p.231

qu'il approchait, connut la pire des déceptions. Un moment, il ne sut pas combattre cette déception-là. Il n'avait pas pu d'abord expliquer pourquoi il était pour lui-même une plus profonde déception. Encore une de ses chances manquées était la rencontre trop brève, ou plutôt le séparation d'avec Nkondi. Oui, le vieux Nkondi, l'oncle même de sa femme. « Pour bien vivre, il faut d'abord prendre une décision. » et pour l'écouter, il avait pris celle d'épouser la fille de Tchizing, la nièce de Nkondi. Mais Juliette tomba en extase devant son mari au point de ne pas ouvrir la bouche devant lui. La déception était là aussi. Si seulement Juliette lui avait dit, ne serait-ce que murmuré : « Tu es un homme », sans même ajouter de superlatif, Prosper aurait été dans la vie une main et non une peau de tam-tam. Une main prime. Sa main ne primait pas. Prosper partout se taisait ou répondait par monosyllabes. Qui ne souffrirait pas de veulerie à force d'être inutile à la vie des uns et des autres ? On vivait d'instincts pouilleux, mutilés, muselés, brimés, sans importance si ce n'est que dans la dérision ! Nkondi aurait peut-être fini par lui apprendre comment devenir une main qui prend, qui donne, qui se ferme, qui cogne, qui s'offre...qui décide. un homme qui ne décide pas...est malade. Prosper s'émut de cette découverte. Une parabole de plus mais sans effet sur le cours de la vie. Il entra dans les bureaux des finances quand cette phrase tout hésitante vint s'agenouiller, fervente, dans sa tête[...]. Il se demandait d'abord s'il n'était pas trop tard pour devenir une main. Et s'il n'était pas une main, il était une peau de tam-tam. Il restait aussi à savoir qui l'avait écorché et qui frappait dessus et qui dansait. Et par quelles mains était-il donc passé ?[...] Prosper se savait malade et pis encore ; les autres, Félicien Luembard lui-même, étaient plus malades, parce que ils ne se savaient pas malades. Une vie où l'on ne prend aucune décision est une mauvaise vie. Et quand on n'est pas une main, on est infirme. Est-ce qu'on guérit d'une infirmité ? Et contre qui s'appuyer en attendant la mort ? ». ³⁶⁵

Aussi à l'annonce d'une énième exécution de gréviste à Pointe-Noire, se trouvera-t-il comme pris d'une illumination, le « Tenez-bon ! » du gréviste exécuté deviendra la clé du problème ; c'est le mot d'ordre qui guérira, même en offrant à l'instar des événements de Pointe-Noire d'autre choix que celui du sacrifice ; Prosper y trouvera « un remède à tous les maux » car « on meurt le plus souvent pour faciliter la vie aux vivants[...] On ne vit pas pour soi, mais pour les autres »³⁶⁶, ou pour la postérité. Cette reprise de confiance en lui donnera le courage de demander pardon à son épouse et de croire en l'avenir, car même si

365 *Les Cancrelats*, pp.258-278

366 *Idem*, p.280

tour à tour, ses propres pensées l'oppressaient, le délivraient, (il) avait eu l'impression qu'il était une phosphorescence et grâce à cette phosphorescence qu'il était, il marchait sans chercher à tâtons son chemin, dans la nuit³⁶⁷.

Cette fragilité chez le personnage rend compte des « lenteurs et incohérences des indépendances »³⁶⁸.

La fin des *Cancrelats* et le troisième roman de l'œuvre se situent à la veille des indépendances ; 1945 qui marquera la fin de la deuxième guerre mondiale verra également surgir sur toutes les parties du monde des mouvements de revendications nationalistes et une mise en cause de la politique coloniale. Sur le plan international les milieux d'affaires et religieux notamment américains feront pression pour une décolonisation de l'Afrique. Du côté français, la nouvelle politique indigène instaurée par Félix Eboué, Gouverneur général colonial, fut à l'origine du mouvement d'émancipation en AEF³⁶⁹. Elle inspira la conférence de Brazzaville et les réformes qui suivirent. On constatera entre 1945 et 1958 une nouvelle population sociale : la bourgeoisie née d'une politique délibérée d'africanisation dans le secteur privé, et de l'ouverture de nombreux chantiers ayant accru une urbanisation rapide. Mais la dispersion de ces chantiers et l'usage d'une main d'œuvre temporaire limitera l'efficacité d'une véritable force ouvrière contre l'ordre colonial. L'élite moderne qui donnera l'illusion d'une autonomie, du fait de son appartenance au RDA³⁷⁰ mouvement de gauche, adhérera aux calculs politiques d'Houphouët-Boigny qui, favorable à une politique d'assimilation avec l'ancienne métropole et suite aux accords électoraux et financiers avec notamment les nouveaux dirigeants³⁷¹ dans les années 50, facilitera l'octroi d'une indépendance synonyme de néocolonialisme. Parallèlement naîtra le tribalisme comme idéologie politique. Aussi Prosper, d'abord enthousiaste quant à la possibilité désormais réelle d'une représentation congolaise à l'Assemblée nationale, s'interrogera-t-il néanmoins sur la valeur de ces législatives et les rapports Noirs/Blancs qui allaient en découler :

367 *Ibidem*, p.296

368 M'BOKOLO, Elikia, *Idem*, pp.194 - 198

369 Afrique équatoriale française organisation créée en 1910

370 Rassemblement Démocratique Africain, créé en 1946 à Bamako

371 VALETTE, Jacques, *La France et l'Afrique : l'Afrique Subsaharienne de 1914 à 1960*, Paris, SEDES, 1994

A la réunion, on avait lu des lettres, on ne savait pas sur qui se fixer pour les élec-ti-ons. Les élections ! il se répéta le mot « député ». Député ! Qui pouvait bien avoir un savoir à l'égal d'un Blanc ? Qui pouvait-on envoyer là-bas leur ouvrir les oreilles pour qu'ils nous entendent ?...Et il y a une chose que Prosper ne comprenait pas. Qu'a-t-on fait pour que d'un coup, on nous demande de désigner un chef, un dé-puté ! ³⁷²

Progressiste convaincu, ce personnage ira tout de même poursuivre son engagement politique au sein du PPC³⁷³ dont il sera le Secrétaire général ; il consolidera en même temps son instruction sous les encouragements de sa maîtresse française et grâce au soutien de laquelle il évitera le désaveu et les complots à l'égard de son parti orchestrés par le RDA, parti mère, désormais affilié à l'administration coloniale et à l'Eglise représentée par un certain Abbé Lokou, foncièrement opposé au communisme. L'histoire dont s'inspirera le roman met en effet en relief les limites du RDA et la crise qu'il connut dès 1947. Formé à l'issue de la politique d'assimilation qui reconnut le droit de vote des colonisés, le RDA fut officiellement mis en place au congrès de Bamako sous la direction d'Houphouët-Boigny et représenté sur le territoire congolais par le PPC de Félix Tchicaya d'ethnie vili, et proche du parti communiste français. Parallèlement se mettra en place une autre entité politique : le Mouvement Socialiste Africain, aile congolaise du Parti Socialiste français, dirigé par Jacques Opangault d'origine Mbotchi. Cinq ans plus tard naîtra le Conseil Coutumier Africain (CCA 1951), organe de base de l'Union de Défense des Intérêts Africains (UDDIA) créée en 1956 et dirigé par le futur Président du Congo indépendant Fulbert Youlou. Fort du soutien de la partie la plus importante de la capitale grâce à ses origines Lari, et de certains groupes européens, cet Abbé va se révéler être un fin stratège tirant avantage des tensions ethniques et internes au sein d'autres partis politiques pour atteindre et asseoir l'autorité dont il aura besoin dans le reste du pays. Il apparaîtra dans l'œuvre sous les traits de son paronyme L'Abbé Lokou, adversaire de Prosper et qui fera usage à l'instar de son référent réel de la ruse pour s'approprier les suffrages des brazzavillois. En effet malgré les tentatives de Prosper et ses amis de dénoncer les manœuvres du RDA³⁷⁴ désormais favorable à L'Abbé Lokou, il perdra les élections en faveur de son adversaire

372 *Les Cancrelats*, p.298

373 Parti Progressiste congolais

374 Son compromis avec la loi française et l'impossible adaptation de son idéologie sur le terrain notamment face aux paysans seront les principales causes de sa défaite, et donnant plutôt lieu à des rivalités ethniques

dès lors considéré comme le sauveur du Congo du péril « rouge » du communisme. Il n'en restera pas là, car en faisant le bilan de « toutes les trahisons qui lui ont déjà servi de marchepied »³⁷⁵, il décidera qu'il les « lui faudra encore jusqu'au pouvoir suprême »³⁷⁶. C'est ce qui arrivera puisqu'on retrouvera le personnage dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* où apparaîtra cette fois le fils de Prosper Pobbard, lequel tel un héritier sera l'un des acteurs de la politique post-indépendantiste du Congo. Le pouvoir acquis, Youlou pour le conforter entreprendra de lutter contre les deux entités qu'il considérera comme les adversaires les plus dangereux : le communisme et la jeunesse respectivement représentés par les syndicalistes de la CGAT et l'UJC. Par « l'intégration » et « l'élimination », le Président parviendra à supprimer certains de ses adversaires politiques tel Opongault, tout en récupérant leur légitimité ; et lorsque les syndicalistes refuseront de se ranger, une opération d'élimination se mettra en place notamment par la répression et l'emprisonnement à chaque fois que la corruption ne fonctionnera pas. L'une des pratiques les plus courantes du pouvoir consistera à la mise en place d'un système de comportements immoraux de la part des hommes politiques, où se mêleront usage abusif et ostentatoire des richesses nationales et pratiques de relations sexuelles avec une multitude de femmes, la préférence allant vers les épouses d'autres acteurs politiques et particulièrement les opposants au régime en place. Bazenguissa-Ganga relève les faits suivants :

Les ministres et députés transformaient les bars en scène de leur splendeur[...] les bars étaient aussi des lieux où rencontrer les femmes célèbres. Youlou compta plusieurs maîtresses parmi les femmes élégantes des « groupes de bar ». Il vivait même « officiellement » avec l'une de ces femmes[...] La plupart des ministres avait des relations amoureuses avec les femmes des autres congolais, politiciens ou pas[...] Les maîtresses adoptaient les mêmes pratiques que les femmes officielles et circulaient dans les voitures conduites par des chauffeurs payés par l'Etat. De plus elles vivaient dans des maisons construites spécialement pour elles. Face à cette situation, une opinion publique contestataire s'affirma dans les journaux, mais plus encore par la rumeur.³⁷⁷

375 *Les Phalènes*, p.212

376 *Idem*

377 BAZENGUISSA-GANGA, Rémy, *Les voies du politique au Congo. Essai de sociologie historique*. Paris, Karthala, 1997 pp.68-69

Stratégie sur laquelle aura certainement espéré s'appuyer le correspondant fictif de Youlou afin de déstabiliser son adversaire : il fera inviter par ses proches Madame Poaty à la présidence, et la raccompagner par la suite par un chauffeur, sans omettre la remise d'une enveloppe pleine de billets. Raymond Poaty, l'un des premiers personnages central du roman sera effectivement l'un des adversaires du pouvoir politique en place. Magistrat éminent et fervent défenseur de la justice et de l'honnêteté, il puisera sa force dans sa culture à la fois moderne et traditionnelle qui s'exprimera en l'occurrence par l'attribution d'un nom totémique à sa fille : Tchilolo. Ambitieux mais droit, sa nomination à de plus hautes fonctions sera suspendue : punition contre son zèle quant à l'élucidation des meurtres de jeunes filles qui aux yeux du Juge constitueront une preuve supplémentaire des méfaits du pouvoir en place. Conduit à la démission mais désormais soutenu par la rue et en particulier les jeunes aux côtés desquels il militera, il sera enlevé en 1963. Cette disparition suscitera le mouvement de révolution qui va destituer l'Abbé Lokou. Ainsi commencera une autre avec l'entrée en scène du fils, Gaston Poaty, symbole de la jeunesse dans le Congo réel dont elle sera le nouvel acteur. Militant actif du MNR au sein duquel il sera reçu comme membre éminent et élu à la fois au bureau politique et au comité central, il fera néanmoins à son tour l'objet d'une conspiration de la part de ses compagnons. Accusé d'être un valet au service des impérialistes, il sera acculé par Paulin Pobbard, son « presque frère » qui le contraindra à la démission non sans auparavant lancer à l'attention du reste des militants des appels explicites au meurtre. Ainsi, comme son père quelques années auparavant, connaîtra-t-il un sort tragique à la suite de son arrestation et des tortures qui lui seront infligées par et avec la complicité de ceux-là même avec lesquels il se sera engagé à mettre en place le mouvement de « Révolution » pour lequel, et comme par ironie, il fera figure de traître : autre réalité historique ayant provoqué les dissensions internes au sein des mouvements de libération, et annihilant par conséquent tout espoir de réels changements politiques.

Roman historique à plus d'un titre, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* dépeint le climat de suspicion et de frayeur de la politique injuste de ce que l'on peut appeler les « juges inférieurs » de la période Post-indépendantiste du Congo. S'ouvrant sur une épigraphe de Michelet, il annonce une dimension historique d'autant plus large qu'elle s'organise par l'effet d'une opération de décontextualisation/recontextualisation mettant à la fois en scène un chapitre de l'histoire du Congo et une autre plus ancienne mais comparable à certains

niveaux, et dont Michelet se fait juge et porte-parole. Alors que *Les cancrelats* et *Les méduses* situent l'histoire à l'époque coloniale, *Les Phalènes* à celle des mouvements indépendantistes, le dernier roman, nous hasardons à le dire, est celui qui des trois présente de façon plus explicite les palimpsestes de l'œuvre. Avec la référence explicite à Michelet, elle y trouve son total accomplissement du moins métaphorique par non seulement le référent historique en premier convoqué par l'épigraphe, mais également les préoccupations récurrentes de l'auteur hypotextuel. La lecture de ce micro-texte fait ressortir cinq ensembles dont la connotation pour la plus part s'oriente vers l'antonymie : deux nations ; ordres privilégiés/ vie humaine si peu comptée ; juges inférieurs ; histoire de France. Ainsi qu'il a été convoqué précédemment, Michelet s'est dans la majeure partie de son œuvre intéressé à l'histoire de la France, du Moyen-âge aux années révolutionnaires ayant accompli d'une certaine manière la trajectoire d'un peuple à l'aube des temps modernes³⁷⁸. L'ambiguïté de la référence nous impose la prise en compte du groupe de mots à la fois en tant que titre de l'œuvre et contenu, c'est-à-dire l'ensemble des événements vécus. Les termes employés dans cet épigraphe nous ramène à la chronologie de la Révolution française³⁷⁹ dont le principal acteur fut le peuple, c'est du moins le point de vue de Michelet³⁸⁰. Le peuple sera au cœur de l'histoire de France notamment celle de la Révolution ; qu'il soit *populus* ou *plebs* importera peu pour Michelet qui le concevra comme une entité qui absorbera ses différences pour mieux affirmer son unité et son énergie qui sous la forme fascinante de la foule pourra cependant prendre le visage de la barbarie toutefois minimisée par l'historien. On comprend d'autant mieux son émotion lors des événements de juin 1848 où il y verra le peuple tuant le peuple dont feront partie les enfants³⁸¹. Il y percevra la défection du peuple par l'affrontement d'un peuple contre lui-même ; Michelet ne faisant guère de distinction entre la bourgeoisie et les masses populaires. Aussi à défaut du peuple dont la révolution n'aura finalement pas assuré l'avènement ou la concrétisation, se contentera-t-il, certainement à regret, de la Nation consacrée elle, par la Révolution. La nation qui s'oppose au principe monarchique est la

378Cf Chapitre sur le Paratexte, P.....

379 PETITIER, Paule, *Michelet. La Révolution française : les grandes journées*. Paris, Librairie générale française, 1988

380 Une interprétation plus récente et peut être plus légitime considère la révolution comme l'œuvre de la bourgeoisie en déniait tout rôle positif au peuple qui aux yeux de THIERS et MIGNET prédécesseurs de Michelet, était synonyme de populace fourbe et dangereuse

381 Pour Michelet la simplicité et la naïveté des enfants en font le peuple par excellence.

« la conscience que le peuple a de lui-même fixée en une forme dans laquelle il se reconnaît : le territoire »³⁸².

Notion également illusoire puisqu'elle s'accompagnera de l'adjectif numéral cardinal exprimant ici non pas la simple multiplicité, mais la dualité, l'opposition qui prendra d'ailleurs naissance dès 1789 ; car avec la Révolution naît une autre notion : l'ancien régime sur et contre lequel il faudra, l'on devra bâtir un nouveau. Dès lors tous les traits et comportements relatifs aux anciennes mœurs seront-ils considérés comme nostalgiques et favorables au despotisme des rois, et donc dangereuses poches de résistance et de complots contre la Révolution. De là naîtra la Terreur, officiellement mise à l'ordre du jour par la convention le 5 septembre 1793 afin de s'assurer le contrôle de la Révolution, instituée sur une justice expéditive dont les jugements hâtifs ne mèneront que soit à l'acquittement soit à la mort par des exécutions collectives. La mort deviendra à chaque fois la sanction des conflits politiques car à leur tour, les victimes de la première Terreur « Grande Terreur » ou « Terreur rouge » des montagnards, instaureront une seconde dite « blanche » par les adversaires de la Révolution en représailles à la première en 1795 et 1799. De là constat de certains analystes et historiens à l'instar de Michelet selon lequel 1789 représentera la seule période révolutionnaire car humaine et bienveillante ; dès 1793 naîtra une secte évinçant la Nation et ouvrant une période de « violences, l'époque (n'ayant) pour acteurs qu'un nombre d'hommes minimes, infiniment petit »³⁸³ mais constituant une classe de nouveaux privilégiés. Par la Terreur dit Quinet, « les hommes nouveaux devenaient subitement, à leur insu, des hommes anciens »³⁸⁴. Ce sera donc une période qui portera en elle-même et malgré elle, les germes de la contre-révolution dont les répliques de 1830 avec les « trois glorieuses », et 1848 laisseront apparaître la superposition des effets de la lutte politique et celle des classes. Ce sera la période des grandes restaurations, celle de la monarchie et par conséquent celle des inégalités que Karl Marx mettra en scène en 1848 dans *Les luttes de classes en France*³⁸⁵. On y voit en effet renaître une France des privilégiés depuis les élites de la cour impériale jusqu'aux petits bourgeois de province

382 PETITIER, Paule, *Idem*, p.193

383 TULARD, Jean, FAYARD, Jean-François, FIERRO, Alfred : *Dictionnaire de la Révolution*, française, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p.1154

384 *Idem*, p.1155

385 MARX, Karl, *La lutte de classes en France*, Paris, éditions sociales, 1948, réed 1981. Folio Gallimard 2002

contrastant, souligne Jean Garrigues, avec la masse des paysans, des ouvriers et du petit peuple citadin :

Privilégiés de la politique, proches du pouvoir central, monopolisant les pouvoirs régionaux et locaux ; privilégiés du monde économique, depuis les grands financiers parisiens jusqu'aux petits patrons de province, associés aux grands bouleversements économiques du règne, renouvelés par l'irruption d'une nouvelle bourgeoisie entreprenante qui prend le pas sur les notables traditionnels ; privilégiés de l'ordre social, depuis le luxe tapageur de nouveaux financiers et spéculateurs, en passant par la richesse installée des grands propriétaires fonciers, jusqu'à la simple aisance du petit bourgeois ; privilégiés de la culture enfin, seuls détenteurs de l'éducation secondaire, imposant leurs choix et leurs valeurs esthétiques et morales sur les courants artistiques de l'époque. Par-delà leurs diversités, par de-là leurs hiérarchies, les privilégiés constituent une France homogène, unie par la conscience de sa supériorité, de sa distinction sociale, et qui n'a fait que renforcer sa différence sous le second empire³⁸⁶.

Par un jeu de miroir ces événements rejoignent le texte citant qui en le recontextualisant, le réactualise et donne d'autant plus à l'œuvre sa dimension historique. Cette qu'épigraphe en tant que citation demeure ainsi que le rappelle Nathalie Piegay-Gros, « attachée à sa fonction canonique, l'autorité »³⁸⁷. Cette dernière pour le cas tchicayen est rendue légitime par la relation métaphorique qui lie les deux textes. L'hypotexte cette fois se greffant graphiquement sur l'hypertexte comme pour rappeler un « déjà eu lieu » mis en scène dans un roman de l'Histoire, permettant de saisir les articulations de l'histoire d'un roman. On peut en effet relever quelques traits comparables dans ces deux énoncés mettant en scène des moments et des mouvements révolutionnaires, annonçant des temps nouveaux portés vers la justice et l'égalité, mais qui vont du fait de l'incompréhension et la suspicion s'avérer aussi sombres que les précédents. Pourtant rien ne laissera présager de cette désillusion, le temps étant à l'espérance des « soleils des indépendances », aux réjouissances, à la désinvolture et à la légèreté déjà visibles dans les mœurs, corollaires des niveaux et modes de vie.

386 GARRIGUES, Jean, : *La France de 1848 à 1870*. Paris Armand Colin, 2002, P.117, Première éd. 2000

387 PIEGAY-GROS, Nathalie : *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, "Lettres Sup" 1996, P.46

On le voit en effet dans l'habitat, le mode vestimentaire et les loisirs. Dans son ouvrage sur la société brazzavilloise, Phyllis M. Martin trace l'évolution des mentalités dans la population pendant l'ère coloniale ; elle s'illustre d'un côté par

les efforts des africains pour créer une atmosphère conviviale adaptée à leurs besoins malgré les tracasseries constantes de la domination coloniale »³⁸⁸ contre laquelle « les lieux de ces loisirs se transformèrent en arène de contestation et médiation »³⁸⁹; de l'autre dans le besoin exprimé par les possédants de marquer leur statut social. Ainsi « la mode était-(elle) à la fois une question de goût individuel et de ressources. De ce fait, elle permettait de distinguer les groupes sociaux et devenait une source de concurrence et parfois même de conflit entre eux. La mode devint un agent du changement tout en confirmant les divisions existantes[...] C'est le samedi soir, le dimanche et les jours de fête que les gens avaient le choix de s'habiller comme ils voulaient et endossaient leurs plus beaux habits. Lors de ces occasions, les vêtements et les parures exprimaient un moment dans le temps, mais aussi les goûts personnels, le niveau de ressources et le statut social. Les possessions matériels sont un « système d'information directe », notait Mary Douglas. Le vêtement est aussi ce que Balandier associait à « la façade sociale » qu'il s'agisse de communiquer des réalités sociales ou de déguiser un problème personnel. L'aspect extérieur par l'affichage de soi-même était un important aspect de la société précoloniale et c'était une tradition transférée du village traditionnel et transformée en zone urbaine. Toute discussion sur le loisir et la société brazzavilloise ne tenant pas compte de l'importance du vêtement serait erronée ³⁹⁰.

Cette dernière affirmation trouvera d'autant plus sa pertinence dans l'œuvre tchicayenne que celle-ci offre son illustration par un choix esthétique tout aussi parlant. Aux « seuils » du deuxième roman considérés comme « lieux stratégiques », le récit débute par un « avant-propos » dépeignant les circonstances de l'histoire.

1.2 Aspects socio-culturels

388 Martin (M) Phyllis : *Les loisirs et la société à Brazzaville pendant l'ère coloniale*. Paris, Karthala, 2006 P.12, traduction de Christiane Mégy

389 *Idem*

390 *Ibidem*, Pp. 209-212

« *Incipit liber* : ici commence le livre », indiquait-on dans les textes du moyen- âge pour désigner les lieux où se posent les questions auxquelles l'œuvre devra apporter une réponse. Malgré des délimitations problématiques et donc variables, l'incipit n'en demeure pas moins de l'avis de tous ce qui constitue « les premiers mots d'un manuscrit, d'un livre »³⁹¹, et pour le cas en présence d'un texte narratif ; lieu de contact et de stratégie de lecture, il met en place un « un monde » qui par le truchement d'une stratégie de communication, crée ou impose une orientation au destinataire : choix linguistiques, thématiques, génériques, stylistiques, clairement déterminés et / ou dissimulés, l'incipit crée et programme une attente, et suscite l'intérêt et la curiosité du lecteur ou, pour le cas des « *incipit in mediare* » dont l'entrée *ex abrupto* dans l'histoire « jette le lecteur dans un monde déjà là », le mettant face à des « vides informatifs »³⁹² que la suite de la lecture devra combler. Ce ne sera pas le cas chez Tchicaya puisque dès l'avant texte qui semble servir ici d'avant propos, et par la suite l'incipit, se profilent les circonstances de l'histoire.

La robe charleston est une robe à volants plissés. Elle froufroute avec un beau mouvement de plis quand Jeanne danse la tête chavirée, l'œil perdu, ange qui jouit de l'ivresse d'habiter un corps de chair ; ça lui donne des ailes, ses yeux brillent, sa bouche brille, son ivresse au cœur est luxuriante, lui renverse le regard qui tanguet et vacille. Elle jubile d'une si belle folie, qu'on ne sait pas si c'est elle qui danse ou l'ange en folie en elle !

Tout le monde a vu Jeanne danser. C'est Jeanne, ça pourrait aussi être aussi bien Agnès, Félicité, ou Marie. Tout le monde a vu Jeanne danser- a dansé avec Jeanne- personne ne connaît Jeanne- Jeanne pourrait aussi bien être Agnès Félicité ou Marie. A Poto-Poto, à Bacongo, quelle est la femme qui n'est pas Jeanne, Agnès Adèle, Félicité, Blanche ? qui n'est pas « une fureur » habillée de cette robe magique en vérité- qui rend le corps reptile – aussi fascinante que flamme vive ? [...] Jeanne est un mythe. Une femme que personne n'a connue, une femme qu'on cite – légendaire par son port, sans égal, de la robe charleston ! ³⁹³.

Ici se déploie une des deux fonctions de l'incipit reprises par Andrea Del Lungo : la fonction thématique que joue obligatoirement selon l'auteur, le début du roman « en raison de la présentation explicite du sujet du texte »³⁹⁴; on constate en effet «

391 Dictionnaire *Le Robert*, Paris

392 RULLIER-THEURET, Françoise : *Approche du Roman*, Paris, Hachette Livre « Ancrages » 2001, p.58

393 *Les Phalènes*, P.13

le modèle » établi par Du Plaisir qui assigne essentiellement à l'incipit un rôle d'exposition, et préconise une forme synthétique : la nécessité principale est en effet d'informer le lecteur, dès la première phrase, du sujet et du contexte spatio-temporel de l'histoire³⁹⁵

Cette Jeanne, métonymie des femmes, ne devra donc pas occulter le fait que la mode et les soirées à Brazzaville concernait tout le monde, du moins ceux qui en auront la possibilité, car « tout le monde aime le samedi soir ! »³⁹⁶

Ainsi que le dit la chanson et tout le monde parle de robe charleston «.. »³⁹⁷. Les études sociologiques le montrent : « évolué » ou non, la mode et le paraître sont d'un grand intérêt ; l'habillement, constatait Georges Balandier, la « vanité du vêtement l'emportait sur le reste des situations sociales et grevait lourdement les budgets »³⁹⁸. Dans l'œuvre on se parera donc pour :

- des réceptions : c'est le cas notamment des « évolués » pour lesquels le mobilier (participera également et logiquement au confort) et les vêtements seront l'expression d'un niveau de vie « élevé » des maîtres des lieux. On relève dans *Sociologies des Brazzavilles noires* que

c'est par son vêtement très européenisé, que le citadin s'impose en tant que personnage nouveau, c'est à ce signe que les blancs le reconnaissent, non sans nuance péjorative, comme un « évolué » ou un « détribalisé ». Resté au bien paraître, le noir d'Afrique centrale consacre pour se vêtir une part importante de ses revenus[...]en moyenne 20% de ces derniers selon les estimations faites par M. Soret en 1951. La place tenue par les importations de tissus de coton (la seconde place, en valeur, après les « machines mécaniques et pièces détachées » en 1950, la première place, en valeur, et de très loin, en 1938) et le nombre de tailleurs établis dans les centres (environ 1 tailleur pour 95 habitants à Bacongo en 1950) témoignent de l'intérêt accordé au commerce de tissus et vêtements. Il faut ajouter à cela les efforts faits par certaines maisons métropolitaines qui tentent de drainer directement, grâce à une publicité bien organisée une grande partie des achats de tissus

394 LUNGO (del) Andréa : *L'incipit Romanesque*, Paris Seuil, « Poétique », 2003, P.160, pour l'édition française traduction de l'auteur- Titre original : Gli inizi difficili. Per una Poetica dell' « Incipit »

395 *Idem*, pp.153-154

396 *Les Cancrelats*, p.269

397 *Les Phalènes*, p.28-29

398 BALANDIER, Georges, « évolution de la société et de l'homme » Édition Guernier

et des commandes de complets dits sur mesures (ces dernières étant communiquées par correspondance !). Le calcul du salaire minimum tient un certain compte de la place accordée aux besoins vestimentaires ; le poste « habillement » correspond à 18,6% de ce minimum en 1947, à 25% en 1949 et 25,4% en 1950. Les rapports annuels de l'Inspection du travail estiment que cette base correspond à l'acquisition, chaque année de : 3 shirts, 3 chemises, 1 costume de toile, 2 paires de sandalettes (l'étude de quelques budgets précisément recueillis montre l'importance donnée aux besoins vestimentaires de la femme (peigne « pièces » et mouchoirs de tête) et de l'homme, ensuite les enfants n'entrant en ligne de compte que pour une proportion très réduite. L'habillement est l'une des pièces fondamentales de la façade sociale : les dépenses qu'il impose tiennent la seconde place dans les budgets en « mordant » très souvent sur les dépenses alimentaires et sur celles qu'exigerait l'aménagement de la case.³⁹⁹

Chez les Pobard s'expriment par des regards admiratifs les invités « Madame Pobard vous êtes une vraie bohémienne ! »⁴⁰⁰ ;

Juliette à qui son mari a offert une machine Singer, accessoire à la mode d'une grande importance,

au début des années cinquante, (passe) courbée, des journées et même des nuits (à coudre) des robes Charleston pour Poto-Poto et Bacongo[...]. Il lui arrive même de refuser de coudre des robes qui ne sont pas façon Charleston. La vraie mode Charleston ce n'est pas seulement la robe à volants, à traîne. Il y a la mantille-, le peigne d'écaillés portugais fiché dans la chevelure, l'éventail et le petit mouchoir brodé en dentelle [...] Et « quand Juliette porte sa robe de rayonne blanche à petits pois bleu-noir il y a de la malice, il y a de la malice dans les yeux de son mari »⁴⁰¹

Le phénomène de mode n'épargnera donc personne, pas même Juliette qui en proie aux interrogations quant à son ménage et sa vie, s'y investit totalement allant jusqu'à initier sa fille⁴⁰². Sa « supériorité » ne tardera pas à se faire savoir auprès d'autres femmes de Poto-

399 BALANDIER, Georges, *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985, pp.92-93

400 *Les Phalènes*, *Op.cit*, P.30

401 *Idem*, P.15

402 *Ibidem*, pp.16-17

Poto qui reconnaîtront que « Moassi ya Movili, moassi ya mondélé ». Il faut dire qu'à la fête d'adieu de Jean Taty, Mr et « Mme Pobard » n'y iront pas « de main morte »⁴⁰³

Maîtres d'une habitation dont ils pourront être fiers (p234), et à l'image de leur rang, les Pobard seront le reflet comme le désigne Lawson-Hellu, le parachèvement du « Processus d'embourgeoisement »⁴⁰⁴. Ainsi lors des réceptions, un apéritif sera-t-il proposé aux invités : bières, liqueurs dont certains « évolués de fraîche date »⁴⁰⁵ apprécieront avec reconnaissance le goût pour la première fois, augmentant un peu plus le prestige de Prosper. En somme l'émergence de la nouvelle classe sociale dite « d'évolués » laissera entrevoir l'organisation d'un espace marqué par la ségrégation à l'intérieur même de la population dont *Les Cancrelats* portait d'ailleurs déjà les prémices : du « palais »⁴⁰⁶ de Thom Ndundu à la maison de Prosper plus tard dans *Les Phalènes* se dessinait déjà l'embourgeoisement des personnages et leur aisance matérielle qui n'aurait dès lors pas pu être passé sous silence par une narration dont la description minutieuse et récurrente deviendra un marqueur circonstanciel, et dont le « projet réaliste s'identifiera avec le désir pédagogique de transmettre une information »⁴⁰⁷. Ainsi pourra-t-on relever au fil des œuvres l'importance de l'espace dans l'évolution de Prosper : alors qu'à Mabindu et en l'occurrence après le décès du père, le jeune garçon et sa sœur dormiront à même le sol puis dans une habitation en papyrus aux meubles sommaires, l'évolué Prosper deviendra à son tour dans *Les Phalènes* le maître d'une habitation devant laquelle trônera « un bougainvillée, croulant sous le poids de ses fleurs rouges »⁴⁰⁸. Lieu de débats et de rendez-vous politiques mais d'abord lieu de réceptions mondaines à l'image de celle donnée en l'honneur de Jean Taty en plein départ. On notera déjà à la fin *des Cancrelats* que Sophie, arrivée de la campagne, aperçut sa belle-sœur sortir d'une maison dont

le fond de la cour était en terre battue et un coq bleu, noir, rouge, vert, splendide, ergotait sur le toit de raphia. Un bougainvillée croulant sous le poids de ses fleurs rouges montait, une sorte de garde d'honneur devant la porte⁴⁰⁹

403 *Ibidem*, pp.31-35

404 LAWSON-HELLU, Laté, *Idem*

405 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p.36

406 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.40

407 HAMON, Philippe, «Un discours contraint » in *Poétique* n° 16, 1973 p;411

408 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p.71

409 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.234

Plus loin la beauté des couleurs de l'arbre sera associée au parfum des fleurs du lantanié⁴¹⁰. Dans *Les Phalènes*, l'évolution de l'habitat est parallèle à celle de son propriétaire désormais usager d'un lexique relatif au luxe et à la *prospérité* : il a investi :

ceux qui ne sont plus revenus depuis longtemps chez Prosper se perdent, car ils ne reconnaissent pas la maison. Devant, sur les côtés, plus moyen de voir la rue, la maison dans son entier, encore moins la cour car le produit de l'atelier a permis à Prosper de construire et transformer sa maison en demeure sénégalaise. Un préau court tout au long des quatre côtés de la parcelle. D'autres parties du préau aménagées en chambres de passage ou d'amis, avec tout le mouvement des militants, disons des cadres du parti qu'il faut loger un jour ou deux, voire une semaine ou deux...Ceux qui viennent de Pointe-Noire et d'ailleurs. ⁴¹¹.

- L'intérieur suscitera également l'admiration des convives et, d'ailleurs, du narrateur qui se focalise de façon singulière sur le décor : persiennes, cosy, photographies en l'occurrence celle de Thom Ndundu en redingote et souliers vernis, autre signe de distinction qui fait ordonner Jean-pierre Mapaya à sa compagne :

Regarde, Regarde bien ! Et regarde bien autour de toi, c'est comme si tu es dans la maison d'un européen ! ⁴¹² ;

Ndéla pour sa part fera remarquer à la sienne « la vue de la table dressée comme il faut »⁴¹³ : le point de croix rouge de la nappe blanche, les verres si légers avec le pied rond et bleu, les assiettes aux dessins de fleurs feront le décor d'une table richement garnie de « nourritures de toutes sortes »⁴¹⁴ qu'« un blanc »⁴¹⁵ mangera avec beaucoup d'appétit ; un blanc qu'on est fier de connaître⁴¹⁶ Il y'aura également, et clou du spectacle, le phonographe et l'arrivée du photographe qui éternisera ces mondanités. Celles-ci ne se limiteront pas aux habitations ; débordant le cadre privé, le paraître se mettra en scène dans les lieux publics, notamment les bars ou tout Poto-Poto aimera à se

410 *Idem*, p.260

411-*Les Phalènes, Op.cit.*, p.106

412 *Idem*, p.36

413 *Ibidem*

414 *Ibidem*, p.38

415 *Ibidem*, p.39

416 *Ibidem*, p.37

rencontrer⁴¹⁷ pour se distraire ou débattre des événements politiques. La famille Pobard en pleine tourmente s'y retrouvera également. Ce sera le lieu des retrouvailles entre amis⁴¹⁸ autour « d'un verre », ce sera également le lieu de rencontres « légères » où les femmes ici parées des derniers accessoires à la mode, se laisseront entraînées⁴¹⁹ par la musique et l'atmosphère lubrique des samedi soirs ; lascives, emportées comme Jeanne par le rythme du phonographe qui chante Tino Rossi.⁴²⁰

Rarement victimes des mâles, elles se laisseront séduire par stratégie ; certaines seront de véritables « chefs d'orchestres ou médiatrices politiques ; d'autres le feront par nécessité, subvenant au besoin de la famille ; une dernière tranche enfin, pour le pouvoir et le plaisir du pouvoir tel que cela se vérifiera à travers le comportement de trois femmes d'exception : Jeanne Bobala, Mahata Longani et Aimée Volange, porteuses chacune à sa manière du clin d'œil qu'adresse l'œuvre au roman libertin.

1.3 Du libertinage

Etymologiquement, le mot libertin vient du latin *libertinus* : homme affranchi selon le droit romain qui l'opposait à l'*ingenus* : homme libre né de parents qui l'étaient également. Le terme verra cependant s'étendre progressivement son champ sémantique ; Paul Valéry en soulignera l'évolution :

A Rome, les hommes libres, s'ils étaient nés de parents libres, s'appelaient « ingenus » ; s'ils avaient été libérés, on les disait « libertinus ». Beaucoup plus tard on appela libertins ceux dont on prétendait qu'ils avaient libérés leurs pensés ; bientôt, ce beau titre fut réservé à ceux qui ne connaissaient pas de chaînes dans l'ordre des mœurs. Plus tard encore, la liberté devint un idéal, un mythe, un ferment.⁴²¹

417 *Les Cancrelats, Op.cit.*

418 *Idem*

419 *Ibidem*

420 *Ibidem*

421 VALÉRY, Paul, « Fluctuations sur la liberté », in *Regards sur le monde actuel*, in *Œuvres*. Paris Gallimard, « la pléiade » 1960, tome II, PP 960-961

La confusion dans l'usage du mot tiendra donc à la fois, de son origine et la variété de ses emplois. Il apparaît, selon Peter Nagy⁴²², pour la première fois et imprimé en français dans un texte du XV^e siècle, une traduction du Nouveau Testament en 1477 où il est une transposition du latin *libertinus*. Un siècle plus tard Calvin en fera usage pour désigner les dissidents anabaptistes, issus des sectes protestantes d'Artois, de Flandres et du Hainaut qui professaient l'unique souveraineté de la nature et de ce fait, pratiquaient une liberté de mœurs justifiée selon eux par la négation du péché. Y seront inclus par la suite au cours du même siècle, les athées épicuriens ou lucianiques. Ce glissement va s'étendre jusqu'au XVII^e siècle qui verra naître un courant philosophique matérialiste remettant en cause les croyances et la morale commune : la religion. Parmi ces libertins on retiendra comme chef de file le poète Théophile de Viau auquel s'associent des écrivains tels que Cyrano de Bergerac et Molière⁴²³. Mais c'est surtout au XVIII^e siècle qu'apparaîtra la figure du libertin aux mœurs libres, débauché dont l'idéal sera la recherche du plaisir. Légitimé en 1715 par une Régence inaugurant une libération des mœurs contrastant ainsi avec une fin de règne austère et répressive, le libertinage ne se limitera plus uniquement aux cours des grands seigneurs et des courtisanes :

Les habitudes du Régent, puis celles de Louis XV qui établit à la cour des maîtresses officielles sont imitées par les grands aristocrates avant d'être diffusées largement dans la société. Le libertin prend alors les visages distincts du débauché, du roué et du petit-maître [...]. Le terme insiste sur le déclassement social d'aristocrates qui renoncent aux principes de leur caste et à l'honneur pour frayer avec les prostituées et les voleurs dont ils adoptent à l'occasion la vulgarité et la violence ⁴²⁴

Associé à un mouvement philosophique, une conduite humaine, le terme va également faire l'objet d'une abondante littérature. La plus connue sera certainement celle produite au cours du siècle des lumières. On en retiendra quelques uns : *Les égarements du cœur et de l'esprit* en 1736^{*425} (Crébillon fils), *Point de lendemain* en 1777⁴²⁶ (Vivant Denon), *Les*

422 NAGY, Peter, *Libertinage et Révolution*. Paris, Gallimard, 1975, p 17

423 MOLIERE, *Don Juan*, 1682, édition récente Paris, Petits classiques Larousse, 2006

424 DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*. Paris, Hachette « Littératures » 2000, p31

425 CREBILLON, fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, 1736, Édition contemporaine, Paris, Flammarion, 1985

426 DENON, Vivant, *Point de lendemain*, 1777, Édition contemporaine, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1995

liaisons dangereuses en 1782 (Chardelot de Laclos)⁴²⁷, *La philosophie dans le boudoir* en 1782 (Sade)⁴²⁸ où l'auteur met en relief une figure double du libertinage : une tendance proprement philosophique quant à la libération de la pensée ; une autre plutôt érotique quant à la libération des mœurs.

Cette ambivalence sera à l'image du flou conceptuel que posera le terme lorsqu'il s'agira de ranger ce qu'on appellera désormais roman libertin dans la classification des genres ou des sous- genres ; « A laquelle de ces tendances rattacher le roman dit libertin au XIII^e siècle ? »⁴²⁹ s'interroge Raymond Trousson, car quoique les textes aient souvent associer les deux formes du libertinage, l'histoire littéraire aura toujours tendance à opposer le libertin érudit du XVII^e siècle à celui beaucoup plus débauché que libre penseur du siècle suivant. Face à cette problématique certains spécialistes du genre trancheront pour une formulation plus souple, adaptée à la réalité littéraire des textes. Ainsi Béatrice Didier optera-t-elle pour « roman du libertinage »⁴³⁰ où il est clair que la peinture réalisée est exclusivement celle du libertinage. Quoiqu'il en soit, et malgré la diversité esthétique qui s'y retrouve, le roman libertin et ou du libertinage mettra en scène un ensemble de lieux communs érigés en règles. Il en sera ainsi dans la structure romanesque, des acteurs, de leur jeu de rôle et de l'espace servant de cadre aux intrigues. Il ne sera évidemment retenu que ceux dont la résonance a inspiré Tchicaya, en l'occurrence ceux des *Liaisons dangereuses*.

- Miroir d'une société aux mœurs à contre-courant, le roman du libertinage n'en sera pas moins un roman de formation dont le récit se donnera un objectif pédagogique et dans lequel, sous forme de Mémoires , le héros, riche de ses expériences, racontera son cheminement à l'intention des jeunes. Il en sera ainsi *des Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon, inspirant par la suite d'autres productions. On y verra en effet assez souvent des héros inexpérimentés faire leur entrée dans des cercles régies par des règles et stratégies amoureuses bien précises, et dont l'assimilation par l'impétrant nécessitera l'intervention, d'un maître pour la théorie, et d'un second pour la pratique, lorsque les deux protagonistes seront du même

427 LACLOS (de) Chardelot, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, Édition contemporaine, Paris, Pocket, 2008

428 SADE, (Le Marquis de), *La philosophie dans le boudoir*, 1795, Édition contemporaine, Paris, Gallimard, 2005

429 TROUSSON, Raymond, *Romans libertins du XIII^e siècle*. Paris Laffont « bouquins » 1993, p.vi

430 DIDIER, Béatrice, *Chardelot de Laclos : Les Liaisons dangereuses : Pastiches et Ironies*. Paris, Éditions du Temps, 1998, pp 99-101.

sexe ; ainsi Versac s'adressant à Meilcour, « vous avez besoin d'une femme qui vous mette dans le monde »⁴³¹. Souvent âgées, ces femmes à l'image de Mesdames, de Senanges et Mongennes, parachèveront l'enseignement du maître.

- Les patronymes, relève Didier se rapprochent toujours des personnages libertins:

Les noms des personnages ne s'écartent pas de l'onomastique habituelle de l'époque, on a pas manqué de faire remarquer que l'abbé Gérard avait publié en 1774 le comte Valmont ou les égarements de la raison [...] De même dans Eugénie de Franval, de Sade Valmont est un compagnon de débauche du père d'Eugénie⁴³².

Le jeu de rôles⁴³³ participe également du roman libertin. On y verra un couple expérimenté essayant de pervertir un autre, plus jeune, encore innocent : Valmont/Merteuil face à Danceny/ Cécile pour *Les Liaisons dangereuses* ; Madame Ercy/Le Marquis face à Madame de Senanges / Versenai dans *Les Sacrifices de l'amour*⁴³⁴ de Dorat. L'objectif caché étant habituellement celui de troubler avec délectation un amour ; cela n'empêchera cependant pas de voir naître chez la femme perverse l'impatience, la jalousie et la vengeance ; par dépit, elle mettra souvent fin à la relation par l'épistolaire ; Aimée Volanges ; en fera usage une dernière fois à l'intention de Prosper.

L'espace⁴³⁵ sera également représentatif du genre. Si dans les hypotextes, le renfermement du cadre demeure de rigueur, Tchicaya quant à lui développera dans sa réécriture le second aspect lié à la fonction spatiale : le voyeurisme dont le sujet impliqué suivra à l'insu simulé ou réel du couple, les ébats des amants. Michel Delon établira un parallèle entre l'évolution de l'espace dans le roman français du XVIII^e siècle et celle de la société, particulièrement celle de la cour, laquelle en changeant le guerrier en courtisant transformera le roman d'aventures en roman d'analyse que « la crise de l'ancien régime transforme(ra) en roman libertin »⁴³⁶

431 Cité par TROUSSON, RAYMOND, extrait des *Sacrifices de l'Amour* de Dorat, in *Romans Libertins du XIII^e siècle*, *Op.cit.*,

432 DIDIER, Béatrice. *Idem*, p 102.

433 VERSINI, Laurent, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade » 1979, pp 1147-1182 et Delon Michel, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Puf, « Etudes littéraires » 1986, p34.

434 DORAT, Claude-Joseph, *Les sacrifices de l'amour*, Paris, 1771

435 « Un certain renfermement de l'espace, relève Didier, est de règle dans ce type de romans : salon, boudoir, lit [...] suffisent au déroulement de l'action. La campagne n'y est guère présente que pour permettre des intrigues qui ont leur écho dans les salons parisiens. La « petite maison », d'un luxe raffiné et suggestif permet les rencontres intimes ou les débauches ». Didier, *idem*.

436 Delon Michel, « L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII^e siècle » in *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*. Paris Klincksieck 1997, pp 377-386

Chez Tchicaya, le choix des femmes faisant l'objet d'étude se justifie par le fait qu'elles répondent de façon substantielle à la quintessence du mot : est libertin « celui qui se permet d'agir différemment, de s'exclure de la règle commune »⁴³⁷. Ainsi de Mahata à Aimée en passant par Jeanne se dresse un tableau sur trois femmes d'exception, à travers lesquelles s'opérera d'une part le pouvoir de la séduction, et d'autre part la séduction du pouvoir.

1.3.1 Le pouvoir de la Séduction: Jeanne Bobala ou le pouvoir de la beauté

Le pouvoir sera considéré comme « capacité de commander, c'est-à-dire de contraindre et d'être obéi ».⁴³⁸

L'apparition de Jeanne est une mise en scène, ce qui permet à la narration de s'y attarder ; telle un travelling elle se fera progressive : le personnage apparaît mystérieuse, innommée, elle ne sera désignée que par une prominalisation impersonnalisée : le « elle » désigne « une personne que (tante Sophie) a introduite et qu'on ne connaît pas »⁴³⁹. Ses gestes, son attitude sont d'autant plus insaisissables qu'ils sont différents de ceux du reste des personnes présentes. Cette personne à laquelle paradoxalement le narrateur identifie les femmes de Poto-poto ne portera pas de Charleston, style à la mode, elle préférera se singulariser en adoptant celle de « kin », ce qui ne la rendra pas moins troublante, désirable ; tout chez elle inspire la lascivité et l'appétit ; la comparaison de son visage à « un fruit entrain de mûrir »⁴⁴⁰, la paire d'yeux et la métaphore verbale « sucer »⁴⁴¹ offre une image appétissante et suscite chez tous les convives des réactions toutes aussi loquaces que celles de sa première victime : Pambault dont la lascive ivresse désoriente les sens et désaccorde les gestes. Moins qu'un compagnon il apparaît soumis et impuissant face à cette citadelle imprenable d'autant plus qu'elle ne s'exprimera pas ou peu ; la communication étant quasi inexistante, le contact le sera également ; c'est une « passante »⁴⁴² dont, tel un aspirant, Pambault fait l'éloge apologique. D'une façon

437 DELON, Michel, *Le savoir vivre libertin*, *Op.cit.*, p.61

438 DEWULF, Geneviève, *Le pouvoir*, Paris, Presses universitaires de Nancy, 1994, p.3

439 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p. 32

440 *Idem*

441 *Ibidem*

442 BAUDELAIRE, Charles, « A une passante », in *Les fleurs du mal*. Paris, 1861, Édition contemporaine, *Ouvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p.92 établie et annotée par Claude Pichois

magistrale celle qui sera plus tard désignée par la périphrase « la perle de kin »⁴⁴³ détiendra par sa beauté, son élégance et ses talents de danseuse un pouvoir irrésistible, subjuguant tous les hommes de l'assemblée, ne laissant guère indifférent, ni Jean Taty, ni même Prosper pour lequel la présence de Juliette son épouse ne servira guère de pare-feu⁴⁴⁴, elle ira jusqu'à émouvoir le blanc qui finira par la ravir des bras de Pambault le compagnon malheureux. Sa danse telle une drogue remplit d'ivresse, fait perdre le contrôle et suscite l'envie ; c'est un paradis artificiel qui efface de l'esprit les préoccupations quotidiennes, ramenant par conséquent les hommes au niveau prétendu et péjoratif attribué aux femmes ; car sa danse est une transe, elle est donc sacrée, elle « danse pour tout le monde »⁴⁴⁵, c'est dans cette dimension transcendante qu'on peut la nommer et donc l'identifier : elle s'appelle Jeanne. Alors que l'assistance est, elle transportée par la musique du phono, Jeanne elle prend prise sur l'appareil qui

La laisse libre d'elle-même de puiser dans son corps une musique plus proche du tumulte de son sang. Son corps se lamente, s'afflige, s'abandonne, se repent, se donne, se refuse, se cherche, trouve haletant la flamme qui le consume, ses bras repoussent une douleur, sollicitent la grâce. Autour d'elle, les murs, les visages sont pauvres. De loin vient une forêt qui enracine d'insolite énigmes que la danse de Jeanne déchiffre, traduit en des arabesques de lumière tracées par son corps, sa tête, ses yeux hallucinés qui s'allument qui s'éteignent ; son sang qui gronde en à ses tempes. Jeanne déferle, vague lâchée par un fleuve en rut. Jeanne danse la folie sacrée des âmes muettes, depuis longtemps rendues muettes par défiance de la vérialité où s'embourbent les mots. Il y a des mots qui, à force de traîner partout, ont attrapé de bien vilaines maladies, des bubons ou des fièvres infectieuses qui pourrissent la langue et où les cerveaux stagnent. Les cerveaux stagnent. Oh ! Jeanne danse, Jeanne se rend maîtresse de la transparence de son âme : les pagnes, la camisole qui habillent son corps ne sont pas nécessaires à sa pudeur. Elle danse et elle est flamme. Il y a des danses comme celle-là qui conjurent la mort et rétablissent les droits de l'âme sur le corps. Ses pieds trépignent sur des tisons. Ses bras autour d'elle soulèvent une tempête. *Ses bras sont lianes d'igname, ses yeux ont le lait du palmier, son corps est brun du miel des forêts.* Mais personne ne comprend ce que Jeanne dit par cette danse ! Jeanne n'a rien dit à l'apéritif, au repas... Puis pourquoi passer du silence à ce tumulte ?⁴⁴⁶

443 *Les Phalènes, Op.cit.*

444 *Idem*, p. 34

445 *Ibidem*, p.45

446 *Les Phalènes, Op.cit.*, pp.45-46

Cela la rendra d'autant plus mystérieuse, plus insaisissable malgré ce patronyme qui l'appelle au lien conjugal, au mariage puisque son nom et elle forment un oxymore : « « Bobala, Jeanne », ça veut dire « épousez Jeanne », ou « pensez à épousez Jeanne » »⁴⁴⁷ ; mais elle ne se livrera pas, du moins à celui qui proche d'elle paraît laid : Pambault, « accroupi, il fait plus crabe que crapaud »⁴⁴⁸. Malgré la demande et la promesse de mariage qu'il fera à l'adresse de l'assistance, Jeanne s'en ira, toujours aussi silencieuse que tumultueuse avec un autre homme ; causant ainsi de façon indirecte la mort du soupirant malheureux, Pambault le débonnaire, homme « trop porté sur les femmes »⁴⁴⁹. On pourra d'ailleurs s'interroger sur le choix de Jeanne : s'agissait-il d'une manière de punir, et de se venger au nom des femmes du comportement désinvolte de son amant- à bien des égards moins courtois que celui de son rival- envers les femmes, ou tout simplement d'un choix stratégique de la part d'une courtisane ? Pambault s'efforcera d'ailleurs afin d'alléger sa douleur de s'en convaincre :

Il sent bien que ce n'est pas digne d'un homme de se plaindre du mal qu'il a de se voir flouer par « une garce, une pute, une putain, une boue de merde »⁴⁵⁰.

Paul Vincent étant un blanc, le confort matériel s'avérerait supérieur.

Moins mystérieuse mais autant tumultueuse se présente Mahata Longani.

1.3.2 La Séduction du Pouvoir

1.3.2.1 La courtisane : Mahata Longani ou la force de caractère

C'est ainsi que l'œuvre nous présente cette femme aux mœurs des plus légères. On n'omettra pas de souligner la paronomase qui transparait à partir de ce nom, et qui rappelle étrangement une autre courtisane : Mata hari⁴⁵¹. Jalosée et admirée à la fois pour

447 *Idem*, p.47

448 *Ibidem*

449 *Ibidem*, p.37

450 *Op.cit.*, p.133, 161-162

451 Femme néerlandaise qui devint, après avoir survécu à un mariage violent et douloureux, devint danseuse et espionne, usant de ses charmes dont elle faisait au passage bénéficier ses amants au rang desquels on comptait des personnalités politiques françaises, néerlandaises et allemandes. Accusée d'espionnage par la police française, elle fut arrêtée, condamnée et exécutée en 1917. Sa dépouille fut remise à la faculté de

sa beauté, Sa désinvolture l'amènera sans retenue à interpeller son « ancienne redevable »⁴⁵² qu'elle n'aura pas auparavant hésité à blesser, situation pouvant paraître paradoxale, après lui avoir sauvée la vie en soignant ses plaies. Populaire, elle clame et semble fièrement assumer la légèreté de ses mœurs. La perception péjorative du narrateur en présence de Sophie⁴⁵³ fait d'elle une volage, elle « voltige »⁴⁵⁴ ; elle reconnaît néanmoins les valeurs traditionnelles de la famille et l'idée du bonheur qu'elle est censée véhiculer chez la femme, la fertilité et n'hésite pas, non sans provocation, à le rappeler à celle qui est désormais l'une de ses victimes à laquelle elle reprochera, toujours par provocation, la non-reconnaissance, avec un mépris tel qu'il désarçonnera sa rivale. Elle n'en sera pas moins dévouée ; elle aura bien avant ce climat d'hostilité oublié

ses amants, ses pagnes, s'oubliant elle-même, [...]était là du matin au soir avec un dévouement qu'il est difficile de demander à sa propre sœur[...] Juliette était malade et c'était Mahata sa garde-malade. La garde-malade soignait aussi les enfants.⁴⁵⁵ ;

Elle aura quelquefois malmené Juliette pour la sortir de sa torpeur. Son dévouement l'amènera à affronter avec d'autant plus d'audace Prosper et ses pairs qu'ils constitueront vraisemblablement, et cela lui sera rappelé, l'essentiel de sa clientèle ; elle remettra en cause et à leur grande stupéfaction, leur comportement.

Un soir, Mahata Longani jeta un pagne sur ses épaules et courut tous les « bistrots » de Poto-Poto. Elle trouva Prosper dans l'échoppe d'un marchand de vin, assis à une table devant un kilo de nabao.

- Comment va Madame Pobbard, Monsieur Pobbard ? Peut-être... Il eut des verres qui restèrent suspendus entre la bouche et la table.
- Peut-être ne le sais-tu pas ? Tu t'es donc perdu ? Tu ne sais plus retrouver le chemin de ta maison ? Poto-Poto est grand n'est-ce pas ?
- Non. Si petit, qu'il y a toujours quelqu'un sur votre chemin...Et que me veux-tu ?

médecine pour y être disséquée .

Références:

MASSON, René, *Mata Hari*, Paris, Presses de la cité, 1965

KUPFERMAN, Fred, *Mata Hari. Songes et mensonges*, Bruxelles, Éditions complexes, 1982

WAAGENAER, Sam, *Mata Hari ou la danse macabre*, Paris, Fayard, 1985

452 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, p.245

453 La vertu représentée par le personnage de Sophie est telle qu'elle va jusqu'à influencer le narrateur.

454 *Les Cancrelats*, *Op.cit*.

455 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, p.251

- Suis-moi !

- Où ça ? Coucher avec toi dans le lit de ma femme de « ma femme » ? Mais c'est une prouesse !

- Parle comme tout le monde, puisque tu n'es qu'un vulgaire cochon. Les gros mots, ça donne une grande gueule mais sûrement pas un grand cœur. Ta femme est entrain de mourir, est-ce que ça re fait quelque chose ?

- Je ne fais pas de miracles...Le vin aida Prosper à dire cette chose qu'il aurait jugée lui-même stupide. C'était trop pour Mahata. Elle le prit au collet avec une telle force que Prosper se trouva paralysé par l'effet de surprise. Des buveurs se levèrent comme si Mahata les avait tous extraits de leur siège d'une même main par le collet. Elle entraîna sa victime dehors. Elle revint dans la salle où les buveurs s'étaient rassis et commentaient la scène. Elle se saisit du « kilo » de nabao de Prosper que le tenancier de la boutique allait récupérer, et se mit à le répandre en trépignant de rage. Elle fit table rase d'un revers de main devant un groupe éberlué. « Lâches, lâches, vous êtes tous des lâches, tous comme lui. Un kilo ! un kilo ! et vous faites à vos femmes des avortons. Vous les laisser mourir à petit feu. Des hommes qui ne peuvent pas donner à entendre raison à un des leurs, à un autre homme, méritent qu'on crache sur eux » Et Mahata s'époumona à cracher ici et là. Des bras vigoureux la maîtrisèrent. Elle fut purement et simplement jetée à la rue ». ⁴⁵⁶

Une manière de lui rappeler ce qu'elle représentait aux yeux de la société et des hommes, et plus particulièrement ceux de Prosper auquel elle ne manquera pas de faire payer cette insolence : une fille de la rue à laquelle l'application du verbe « jeter » traduira les circonstances lapidaires de l'expulsion, ici traduites par le couple « simplement jetée », groupe participial amplifiant le degré d'un jugement autant expéditif que péjoratif. Elle ira néanmoins au bout de son dévouement car « il fallut quand même aller à l'hôpital » et persévérer dans les soins dispensés à la malade et à la famille de cette dernière à laquelle elle se solidariserait ; à l'hôpital ⁴⁵⁷ où Juliette passera deux longues semaines, elle se présentera au personnel médical comme la sœur de la patiente, poussant le dévouement jusqu'à « mettre de l'ordre dans la maison » des Pobbard à tel point que Juliette, l'instant d'un doute et plutôt lucide, en prendra peur : « est-ce que Prosper... ? » ⁴⁵⁸, car ce « héros » féminin, dévoué et solidaire de la femme n'en demeurera pas moins une courtisane et donc une prédatrice impitoyable. Elle s'en souviendra, et au moment même où Prosper lui

456 *Idem*, p.254

457 *Ibidem*, p., 259

458 *Ibidem*, p.252

exprimera sa reconnaissance, elle se rendra compte non sans le moindre trouble de l'existence d'une part d'elle jusque là méconnue :

Mahata ne répondit à Prosper parce qu'elle était devenue un mystère. Un mystère pour elle-même. Elle qui vivait sur le désordre qu'elle jetait dans les meilleurs ménages, Mahata avait eu le cœur d'oublier ses amants, d'oublier Kin, et de se dévouer pour Juliette, même pas une parente...N'était-ce pas là un mystère pour tout Poto-Poto ? Un mystère ne parle pas. Mahata ne parlait pas. Prosper ne vit pas qu'elle était troublée, et troublante. Il avait toujours les mains de Mahata dans les siennes. Elle baissa la tête, puis leva les yeux sur ceux de Prosper. Ce regard ne signifiait pas : « J'ai été humaine. » Ce n'était pas non plus un reproche, ce regard. Mais en le baissant sur le corps de la malade endormie, elle laissa entendre bien de choses...Mahata dit à Prosper :

- Viens ce soir me voir, j'ai à te parler, où sont les enfants ?
- Ils sont peut-être dehors.
- Je m'en vais. ⁴⁵⁹

Ici semble se dessiner Chez Mahata le refus, la négation de certaines valeurs en l'occurrence le respect du mariage, du ménage, le refus de la solidarité dont elle aura pourtant prouvé un profond attachement, mais qu'elle s'apprêtera à détruire à travers cette invitation et au nom d'un autre idéal. Le dernier passage relatif au regard qu'elle porte sur le regard du corps malade pourrait aussi laisser entendre l'ultime acte de cette solidarité, se dévouant ainsi âme, mais aussi corps pour Juliette et la paix du ménage des Pobbard. Mais ce sera le retour de la courtisane qui se fera ici le plus entendre. La litote utilisée par le narrateur pour signifier le regard de Mahata sonne comme une déclaration de guerre ; l'adversaire à la faveur des circonstances affûtera ses armes :

Prosper pétrissait les mains de Mahata dans les siennes. Le soir tombant communiquait sa douceur. Elle se déversait dans les cœurs, les emplissait de langueur et de tendresse. ⁴⁶⁰

- Elle mettra en œuvre le processus de la séduction :

* La provocation : entreront en scène la gestuelle et le regard, « elle baissa la tête, puis leva les yeux sur ceux de Prosper »⁴⁶¹. Si « ce regard ne signifiait pas « j'ai été patiente » » il ne pouvait donc avoir par l'effet de la litote qu'un sens contraire et donc

459 *Ibidem*, P.262

460 *Ibidem*

461 *Ibidem*, p.263

négatif, annonciateur des hostilités, moins contre Prosper ou Juliette, que cela même qu'ils représentaient tous les deux : le socle socio-traditionnel censé être constitué du mariage et du devoir conjugal.

* L'invitation qu'elle aura au premier abord du mal à assumer quand bien même le style de la narration en des phrases plus courtes, les vêtements et le lieu de la rencontre, ne laisseront aucun doute quant à sa détermination à retrouver son identité de prédatrice : une chambre au décor sommaire « comme c'est normal dans une chambre de courtisane ». ⁴⁶² Prosper succombera à l'attaque « frémissante » ⁴⁶³ de Mahata, sans réaliser qu'il venait certainement de servir de trophée accompagnant habituellement le repos du guerrier, ou du héros ⁴⁶⁴ ; à en croire Prosper tout était rentré dans l'ordre). On pourra en effet la considérer comme tel, tant le champ lexical décrivant son altercation dans l'échoppe mettra en présence une véritable guerrière, usant de diverses armes :

- Le langage à la fois ironique, violent et méprisant, pour décrier le comportement des clients alors réduits au statut de « buveurs » ⁴⁶⁵ éberlués et lâches.

- La force physique qui ne manquera pas de désarçonner ses adversaires et en l'occurrence l'époux irresponsable qu'elle prendra « au collet avec une telle force que Prosper se retrouvera paralysé par l'effet de surprise » ⁴⁶⁶. Sa rage et le mépris qu'elle aura pour ces hommes l'amèneront à « faire table rase », « trépignant » ⁴⁶⁷ et crachant sur tout ce qui représentait, hommes ou objets, ce contre quoi elle luttait : Des

lâches, lâches[...] tous des lâches[...] comme lui (Prosper) » ; des hommes qui font à « leurs femmes des avortons et les laissent mourir à petit feu. Des hommes qui ne peuvent donner à entendre raison à un des leurs, à un autre homme » ⁴⁶⁸.

Dans ce discours transparait celui de Merteuil dont l'objectif sera de « venger son sexe » ⁴⁶⁹ et d'asseoir le pouvoir féminin et notamment le sien sur l'homme. Le personnage central que met en scène l'œuvre de Laclos montre une volonté de puissance qui sera l'élément

462 *Ibidem*, p.264

463 *Ibidem*

464 SELLIER, Philippe, *Le Mythe du Héros*, Paris, Bordas, « Les thèmes littéraires », 1985

465 *Les Cancrelats, Op.cit.*, p.254

466 *Idem*

467 *Ibidem*

468 *Ibidem*

469 LACLOS (de) Chordelos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Générale française, « Livre de poche » 2002, Lettre LXXXI, p.245, 1ère éd 1782

moteur de ces actes, se voulant l'égal de l'homme dont elle prétendra d'ailleurs à certains égards être supérieure. Le problème que pose la Marquise, au-delà du principe des plaisirs, est celui de la condition des femmes dont elle dénoncera principalement l'éducation ; amenant certains spécialistes de l'œuvre à la considérer comme un roman féministe qui

livre bien la cause fondamentales du libertinage de Mme de Merteuil : le statut de la femme dans la société du XVIIIe siècle [...] Fille elle sera vouée au silence et à l'inaction ; femme, elle sera soumise à son mari, en butte aux critiques d'une société malveillante, victime désignée du libertin dont elle st la proie. Objet de désir, objet de plaisir, la femme dont on attend cependant une conduite irréprochable ne reçoit presque jamais la moindre formation intellectuelle ou morale.⁴⁷⁰

On verra ainsi en Mahata, la Merteuil des *Cancrelats* et en Juliette, une Cécile, incarnation de la passivité et de l'ignorance due à une formation aliénante des couvents, coupant les mères de leurs filles, lesquelles seront soumises à une éducation impersonnelle. Juliette héritera de la même destinée ; elle se souviendra non sans amertume de la précocité avec laquelle elle sera soumise au rôle de femme, alors qu'elle sera à peine séparée de sa mère ; à la désinvolture de la jeunesse fera place le poids des responsabilités conjugales :

Quand Juliette raconta un jour à Ya Sophie sa vie de Jeune fille, elle commença par son voyage à Pointe-Noire. C'était pour y rencontrer son frère, ce voyage-là ! Le silence qui suivit ces mots, c'était pour réprimer une joie morte... [...] Je n'avais que des bourgeons sur ma poitrine, c'est te dire ce que je devais savoir de la vie ! J'allais avec Ntulu-Buangha, ma mère, voir ce qui restait de la famille. [...] Elle riait, elle sautait à la corde, dansait le nzango et la waïon avec frénésie. Son bonheur était alors de « fouetter » avec ses bras l'eau des marigots, et produire les sons les plus agréables à entendre. [...] Oui c'est là-bas que tout arriva, à Pointe-Noire. La mer avait surpris et élaboussé Juliette de son écume saline et lumineuse. [...] Au lieu d'accompagner sa mère jusqu'à Loango voir ce qu'il avait encore de membres de sa famille de ce côté-là, elle était restée chez son oncle, [...] Il y avait déjà quelques mois que Juliette regardait le soleil se coucher sur la mer, devant la maison de son oncle. Elle allait se découvrir d'abord, et cela avec effroi, une bouche insolente d'ardeur, puis des bras ronds, de vrais lingots du meilleur bronze. Ils pendaient lourdement au bout de ses épaules qui s'arrondirent, et par-devant les salières au bas du coup

470 LIEVRE, Eloïse, *Chordelos de Laclos: Les Liaisons dangereuses, Sine loco*, Bréal, « Connaissance d'une oeuvre », 1998, pp.69-75

se creusèrent imperceptiblement, de sorte que le vent, parfois, venait y déposer une brindille, un peu de sable ou de sel. Cependant, Juliette demeurait une gamine farouche qui portait son madras multicolore négligemment noué sur la tête, au-dessus d'un visage ovale. Elle claquait des babouches en marchant entre les filets de son oncle. Ce dernier suivait des yeux le petit plumet de sable que soulevaient les talons de sa nièce. Il y eut aussi un afflux de sève dans les bourgeons de sa poitrine, le tout en un rien de temps...- c'est la mer qui m'a donné tout cela...- Elle est si généreuse, la mer, chez nous. Elle console. Bien sûr, ces paroles, Sophie Tchissimbu les avait émises pour dire quelque chose. Mais Juliette rectifia, imperceptiblement agressive : « C'était pour y rencontrer ton frère »⁴⁷¹.

A peine mariée, elle sera contrainte au rôle traditionnel de la femme, plus particulièrement celui de la maternité qui l'empêchera même de faire le deuil de ses parents. Elle rejoint de ce fait la longue liste des femmes qui dès le jeune âge sont appelées aux tâches ménagères traditionnelles, cela chez Juliette, malgré l'absence d'encadrement. Deux romans clés ayant d'ailleurs constitué une base aux analyses critiques illustrent avec pertinence le statut de l'épouse en milieu traditionnel : *Doguicimi*⁴⁷² et *L'esclave*⁴⁷³. La femme y sera le garant de la société patriarcale. L'aspect retenu dans le second romansera celui de l'entière soumission au mari, à l'ordre établi et l'acceptation de sa condition ; Huannou relèvera à juste titre que les traits physiques de la femme n'intéresseront guère le romancier qui mettra en revanche l'accent sur ses qualités morales et ses fonctions au service de la famille :

elle est par excellence la mère qui protège et console. En tant que mère elle est source de vie et a droit à ce titre à un grand respect.⁴⁷⁴

C'est pourquoi explique le critique, la périphrase « Mère de Kodjo » par laquelle on désigne l'épouse lui est attribuée à la place de son nom, conformément à l'usage en vigueur chez plusieurs ethnies du Bénin qui pose par ailleurs au nom du respect, l'interdiction d'appeler par leurs vrais noms les personnes d'un certain âge. Mais c'est aussi une manière de la « fonctionnaliser », signifiant avant tout son rôle de mère par

471 *Les Cancrelats*, pp.235-240

472 Hazoumé, Paul, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978. 1^{ère} éd Larose 1938

473 Couchoro Félix, *L'esclave*, Paris, La dépêche africaine, 1930

474 HUANNOU, Adrien, *La littérature béninoise de langue française*, Paris, Karthala-ACCT, 1984, 115

lequel la femme est perçue par la société. A travers *Doguicimi*, princesse dahoméenne dont la vertu s'exprimera dans le sacrifice, on percevra l'humilité, l'abnégation, la fidélité jusque dans la mort ; telle sera présentée l'épouse du prince Toffa, qui décidera de ne pas survivre à son mari, par respect et fidélité à son esprit : elle se fera enterrer vive. Sacrifice qui pour A.Chemain⁴⁷⁵ constitue la preuve majeure de l'asservissement de l'héroïne à l'époux, et le reflet d'une opinion de la parfaite compagne exigée dans certaines couches de la société africaine :

Douceur, fidélité, discrétion, constance dans la vie quotidienne, et courage dans les épreuves :le comble de la réussite pour une civilisation et l'aliénation pour une femme » qui comme Doguicimi sera sacrifiée par respect aux traditions. « Conditionnées par les chants, les récits, les proverbes, les préceptes de la morale, elles se sentent heureuse d'être enlevées, ou honorées d'être immolées ». Sadjì et Socé tout en s'accordant sur l'aspect parasitaire de certaines coutumes laissent néanmoins inchangée l'image traditionnelle de la jeune fille. ⁴⁷⁶

On attend d'elle qu'elle reste fidèle aux vertus africaines. Sur le plan moral, le milieu traditionnel explique K. Milolo⁴⁷⁷, développe un sentiment très vif de la pudeur et de la réserve entre les sexes. Chaque enfant apprendra qu'une mauvaise réputation nuit à la bonne renommée de son clan. Et le discrédit de la jeune fille, telle que cela eut lieu pour Maïmouna, retombe automatiquement sur sa famille. Quant à son rôle socio-économique, la fillette commencera très tôt l'apprentissage du nettoyage, de la garde des enfants ; elle accompagnera sa mère aux champs et s'initiera aux techniques proprement féminines. La fille idéale à la tradition est donc celle qui assimile à la fois les connaissances, le système des valeurs et les principes moraux de son peuple. S'en éloigner lui sera néfaste ainsi que cela se produisit dans *Maïmouna*⁴⁷⁸ et *Nini*⁴⁷⁹ où la ville symbolise un danger pour les vertus africaines. Juliette quoique jeune et précocement donnée en mariage s'en inspirera, mais tout cela n'aidera cependant pas à l'épanouissement du ménage. Elle aura pourtant fait preuve de dévouement:

475 CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, NEA, 1980, p.10

476 *Idem*, p.101

477 MILOLO, Kembé, *L'image de la femme chez les romanciers de l'Afrique noire francophone*, Suisse, EU, Fribourg, 1986

478 SADJI, Abdoulaye, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958

479 SADJI, Abdoulaye, *Nini, Mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1953

elle avait bien élevé ses enfants et Prosper n'avait rien à reprocher à sa femme comme il n'avait rien à se reprocher.⁴⁸⁰

Juliette va en effet apporter à son époux la preuve matérielle et vivante qu'attendent de la femme les sociétés traditionnelles : le pouvoir génésique censé lui conférer un statut social ; ce sont en effet les capacités reproductrices qui déterminent le statut auquel elle pourra prétendre. Par le nombre d'enfants mis au monde elle bénéficiera non seulement de la considération de son entourage mais également des prérogatives et privilèges divers à l'intérieurs de la cellule familiale. Dans *L'esclave* ainsi que le souligne A.Huannou⁴⁸¹, ce sont ses qualités morales et productives qui sont mises en relief. La femme stérile dans ce système sera dramatiquement entourée d'indifférence ou dans certains cas, accusée de sorcellerie. M. Kane fera remarquer que

les romanciers font ressortir par endroit la fausseté de certaines croyances qui rendent la femme exclusivement responsable en cas de stérilité.⁴⁸²

La non procréation constituant ainsi une source de conflits dans les familles et les ménages. La représentation de la femme est celle d'une bonne mère qui n'interrompt jamais le cycle de la reproduction. Elle féconde, accouche, allaite. Le grand rêve des foyers africains étant expliqué Ananou « toujours d'avoir des enfants »⁴⁸³ Cette importance accordée au rôle de la reproduction concluent les auteurs, est inhérente à une conception utilitaire du mariage qui fait par conséquent de la femme une machine à multiples services. Juliette sera néanmoins incapable d'apporter à son époux ce dont il avait profondément besoin : lui dire, ne fut-ce que lui murmurer « tu es un homme »⁴⁸⁴, lui faire savoir « qui il était afin d'atteindre l'équilibre d'une vie, qu'un destin normal donne aux gens. »⁴⁸⁵ Prosper tombera donc quand même malade et désertera la maison, car son épouse tombera en extase devant son mari au point de ne pas ouvrir la bouche

480 *Les Cancrelats, Op.cit.*, pp.250-258

481 HUANNOU, Adrien, *Op.cit.*

482 KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1983, p.388

483 ANANOU, David, *Le fils du fétiche*, Paris, NEL, 1971, p.29

484 *Les Cancrelats*, p.276

485 *Idem*, p.259

devant lui ;⁴⁸⁶ex primant la soumission, la passivité et donc la réclusion ainsi dénoncée par les féministes à l'instar de la Marquise de Merteuil qui trouve dans l'hypertexte la confirmation de la légitimité de son combat, également engagé par Mahata.

L'image qui est faite de Juliette est celle de la femme aux vertus africaines, garante de la société patriarcale, instrument de l'idéologie phallocratique ironiquement encensée par la courtisane des *Cancrelats*. La femme objet sera l'un des aspects le plus étudiés du personnage féminin. Diverses études en ont consacré plusieurs chapitres. On citera à la suite d'Arlette Chemain, Kembé Milolo, et Adrien Huannou, M'kané, D.N.Tagne⁴⁸⁷, Aminata. Sow Fall.⁴⁸⁸ Il apparaît à travers plusieurs aspects ici résumés en trois moments : la relation statut social et pouvoir génésique dont il a été question précédemment, les différents niveaux d'exploitation de la femme dans la société traditionnelle et sa réclusion dans la société modernisée et excessivement phallocratique. La phallocratie « attitude dominatrice des hommes à l'égard des femmes »⁴⁸⁹

« que certains appellent aussi androcratie ou système patriarcal, n'est pas uniquement une domination. C'est un système qui utilise soit ouvertement, soit de façon subtile tous les mécanismes institutionnels et idéologiques à sa portée (le droit, la politique, l'économie, la morale, la culture etc) pour reproduire cette domination des hommes sur les femmes. »⁴⁹⁰

Elle se manifeste donc dans tous les domaines de la vie sous quelque forme ou période la société que ce soit ; donnant à l'homme plus de droit et de liberté ; contraignant la femme à un perpétuel état de servilité. C'est à travers le destin de cette dernière que seront dégagées, sur la base des œuvres littéraires négro-africaines, les manifestations de cette idéologie. Les analyses démontreront que le statut social de la femme en Afrique traditionnel reste peu signifiant. Dès son jeune âge l'éducation de la jeune fille est caractérisée ainsi que cela a été vu plus haut, par l'apprentissage des devoirs futurs se rapportant à sa nature ;

486 *Ibidem*, p.276

487 NATCHI-TAGNE, David, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986

488 SOW FALL, Aminata, in *Notre Librairie* N°68, Janvier-Avril 1983, p.73

489 Le dictionnaire *Larousse*, Paris Librairie Larousse, 1980, p.755

490 MICHEL, Andrée, *Le féminisme*, Paris, PUF, 1979, p.7

Dès l'enfance, constatent C.Déjeux et V.Bonnet, elle prend conscience de deux fonctions essentielles : donner la vie et nourrir.⁴⁹¹

En tant que fille elle est échangée ou donnée, en tant qu'épouse elle est soumise à son mari et à une stricte discipline. C'est par rapport à la procréation, la production et l'échange que la femme avait des droits, la tradition ne lui reconnaissant souligne M.Kane que :

le devoir de subir son sort de marchandise, vendue, échangée, donnée en gage et partout maltraitée si elle n'est pas persécutée par sadisme. Aucun recours n'est offert à cette femme, son père d'abord, son mari ensuite, peuvent disposer d'elle comme d'une chose. Elle appartient à celui qui l'a achetée.⁴⁹²

L'allusion est ici faite au roman de Sembene Ousmane *L'harmattan*⁴⁹³ : le catéchiste polygame Koeboghi bénéficiant de tous les droits traditionnels, règne sur les siens le fouet en main, martyrisant ses femmes. Ouhigoué, femme victime est délaissée, royalement ignorée ou tout simplement humiliée et battue. Ce traitement subi par les femmes participe à la déshumanisation dont elle se trouve être l'objet. Acquise au même titre que les objets elle sera traitée en conséquence. Le cas de Juliette à quelques exceptions près n'échappera pas à la règle ; bien que fille et épouse d'« évolués » son sort n'en sera moins misérable : quasiment abandonnée par son oncle aux mains de Prosper, inactive dans une société dont les mutations auront privé les femmes de leur statut de « grenier du village », Juliette s'enfoncera progressivement dans la réclusion. A ce sujet A. Chemain s'appuyant sur l'implication de la politique coloniale se demandera si ce système, en donnant des responsabilités à l'homme et à lui seul n'a pas renforcé le pouvoir de ce dernier sur la femme colonisée. On notera que sur le plan social, le système occidental eut pour conséquences l'introduction du salariat et de la scolarité d'où la femme était presque exclue : Paulin ira à l'école, Léa restera à la maison⁴⁹⁴. Sur le plan économique, la femme qui en était le moteur allait perdre de l'importance. Ses privilèges tombèrent en désuétude avec l'imposition de la monnaie. Aussi ne fut-elle pas impliquée dans l'organisation économique et politique de la société. Au niveau familial elle aura une dépendance assez

491 DESJEUX, Catherine, BONNET, Véronique, *Africaines*, Paris, L'Harmattan, 1983

492 KANE, Mohamadou, *Op.cit.*, p.408

493 SEMBENE, Ousmane, *L'Harmattan*, Paris, Présence africaine, 1965

494 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p.100

patente, s'assimilant facilement à une domestique dont l'unique droit sera celui de se trouver à la cuisine. M. Kane prend l'exemple de Sola dont l'époux fait preuve d'une audace et d'une jalousie grotesques : « Esprit limité, homme violent, Konda la brutalise, l'humilie à tout moment »⁴⁹⁵ ; Wali dans *La nouvelle romance*⁴⁹⁶ aura également à subir un traitement similaire Prosper fera subir pratiquement le même sort à ses deux épouses : Malila sa première femme qui minée par le chagrin se laissa emporter par sa défunte mère ; puis Juliette à Brazzaville qui échappera de peu à la mort ; ce confinement sera vu, précise K.Milolo, comme la conséquence, la manifestation d'une discrimination dans les possibilités d'accès à l'éducation et à l'emploi. Également évoqué, le rôle des missionnaires pour lesquels la femme devait avoir une attitude de passivité. Les auteurs s'accordent sur le fait que les inégalités dont souffrent la majorité de ces femmes s'expriment par la préférence accordée aux garçons, la prédestination systématique des filles à certaines tâches ; la différence dans les possibilités d'accès à l'éducation et à l'emploi. Il apparaît donc en filigrane le constat selon lequel la femme qu'elle fut dans l'une ou l'autre forme de société ne possédait pratiquement pas de privilège. Pour M .Kane, « on comprend que parallèlement aux diverses formes de contestation passées en revue se développe un féminisme de plus en plus accentué, »⁴⁹⁷, entraînant diverses mutations. Le combat héroïque de Mahata ne se limitera pas à la dévotion salvatrice pour la malade, elle tiendra et son discours en fera foi à éradiquer le mal / mâle qui ronge le corps social de la femme : un corps malade qui dépérit à l'image de celui de Juliette qui en sera le symbole. Elle rejoint de ce fait ces femmes que dans la littérature africaine Odile Cazenave inscrit sous l'appellation de *Femmes rebelles*⁴⁹⁸ et dont le libertinage servira de manifeste.

Chez Beyala cette démarche est entreprise avec une impertinence qui frise parfois le scandale ; il s'agira pour ces personnages

d'aboutir au règne des femmes qui se passeraient même des hommes dans la quête de leurs plaisir » car « l'homme n'est réduit qu'à son sexe, ses obsessions, sa corruption et sa volonté de n'entrevoir en la femme qu'un instrument de plaisir.⁴⁹⁹

495 KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions, Op. Cit*, p.409

496 LOPES, Henri, *La Nouvelle romance*, Yaoundé, Clé, 1980

497 KANE, Mohamadou, *Op.cit*, p.403

498 CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles*, Paris, L'harmattan, 1996

499 NDATCHI-TAGNE, David, « Notes de lecture » in *Notre Librairie N°100 Janvier-Mars: Littérature camerounaise*, Paris, Clef, 1990, p.97

La lutte ici ne sera pas politique ainsi qu'on le constate chez Sony Labou Tansi, elle est menée contre la tradition dont les hommes sont les principaux bénéficiaires, montrant que « même humiliées et exploitées, les femmes sont infiniment plus fortes que les hommes, donc capables de se libérer de la double oppression de la coutume et des hommes. »⁵⁰⁰

Nées et évoluant dans un univers de violence, la femme ne peut survivre qu'en s'appuyant sur la violence.

L'auto-libération passera par un acte de violence à travers lequel l'héroïne s'oblige à assumer la responsabilité de sa vie. Elle crée une situation où elle passe du stade de victime potentielle à celui d'un individu libre.⁵⁰¹

C'est le cas du parcours de Mahata⁵⁰² : fille de courtisane, elle ne saura jamais, de tous les hommes ayant côtoyé sa mère, qui aura été son géniteur. Lasse de tous les appeler « papa », elle en choisira un auquel elle attribuera le statut de père tout en écartant l'éventualité de le nommer ainsi ; augurant de ce fait son refus futur et délibéré des conventions sociales, familiales traditionnelles. Ayant quitté sa mère à à peine dix huit ans, elle s'éprendra d'un musicien qui l'emmènera à Kin et auprès duquel elle débutera sa carrière de courtisane ; face à la notoriété et à l'infidélité qui feront suite, ses jeunes forces s'avèreront insuffisantes pour se défendre à la fois contre des rivales féroces et les coups violents et humiliants que lui portera en représailles son compagnon. Ne trouvant pas l'amour qu'elle entendait chanter par Tino Rossi, elle se livrera corps, et uniquement corps à « tous les clerks de potopoto, de Bas Congo, à quelques blancs en transit et ceux du mess des officiers en ville⁵⁰³ ». Naissant ainsi à la liberté et au libertinage auquel sa mère l'aura d'une certaine manière préparée : la prostitution.

De la nécessité au choix d'un mode de vie et donc d'une expression de liberté, ce phénomène sera lié à l'évolution des mœurs dans les milieux urbains. Déjà primaire z

500 JACCARD, Anny-Claire, « La littérature féminine », in *Notre Librairie* N°99 Octobre-Décembre: Littérature camerounaise, Paris, Clef, 1989, p.160

501 *Idem*

502 *Les Cancrelats*, p.263

503 *Idem*, p.264

parmi les problèmes graves que pose l'évolution des mœurs, il faut signaler, expliquait K. Milolo, la prostitution comme l'un des aspects les plus alarmants pour la condition féminine⁵⁰⁴

La pauvreté facteur généralisé à cette période sera à l'origine de la dégradation des mœurs, le manque de qualification professionnelle constituera un risque de débauche précoce. Y seront particulièrement exposées

d'anciennes lycéennes ayant abandonné leurs études, des employées ou même des cadres qui n'auront pas réussi professionnellement et celles qui ont délibérément choisi d'exploiter la faiblesse ou le vice de l'homme⁵⁰⁵.

Les femmes devant la dure réalité n'auront d'autre alternative que de travailler durement ou de se prostituer ; solution jugée plus facile et considérée comme le moyen le plus rapide de se procurer l'argent pour subvenir ainsi aux besoins de la famille. Les auteurs tels que A. Rawiri⁵⁰⁶, F. Bebey⁵⁰⁷ et C. Beyala⁵⁰⁸ s'y pencheront abondamment dans leurs œuvres.

On y relèvera pourtant l'existence de ces femmes qui quoique nanties choisiront, par révolte ou rébellion cette voie ; pour les unes la pratique de la prostitution sera l'expression d'une revanche sur l'homme : Marie Lezou deviendra une prostituée de luxe pour non seulement subvenir à ses besoins mais également se révolter contre les cruautés et l'injustice de la vie. Cette revanche sera également soulignée par S. Ousmane qui mettra en scène un personnage féminin exceptionnel : Penda, jeune femme aux mœurs libres, défaite des exigences traditionnelles. L'auteur fera d'elle le symbole de l'évolution féminine et de la société prolétarienne. Elle nous oblige à remarquer A. Chemain à

remettre en cause les jugements portés sur les filles des mœurs licencieuses. Il ne fait plus de doute que l'auteur a voulu nous enseigner à tirer les qualités de celles-ci⁵⁰⁹

504 MILOLO, Kembé, *Op.cit.*

505 *Idem*

506 RAWIRI, Angèle, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1989

507 BEBEY, Francis, *Le fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé, Clé, 1967

508 BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987

509 CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Op.cit.*

Le personnage de Penda enchérira A. Sow Fall⁵¹⁰, est mis relief par le rôle noble de combattante et de martyre que lui fait jouer l'auteur. Il est très significatif qu'une ancienne prostituée comme Penda réussisse à se faire accepter et à s'imposer par les grands moyens.

Penda sera parmi les personnages les plus positifs du roman malgré ses escapades nocturnes, son oisiveté qui contraste fortement avec l'activité surmenée des ménages l'entourant. Ce déficit conclut A. Sow Fall, que Penda lancera à la société sera une revendication de liberté ; l'ère de l'émancipation prévalant désormais et cela sera perçu à travers l'autonomie des femmes pendant la lutte dans *Les bouts de bois de Dieu*. On la retrouvera également chez Beyala dont les personnages féminins, affirment Cazenave, dépasseront la nécessité mercantile, financière pour aboutir à une quête de soi et de liberté. Atéba, Tanga, Mégri représenteront chacune d'elles

un modèle de clairvoyance, symbole de la nouvelle femme et par delà, d'une nouvelle société possible. Beyala en fait, démonte et prend le contre pied en tout point de la définition traditionnelle du personnage. La prostituée n'est plus ce personnage 'autre' qui n'existe que pour l'homme, à peine pour les autres femmes et pas du tout pour elle. Elle est au contraire l'incarnation de toute femme ; le personnage existe pour et par les autres femmes et bien plus, c'est en trouvant ses consœurs qu'elle se trouve finalement.⁵¹¹

Cela aura lieu chez tchicaya lors d'une première rencontre Mahaha/Juliette ; puis lors d'une seconde : Juliette/Sophie/Aimée Volange plus encline à asseoir l'exercice du pouvoir féminin comme mode de vie. Cette dernière sera des trois libertines la voie par laquelle l'œuvre tchicayenne introduira le roman libertin et plus particulièrement *les Liaisons dangereuses*.

1.3.2.2 Aimée Volange : l'épouse adultère

Elle met doublement en scène l'hypotexte par son patronyme qui porte à la fois l'identité d'un couple protagoniste du roman, et par paronomase la légèreté qui fait la

510 SOW FALL, Aminata, *Op.cit.*

511 CAZENAVE, Odile, *Op.cit.*, p.93

spécificité du genre. Aimée volange a pour homonymes Cécile volanges et sa mère : deux personnages aspirant elles, à la vertu, et avec lesquels s'établit par conséquent un rapport antithétique. Le premier personnage est une jeune et innocente fille à peine sortie du couvent, dont le manque d'éducation, la naïveté et la confiance dont elle et sa mère feront montre à l'égard de Mme de Merteuil la conduiront à sa perte, du moins celle de la vertu et de l'honorabilité à laquelle elle aura aspiré. Sa mère Mme de volanges avec laquelle elle n'entreprendra aucun lien d'intimité, est une femme dont l'attitude démissionnaire abandonnera son rôle d'éducatrice, d'abord aux soins des couvents puis à ceux de Mme Merteuil. L'ouvre complétera par la suite l'emprunt identitaire par le détournement des caractères ; Aimée Volange contrairement à ses homonymes revendiquera son orientation libertine ; d'où l'usage ici d'une forme de paronomase dite 'in absentia' qui à l'opposé du fonctionnement courant « peut ne pas mettre en présence les termes voisins, pour autant que l'on puisse deviner le mot non exprimé ». En volange on devinera aisément volage d'où la disparition de la consonne « s » du nom hypotextuel. Terme rendant ainsi compte de l'inscription du genre dans l'œuvre. Volange la volage⁵¹² porte donc en elle la légèreté des mœurs prônée et véhiculée à travers le roman libertin, notamment *Les Liaisons dangereuses* dont les personnages principaux à l'instar de Mme de Merteuil lui inspirent la philosophie.

Jeune veuve ayant acquis par son « propre ouvrage »⁵¹³ une connaissance profonde du cœur humain, Mme la Marquise se pose en libertine avant d'être femme avec une volonté de pouvoir s'exerçant néanmoins et paradoxalement par l'usage des appas féminins : sa beauté et sa jeunesse ; elle ne se réfèrera pour autant pas moins à son esprit dont l'efficacité se nourrira des l'enfance et de façon systématique d'observation et de réflexion.

Tandis qu'on me croyait distraite ou étourdie, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait de me tenir, je recueillais avec soin ce qu'on cherchait à me cacher forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux qui m'entouraient s'essayait de garder les miens à mon gré. Encouragée par ce premier succès, je tachai de régler de même, les divers mouvements de ma figure. Ressentais- je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de sérénité, même celui de la force s'étudiait nos mœurs dans les romans, nos opinions dans les philosophes ; je cherchai même dans

512 *Les Phalènes, Op.cit.*, p.76

513 LACLOS (de), Chordelos, *Les liaisons dangereuses, Op.cit.*,

les moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraître⁵¹⁴

Elle mettra en application tous ces principes dès sa nuit de noces et tout le long de son mariage, feignant la vertu en côtoyant les femmes les plus honorables tout en offrant ses charmes à la foule des libertins sur lesquels elle assoira son pouvoir; multipliant les aventures au nom d'une prétendue revanche des femmes sur les hommes ; car c'est ainsi qu'elle justifie son libertinage : « venger son sexe »⁵¹⁵. Entreprise devenue d'autant plus obsessionnelle qu'elle se confondra avec d'une part la passion du pouvoir qui selon Greimas et Fontanille⁵¹⁶, s'exprime chez l'individu par le désordre posséder et dominer :

Le désir de pouvoir sur autrui est celui de le dominer, de s'en servir, d'avoir jouissance de lui. Le sujet volitif ajoute Rallo Ditché, puisque la passion du pouvoir est celui du côté du vouloir [...] veut faire de ses sujets ce qu'il veut et, du coup, l'autre ou les autres sont transformés en image du vouloir du sujet ; ils sont susceptibles de donner satisfaction. Cette possession est exclusive. Elle est aussi appelée passion de l'emprise [...]. Elle est celle du pervers, par exemple, qui ambitionne de régner sur ses victimes, de les manipuler jusqu'à ce qu'elles s'attachent à lui [...] ou bien celle du gourou qui règne sur ses adeptes et les tient en son pouvoir⁵¹⁷

D'autre part la volonté du mal, l'amour de la méchanceté qui sera amplifié par deux évènements successifs constituant d'ailleurs le fondement de l'intrigue dans l'œuvre de Laclos : humiliée d'avoir été délaissée par le comte Gercourt au profit de la jeune Cécile de Volanges qu'il va épouser, la marquise de Merteuil fait appel à son complice le vicomte de Valmont afin que celui-ci corrompe la jeune fille. D'abord opposé à une entreprise qu'il juge sans intérêt, et préférant la tâche difficile de séduire la dévote Mme de Tourvel, il finira par céder à la demande de son ancienne maîtresse qui lui promet de s'offrir à lui comme récompense à la réalisation de ce dessein. Mais parallèlement et progressivement,

514 LACLOS, (de) Chordelos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie générale française, « Livre de poche », 1975 p.245 Lettre 81 ou Gallimard, 1970, pp.222-223

515 *Ibidem*

516 GREIMAS, Algirdas-Julien, FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p.205

517 RALLO DITCHE, Elisabeth, FONTANILLE, Jacques, LOMBARDO, Patrizia, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, p.269

ses rapports avec Mme de Tourvel évoluent au point de susciter la jalousie de Me de Merteuil. Cette dernière en guise d'ultimatum sommera de rompre en lui adressant un modèle de lettre de rupture. Autre élément intertextuel qui réapparaît chez Tchicaya. À l'instar de son pendant hypotextuel c'est par l'épistolaire, dont elle aura déjà fait usage pour servir les intérêts politiques de son amant qu'elle mettra fin à sa relation extraconjugale que la narration met en scène dans un récit analeptique. Le chapitre 8 situe le début de l'idylle pendant la tournée dans le Niari, même si dès la première rencontre, initiée involontairement et par l'ironie du sort par Juliette, Aimée fait déjà de Prosper un futur mari infidèle. Comme son pendant hypotextuel, Mme Volange est autoritaire et volontariste. Ce que son mari fera passer à travers un aphorisme est en réalité une complicité à la limite de la soumission et du voyeurisme du couple, inspiré ou instauré par Aimée. L'instrument en sera Prosper qui manifestement n'en saura rien, malgré le choix du couple quant à la disposition des passagers dans la voiture et l'état de la route. Ainsi refusant le siège arrière à Prosper, Aimée en s'asseyant se retrouvera entre les deux hommes, mettant ainsi en scène un tableau illustrant la relation du trio: la polyandrie, expression manifeste du libertinage dont le jeu du couple, pour lequel Prosper ignorera ou doutera de la complicité, rappelle celui de Valmont et Mme de Merteuil. Ainsi, profitant du mauvais état de la route Mr Volange se lancera-t-il dans des « braquages brusques »⁵¹⁸ permettant à Aimée, bénéficiant également de la faveur des cachots, de se jeter sans le dissimuler contre l'amant doublement affolé d'une part, par « un sein gonflé à point »⁵¹⁹ qui lui massera l'avant-bras, et d'autre part par le doute et la crainte d'une complicité du couple; tout ceci sous la surveillance d'Aimée épiant et souriant de plaisir d'autant plus coquin qu'elle constatera avec triomphe le résultat de leur manège sur Prosper :

les veines jugulaires saillent à son cou, ses narines se dilatent. Sa vue se trouble. Aimée le surveille du coin de l'œil. Son sourire ... le plaisir. C'est un traquenard. Et si c'est ça ? de qui donc raconte-t-on qu'il se fait du bon argent en baisant une femme blanche devant son mari « à la demande expresse du mari . Les Volange, c'est leur genre? »⁵²⁰

on ne saurait que mal le nier, car la scène telle que décrite met en scène « le trio du désir et de l'interdiction : la femme, l'amant et le mari tels que les analyse Annik Houel :

518 *Les Phalènes, Op.cit*, p.76

519 *Idem*

520 *Ibidem*

Le mari, apparemment exclu de la scène amoureuse se tient néanmoins dans les coulisses et réapparaît parfois là où on l'attendrait le moins dans le lit des amants qui est d'ailleurs souvent le sien ⁵²¹

Chez les Volange le premier lieu de la transgression sera la voiture, celle d'André qui prendra également plaisir de l'embarras de Prosper et, feignant de s'excuser, expliquera les incessants braquages brusques du pick-up. Aimée et Prosper se retrouveront par la suite chez les Volange en l'absence du mari dont la non présence ne signifiera pas pour autant son ignorance de l'activité extra-conjugale : « André n'est pas stupide »⁵²² reconnaîtra l'épouse adultère. Cette absence apparente d'André n'enlèvera en rien le degré supérieur du libertinage du couple Volange sur celui de l'hypotexte. Aimée et André, à la légèreté et la diversité sexuelles, rajouteront la transgression du code nuptial, la fidélité. Il s'agit d'un couple marié ; à la différence de Aimée, Mme de Merteuil ne se sentira libre de vivre à l'excès ses opinions libertines qu'après le décès de son époux, apparaissant ainsi moins volontariste que réactive ; cela apparaîtra dans sa devise : « née pour venger son sexe »⁵²³ Aimée en revanche exprimera son absolue liberté : « ce que femme veut »⁵²⁴ qui est également un manifeste de la volonté si chère aux libertines mais qui la rendra d'autant plus envahissante. Sa relation avec Prosper sera basée sur la ruse car adultère et passionnée, elle s'assimilera aux yeux de l'amant à une pente raide :

Quand la pente est raide, qu'il faut la descendre, eh bien c'est pire que le vertige. Les pièges sur toute la pente, à cette allure très vive en plus de se rompre le cou...De la vigilance, de la vigilance encore de la vigilance. Facile à dire, facile aussi de s'emmêler les pieds. Les pièges sont partout, on ne les voit pas qui surgissent !...Le désir allumé. Le feu dévorant. Le désir est toujours un piège. Le plus sournois⁵²⁵

Pente à plus d'un titre redoutable car Aimée d'une part est non seulement l'épouse d'un autre homme mais également la femme du « maître blanc ». Ce privilège de « baiser une

521 HOUEL, Annik, *L'adultère au féminin*, Paris, Armand Colin, 1999, p.139

522 *Les Phalènes*, Op.cit, p.171

523 LACLOS (de), Chordelos, *Op.cit.*

524 *Les Phalènes*, Op.cit, p.96

525 *Idem*, p.86

blanche⁵²⁶ » lui fera craindre d'autre part des représailles à la fois des colons et de Juliette l'épouse bafouée dont ne tiendra guère compte Aimée, poussant sa désinvolture à la limite de la provocation, elle deviendra la cliente de sa rivale à laquelle elle s'empressera de donner des directives quant à ses choix vestimentaires ; elle l'entraînera dans des associations féminines constituant au reste une clientèle potentielle, tout cela en espérant déceler chez Juliette une once de jalousie. Son amour du scandale l'incitera à provoquer non seulement au niveau de ses mœurs mais également à celui de l'idéologie colonialiste, ségrégationniste et raciste de l'époque. Fantasque elle rêvera d'ailleurs d'une situation où elle demanderait le divorce pour un nègre, un macaque rejetant de ce fait la vie de sa mère, qui elle est une femme d'intérieur et soumise aux conventions sociales

Aimée rêve de toute une nuit dans les bras de Prosper ? Par moments elle redoute de tomber amoureuse de lui et la suite, c'est-à-dire l'impossibilité de continuer à vivre sous le même toit que son mari ou encore tout bonnement envisager le divorce... une situation séduisante, un rôle où elle se voit bien menant le scandale dans le doux ronron de la belle société coloniale ! L'épouse d'un membre éminent de l'institut Pasteur demande le divorce pour épouser un macaque (le nègre en question est marié ! Prosper n'a qu'à répudier sa femme) Vivre à poto-poto dans la maison de Prosper vaut bien la villa qu'elle a renoncé à «meubler» à rendre habitable, difficile de domestiquer une maison ouverte aux courants d'air et puis elle n'est pas ce qu'on peut appeler une femme d'intérieur, sa mère avec ses pots de fleurs bégonias, hortensias « et mes rosiers par-ci-par-là », ses napperons, l'harmonie des tentures avec ce qu'on appelle pompeusement le climat du salon, de la maison... bien, ce n'est de cela qu'il s'agit, il s'agit de l'éventualité de sa vie avec Prosper... on ne les baissera pas vivre à poto-poto : lui, on le chassera des finances malgré l'appui de son député, de son parti, malgré les grandes manifestations de soutien que son parti organise contre cet acte de barbarie, un retour au système de l'indigénat, ils ne sont pas indigènes que diable... contre l'union française. Si l'union n'est pas de corps, comment peut-elle être d'esprit ? L'union des femmes françaises hésite un moment entre le parti d'Aimée Volange et celui de la femme répudiée, l'UFF finalement prend le parti d'une stricte neutralité ! Les vieilles biques ?... Elle écrira des suppliques à l'adresse... Peut-être qu'en France les manifestations pour son union à elle et Prosper auront plus d'effet, provoqueront une crise de cabinet, le ministre des colonies pour une politique de fraternité, de liberté d'égalité... elle aura contribué à réparer

526 *Ibidem*, p.88

quelques incongruités de l'histoire,[...], il y aura un belvédère avec sa statue parmi celle des héros »r de l'union française ! Elle figole cette histoire de scandale [...] Elle distille du fiel, un fiel venimeux entendant les vieilles biques dire : « nous ne nous trompons pas, nous montrons du doigt cette femme qui en se dégradant jette la boue de l'opprobre sur tous ! [...] qu'on lui tonde les cheveux ainsi qu'à Adélaïde Petit Jean la maitresse de Klaus [...] coupable de fornication avec l'étranger, l'ennemi, l'occupant ! » [...] Aimée Volange s'avoue que par moment ses fantasmes l'égareront André donnera des cours de sciences naturelles à Prosper, et même de chimie. Elle se changera des mathématiques. Il faut qu'il fasse son sac. Il en est capable. Il a une intelligence qu'il est criminel de laisser en friche. L'essai des premier cours enthousiasme André au-delà de toute entente Aimée, bien sur, n'a pas le triomphe modeste et tresse une couronne de lauriers en or 21 carats à son jugement « je vous interdis de parler d'intrusion féminine »⁵²⁷

En fait, d'intuition elle en aura en s'impliquant dans le combat politique de son amant, l'activant et l'influençant; telle un découvreur de talents Aimée décèlera en Prosper un avenir politique malgré la méfiance de ce dernier. Aussi pour améliorer la condition sociale de son amant n'hésitera t - elle pas à lui faire reprendre les études par les soins de son couple. Parallèlement elle s'emploiera à séduire d'autres hommes au bénéfice politique de Prosper, usant de charmes et de ruse, devenant ainsi le mentor qui manquait à Prosper et dont chaque absence sera vécue par le disciple comme une plongée « dans un essaim d'abeilles »⁵²⁸

En cela elle représentera le pendant moderne, de Sophie. Cette relation maitresse/disciple donne à l'œuvre son autre identité générique : l'apprentissage.

Il s'agit souvent dans ce type d'œuvres d'une exploration sociale effectuée par un héros innocent et naïf dont les illusions se heurteront à la dure réalité. A l'opposé de ce dont il sera resté convaincu le héros évoluera dans un monde clos qui ne sera pas prêt à lui faire une place; « on assiste dans ces romans à un dévoilement de la corruption du monde »⁵²⁹ » dans lequel le héros essaiera parallèlement d'en sauvegarder les valeurs dont il sera par ailleurs l'incarnation. Raison pour laquelle rejetant violemment et fermement le monde de l'intérêt et du pouvoir, il se tournera vers ce qu'il considèrera comme les valeurs fondamentales. Prosper en fera l'amère et douce expérience. Prise et crise de conscience, illusion et foi en l'avenir, engagement et luttes politiques pendant lesquels et progressivement certaines découvertes, notamment la trahison et la corruption

527 *Ibidem*, pp.94-96

528 *Ibidem*, p.121,126

529 AMMIRATI, Charles, *Le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, « Major Bac », 1995, p.4

bouleverseront sa perception du monde et les enjeux politiques sous-jacents. Dépit il gardera néanmoins un peu de sa candeur et la foi en l'avenir à travers sa descendance qu'il verra s'agrandir notamment par Aimée qui sera restée tout au long de cette carrière sa formatrice : mieux informée, elle facilitera sa formation, son intégration, guidant et protégeant sa carrière, moins toutefois par souci du bonheur de l'amant tel qu'on le remarque dans les romans d'apprentissage que par intérêt personnel. Sa solidarité trouvera sa justification et sa motivation dans sa passion du pouvoir, car Aimée plus que Prosper ne considèrera les rapports homme/femme que dans la copulation et la compétition. Têtue et volontariste, elle aura épousé son mari malgré ce dernier, récalcitrant à l'idée du mariage, tout en mettant d'autant mieux sa devise en avant, par le refus de la maternité et l'instauration d'une parité quant à l'infidélité conjugale légitimée par la guerre des sexes dont elle sera convaincue. Un affrontement d'autant plus réel qu'elle ne sera pas la seule à la percevoir ainsi. Prosper vivra sa liaison comme un rapport de forces ou tout est stratégie, traduit une fois encore par la violence d'un champ lexical riche de références guerrières.

Il ne se culpabilisé pas de baiser la femme d'un autre. Plus grave, il baise celle du maitre. Donc, il commet une double faute. La seconde rendant moins noire la première. Une histoire du bien d'autrui plus un sacrilège. La vanité qu'il tire du privilège de baiser une femme le grandit. Il ne s'en rengorge pas [...] tout son vertige, tous les pièges qu'il craint, redoute suspecte tendus partout, sous ses pieds, sous ses regards, sous ses sommeils agités ; un traquenard de désir qui l'embrace...l'histoire expose, oppose, confrontation, fusille au pied d'une fosse commune pour tout précipiter pêle-mêle. De la vigilance gare au faux pas ?⁵³⁰ »

Aimée en fin stratège s'emploiera à créer des rapports de domination au détriment de Prosper dont la dépendance sera à plus d'un titre manifeste : dépendance sexuelle certes mais également politique, intellectuelle que l'amant reconnaitra. Ainsi se traduiront les rapports de force instaurés par une femme dont les stratégies rejoignent celles que la psychanalyse classe dans un registre où la structure psychique répond à une quête de l'emprise : le pervers

Dans le registre pervers, l'arme est la séduction : on sépare, on détourne, on conquiert. Il faut fasciner, utiliser une stratégie, manipuler et obtenir de l'autre ce que l'on veut. Le pervers active chez l'autre un désir latent ou un désir conscient, mais réprimé en raison de la morale, ou d'un engagement. L'autre y trouve son

530 *Les Phalènes, Op.cit*, pp.87-88

compte, au moins au début : il reconnaît son désir dans le séducteur qui a ce pouvoir de le lui faire voir ; il est de plus en plus satisfait d'être soumis et possédé. Mais si le sujet dominé résiste, s'il voit clair dans le jeu de son dominateur, il bascule dans la haine, il crie vengeance et sa rupture est violente.⁵³¹

Cela trouvera son illustration dans le couple hypertextuel Merteuil/Valmont puis chez Volange/Pobard. Le pouvoir d'Aimée sera d'attribuer une certaine supériorité à Prosper à la fois sur les siens et les maîtres blancs. L'amant y trouvera son compte jusqu'au moment où émancipé socialement, il désirera l'être de celle qui aura été doublement sa maîtresse au profit de son épouse tout en désirant néanmoins pour cette dernière les qualités de la première. Aimée engagera donc une lutte acharnée qui ne lèsera en rien l'avantage grandissante de Juliette. Du jeu de guerre par réparties en jeu de jalousie qui sera cependant réelle, l'amante finira par prendre conscience de sa défaite et changera de stratégie. Des attaques racistes restées sans effet sur Prosper elle passera à la mise en valeur de son combat politique auquel par défi et pour prouver son objectivité elle invitera sa rivale. Mais ce sera d'abord par Paulin, le fils de Prosper qu'elle prendra sa revanche puis par l'appropriation de sa grossesse. Convaincue de son pouvoir sur son amant, rêvant même de la possibilité de divorcer de son mari afin de s'installer en France avec celui qui sera son nouveau compagnon, Aimée verra progressivement s'atténuer son emprise alors même que s'imposera la réalité de ses sentiments. En proie au déchirement, prisonnière à la fois de ses convictions et sa passion, son agressivité fera place à la crainte de le perdre. Crainte d'autant plus justifiée qu'il n'aura existé dans leurs rapports aucune communication cela d'autant moins que l'une étant blanche, l'autre noir et de culture différente ; leurs attentes respectives resteront insatisfaites. Aimée espérera en vain de son amant de la tendresse, de douces paroles suite auxquelles elle aurait aimé « minauder⁵³² » ; Au lieu de cela elle aura en face d'elle « un masque nègre, veule et froid, laid⁵³³ » qui attendra que « Madame⁵³⁴ » lui demande de s'en aller.

Aussi, consciente de sa défaite face au couple Prosper/Juliette en pleines retrouvailles, Aimée toujours aussi volontariste posera-t-elle un dernier acte tout en se retirant de la

531 RALLO-DITCHE, Elisabeth et alii, *Op.cit.*, p.270

532 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p.88

533 *Idem*

534 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p.88

course. C'est ainsi qu'elle mettra doublement en scène l'appropriation et la confiscation de la descendance de Prosper. En première scène on la Verra enlever Paulin à ses parents puis en faire sien: « voici notre fils adoptif ⁵³⁵» pour le bien, prétendra-t-elle, de la famille lésée ; car cette adoption décidée par Aimée sera ressentie comme un enlèvement non seulement par Sophie la tante et Juliette la mère, mais également par Prosper qui réalisera l'écart, la rupture crée et déjà visible à l'aéroport même, en voyant sa maitresse et son fils s'éloigner du reste du groupe :

Elle se retourne. « Où est Paulin ? » Viens avec moi ! » Elle l'enlève à sa famille. Elle lui prend une main, lui enjoint de donner l'autre main à M. Volange : « André, prenez-lui donc la main, c'est notre fils maintenant, nous devons le considérer comme tel, les autres aussi » [...] c'est un enlèvement. C'est ce que ressent Sophie qui se cloue sur place comme frappée de stupeur devant un vrai enlèvement ! Ce sentiment ne lui traverse pas seulement le corps. Prosper ressent aussi quelque chose comme une rupture. Il y a l'espace de deux pas qui préfigurent la distance qui va séparer les deux mondes qu'habiteront séparément le père et le fils⁵³⁶

Cet enlèvement perpétré sous le prétexte d'une solidarité à l'éducation peut être envisagé comme un trophée dans le contexte de cette guerre. Autant Mahata s'appropriera Prosper pour une nuit comme la récompense du héros, autant Aimée, par dépit et à défaut de triomphe s'arrogera-t-elle quelque bataille dont la victoire pourra être considérée comme un trésor de guerre : Paulin sera la consolation d'une privation, celle de la famille qu'elle aurait fondé avec Prosper, mais que ce dernier lui aura refusé . Aussi en représailles privera t-elle le couple gagnant de leur héritier. Une perte d'autant plus énorme que sur le plan de la tradition ici représentée par Sophie l'enfant représente le prolongement et la pérennité du clan. Pierre Erny rapporte que:

dans toute l'Afrique noire, on trouve des affirmations très nettes: les défunts, les ancêtres reviennent dans les enfants. Le clan ou le lignage apparaissent comme un réservoir où les âmes, les noms, les rôles sont en nombre limité, et la vie intime de cet être qu'est la famille[...] n'est en fait qu'un ensemble de morts et de renaissances d'individus toujours identiques. ⁵³⁷

535 *Idem*, p.114

536 *Ibidem*, pp.113-114

537 ERNY, Pierre, *L'enfant dans la pensée traditionnelle de L'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p.88

La seconde scène sera relative à sa maternité : Elle se l'appropriera doublement : en s'éloignant du géniteur, puis en annulant le lien conjugal et donc le couple au sein duquel l'enfant à venir aurait pu grandir. Ce double refus de la paternité et du mariage nous ramène à une autre héroïne Mégri qui inscrira sa maturité en dehors du mariage, synonyme non plus de « trophée de la fécondité », mais l'expression de son projet de devenir personnel⁵³⁸. La solidarité dont Aimée aura fait montre n'aura donc pas été portée par un élan sincère. A l'opposé de celle de Mahata, son exubérance sera non pas spontanée, générée par un enthousiasme héroïque lui-même inspiré par une passion idéaliste ou partisane, mais celle d'un héroïsme feint nécessitant toujours un témoin ou un faire-valoir ; ses actes seront ainsi non pas l'expression de sa générosité mais celle de la détresse d'autrui. Ici, « la qualité de l'action attend pour être identifiée et valorisée, un témoin qui lui rende justice⁵³⁹ » Prosper de moindre envergure intellectuelle et politique lui servira également de faire-valoir⁵⁴⁰.

On relèvera pourtant chez elle tout au long de cette parodie la naissance inattendue mais progressive d'une réelle empathie pour ces femmes qui auront pourtant desservi ses intérêts. Elle sera décelable en premier lieu à travers son attitude envers Juliette et Sophie, en second lieu dans l'intérêt qu'elle portera à Léa quant à son destin de fille et future femme « dans un monde d'hommes⁵⁴¹ » Telle sera d'ailleurs l'une des préoccupations récurrente du roman en clôture du récit qui donnera ainsi à l'œuvre l'autre trait de son double hypotextuel : la critique de la condition de la femme

1.3.3 La condition et l'éducation des femmes en procès

Le roman tchicayen pose, ainsi que l'avait déjà fait *Les Liaisons dangereuses* la question de l'éducation des femmes. Laclos y consacra trois essais proposant entre autres un programme d'études permettant aux femmes de sortir d'une ignorance savamment entretenue par une société qui même en phase avec les « Lumières » du 18^e siècle, n'aura eu de cesse que d'offrir aux jeunes filles comme unique formation, celle des couvents :

538 BEYALA, Calixthe, *Seul le Diable le savait*, Paris, Le pré aux clercs, 1990

539 BRUNEL, Pierre (ss la dir de), *L'Héroïsme*, Paris, Librairie Vuibert, 2000, p.13

540 *Idem*, p.21

541 *Les Phalènes*, *Op.cit*, p.113

lieux d'aliénation où ne seront développées selon Marivaux⁵⁴² que l'art de la coquetterie la médisance, la curiosité et l'obéissance aveugle que fustigera Mme de Merteuil. Laclos⁵⁴³ qui s'inspirera de Rousseau présupposera,

un état de nature dans lequel la femme est un être jouissant de la liberté, la force, la santé, la beauté et l'amour et à qu'il ne manque donc rien pour être heureuse. Et elle est ainsi que l'homme. La femme naturelle est donc un être physique promis aux plaisirs. Elle n'a pas la peau blanche et délicate, elle n'est pas la proie d'une imagination qui dérèglerait ses désirs, sa beauté n'a nul besoin de manière hypocrites ou de parure, et elle est ainsi dans l'état le plus propre à la jouissance[...]

Laclos prêtera à la jeune fille, après l'éveil de la puberté, une sexualité libre, intense et spontanée. Il dénoncera la mise en nourrice qui prive les nouveau-nés au contact avec leur mère et dressera un portrait de la femme non encore aliénée par les institutions. Pour Laclos le contrat social et l'avènement de la propriété sont responsables de l'aliénation des femmes, et devant l'inégalité des deux sexes la femme n'a du sa survie qu'en substituant l'adresse à la force, la séduction, le plaisir dont pourraient défendre les hommes.⁵⁴⁴

Contrairement à Fénelon opposé à l'éventualité de rendre les filles rusées et ingénieuses, et plus radical que l'académie, favorable à une éducation spécifiquement féminine, Laclos suggérera la prise de conscience des femmes comme premier acte d'éducation et d'une révolution des mœurs; préfiguration d'une voie à l'instruction publique indépendante du pouvoir religieux, et timidement préconisée par Condorcet dont s'inspirera Jules Ferry. Signe d'un intérêt grandissant que les Lumières auront porté aux femmes et à la question de leur éducation. Attention d'autant plus justifiable que leur participation à l'évènement révolutionnaire sera non négligeable quoique tièdement reconnue ainsi que le rappellera Roger Chartier :

[...] des deux cotés de l'Atlantique, une question longtemps oubliée a retenu les attentions : celle de la place des femmes dans la révolution. Colloques et ouvrages (par exemple, celui de

542 MARIVAUX, (de), Pierre Carlet Chamblain, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame La Comtesse de****, Paris, chez Prault, fils, 1731-1742, édition contemporaine, Gallimard, 1999

543 LACLOS, Chordelos, *Des femmes et de leur éducation*, Paris, 1783, édition contemporaine, Mille et une nuits, « La petite collection », 2000

544 LIEVRE, Eloïse, *Pierre Chordelos de Laclos: Les Liaisons dangereuses*, Op.cit., p.73

Dominique Godineau, citoyennes tricoteuses chez Alinéa) ont tous souligné la contradiction existant entre la participation de fait des femmes dans le processus politique révolutionnaire (au sein des sections des clubs, des foules en émeute) et leur exclusion de la citoyenneté, qui les prive de tout droit politique et civique. Rendre compte d'un tel divorce conduit à inscrire la Révolution dans une histoire de longue durée de la manière dont a été vécue et pensée cette différenciation des rôles sexuels qui réserve aux seuls hommes la maîtrise de l'espace public. Par là c'est l'un des traits heureux des travaux récents, et pas seulement dans le domaine de l'histoire des femmes. L'histoire de la Révolution n'est plus ce monde à part, refermé sur ses questions spécifiques, qu'elle a trop longtemps été mais elle devient un moment privilégié ou peut s'observer, dans la radicalité et l'urgence du bouleversement, la force perdurable des contraintes imposées et des dominations acceptées⁵⁴⁵

La révolution française, appuiera Marie-France Brive,⁵⁴⁶ a été « *misogyne* » dans les lois et les représentations concernant les femmes. Remi Mallet⁵⁴⁷ les regroupera autour de trois pôles :

1) un groupe composé de gravures de type traditionnel : le récit réhabilitant la Révolution se place du point de vue politique et militaire, appartient à ce groupe l'histoire de la Révolution de Thiers (référence constante avant Michelet) et l'histoire d'Anquetil. Les femmes n'y ont pas leur place ou du moins de façon limitée.

Les premières éditions illustrées qui montrent des portraits des femmes ne paraissent qu'en 1832 et 1836. elles s'inscrivent dans une tradition déjà présente au XVIII^e siècle ; qui ne correspondent pas exactement au récit ; elles sont constituées d'un ensemble de portraits d'hommes et rarement de femmes illustres : rois, chefs de guerre, reines et maitresses. Aussi trouve-t-on dans cette première édition des portraits des membres féminins de la famille royale telles que Marie-Antoinette, Mme Elisabeth ; des proches comme Mme de Lamballe ; des femmes ayant joué un rôle particulier : telles Mme Roland ou Charlotte Corday. La seconde édition en 1836, fournit des illustrations plus nombreuses même si la part des femmes reste toujours réduite. On y remarque une représentation de la femme,

545 CHARTIER, Roger, Le journal *Le Monde* du 8 décembre 1989

546 BRIVE, Marie-France (sous la direction de), *Les femmes et la révolution française. L'effet 89*, Tome III, Actes du colloque international du 12-13-14 avril, 1989, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p.8

547 MALLET, Rémi, « Les femmes et la Révolution française: étude iconographique d'après les illustrations des livres d'histoire destinés au grand public, au milieu du XIX^e siècle » in *Les femmes et la révolution française. L'effet 89, Op.cit.*, pp.103-111

dans le traitement du propos relatif à la révolution française, et par rapport aux fiers guerriers et aux hommes politiques, assez marginale, elle s'inscrit dans une approche sentimentale . Dans le thème des adieux, de la dernière visite de la Révolution ; les femmes, enfin présentes sont à l'arrière-plan, et symbolisent les foules. Elles n'apparaissent que rarement seules, et ne sont pratiquement jamais représentées pour elles mêmes ; spectatrices passives de la Révolution, dans une conception de l'histoire politique et militaire.

elles ne pouvaient qu'avoir un rôle marginal : aussi sont-elles toujours présentes- et cela est une constante- dans les scènes représentant la foule; avec les enfants ou les personnages représentant le peuple.

2) L'histoire des Girondins de Lamartine de 1847, puis celle de 1886 dans laquelle l'auteur introduit une rupture majeure dans l'image de la femme face à la Révolution Française. Essentiellement centrée sur l'épisode révolutionnaire la vision de Lamartine leur donne un rôle politique qui s'avère parfois décisif. Elles seront dès lors débarrassées de leur image de passives comparses.

3) Enfin, dans les histoires de France d'H. Martin, essentiellement basée sur l'histoire de la France populaire publiée à partir de 1868, les femmes auront une place et une image sensiblement différentes par rapport aux œuvres précédentes; elles seront , globalement, et très favorablement évoquées et représentées ; cela tiendra essentiellement, dit l'auteur, aux origines de la France et de la nature de la nation Française. Selon H. Martin, les Français sont héritiers des Gaulois dont les mœurs brutales « étaient largement tempérées par l'influence bienfaisante de leurs épouses ou de leurs prêtresses.

Ainsi des trois sources iconographiques ayant constitué l'objet de son étude sur les femmes et leur image dans la Révolution Française, Rémi Mallet conclura à une représentation de second plan. Il en sera de même en littérature.

Dans son étude sur *la destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Pierre Fauchery⁵⁴⁸ constatera que c'est en France que l'importance des femmes dans le traitement de la donnée révolutionnaire apparaît la plus faible. De même que dans l'historiographie « la participation féminine restera de nature symbolique, de l'ordre de la figuration et du folklore » Il faudra attendre le 19^{ème} siècle ⁵⁴⁹p pour voir paraître notamment sous forme de correspondances, mémoires et journaux intimes des témoignages

548 FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1972, p.32

549 FAUCHERY, Pierre, *Op.cit.*, p.123

des femmes elles mêmes sur les évènements révolutionnaires et en particulier, la participation active des femmes.

Odile Krakouch en a établi une liste dans laquelle

les plus généreuses, les plus politiques sont assurément Marie-Julie Cavaignac et Rosalie Ducrollay, épouse Jullien, mariées aux députés Jean-Baptiste Cavaignac et Marc-Antoine Julien, dit de la Drome. Elles suivirent de près les évènements, participèrent aux manifestations populaires, reçurent chez elles les personnages importants de l'Assemblée et des clubs ; elles réfléchissent, n'hésitent pas à user de leur influence et à lancer enfants, maris et maris [...] ⁵⁵⁰»

l'édition de ces œuvres ajoute-t-elle sera favorisée par la fascination dont fera l'objet au 19^{ème} siècle cette période exceptionnelle. Mais il s'agira encore

de grandes bourgeoises, très introduites dans les milieux d'abord provinciaux puis parisiens, filles d'encyclopédistes ou physiocrates, issues d'un milieu éclairé et instruit, de cette classe qui sera toute puissante au XIX siècle⁵⁵¹

Or la réalité sera toute autre : issues de la noblesse ou du tier état elles participeront aux élections des états généraux au printemps 1789. Une pétition et un cahier de doléances et réclamations seront adressés au roi. Après la fuite de ce dernier elles feront montre de courage et manifesteront leur supériorité sur les hommes. De même dans les journées des 5 et 6 Octobre 1789 les femmes joueront *le* premier rôle en l'honneur duquel sera érigé un arc de triomphe quatre années plus tard. Des clubs et sociétés entièrement féminines et actives apparaîtront, espérant obtenir le droit de voter et de porter les armes pour la patrie

Très déçues par la législation votée par la constituante, elles protestent. Olympe de Gouges rédige une déclaration des droits de la femme et de la citoyenne [...] Elles interviennent sur les marchés, dénoncent la hausse des prix, les spéculateurs, les accapareurs. Ce sont des femmes qui assassinent Simonneau, maire d'Etampes, parce qu'il refuse de taxer les grains, le 3 mars

550 KRAKOUCH, Odile, « Analyse critique des Mémoires sur la Révolution écrits par les femmes », in *Les femmes et la Révolution française. Tome III, L'effèt* 89, *Op.cit*, p.124

551 *Idem*

1792 [...] Elles envahissent les tribunes des assemblées et des clubs, du tribunal révolutionnaire [...]⁵⁵²

La situation des femmes n'aura donc pas été aussi passive que les ouvrages du 18^{ème} siècle sera celle de la finalité de l'instruction du savoir chez la femme

le point de vue largement dominant, tout au long du siècle (et qui aura la vie dure) est que l'éducation de la femme n'a en définitive d'autre objet que l'homme, son utilité et son agrément. Son utilité d'abord [...] dans la vision bourgeoise, la comptabilité est une « branche essentielle de l'instruction féminine » Et si la Sophie de Rousseau apprend à « chiffrer avant tout », c'est que dans la répartition des fonctions domestiques, les comptes sont l'affaire de l'épouse[...] Mais la femme est aussi destinée à plaire. Outre le savoir, il convient donc qu'elle se munisse de quelques connaissances de luxe, propres à contribuer au délassement de l'époux, au « repos du guerrier » [...] N'est-il pas agréable pour un homme de trouver au logis une interlocutrice à l'esprit orné de ce genre de culture superficielle qui donne du piquant à la conversation ? [...] Ainsi, jusque dans l'étude, la femme restera fidèle à sa vocation essentielles : ingrédient gracieux de la figuration sociale, l'instruction est chez elle une chance de plus pour la grâce. Il est bien rare, en revanche, que l'étude « pour soi », sans référence à l'autre sexe, et visant à l'enrichissement personnel, n'apparaisse point chez une créature du roman, comme une dangereuse déviation. Cette note fâcheuse persistera jusqu'au cœur de l'âge romantique (plus libéral envers la femme)⁵⁵³

Elle persistera du moins renaitra avec la colonisation qui en limitant l'accès à l'éducation aux seuls hommes remettra en selle ce « monde d'hommes⁵⁵⁴ » que dénoncera Aimée Volange à Léa qui bien que l'ainée et scolarisée sera en passe de devenir le faire-valoir de son petit-frère. Ce statut sera à quelques différences près décelables dans l'œuvre romanesque : les hommes ou les garçons auront souvent la possibilité de s'émanciper intellectuellement ou, de façon plus générale, socialement. Ainsi dans *Les Cancrelats* le seul descendant de Mme Mbumbh Buangh à avoir accès à l'instruction sera Thom Ndundu. Tchiluembh aura deux descendants : Jean Tati et Mwuissu ; le premier deviendra infirmier ; de Thom Ndundu naitront Sophie et Prosper dont l'épanouissement intellectuel et l'ascension sociale assez exceptionnelle donneront raison à son prénom déjà révélateur.

552 TULARD, Jean, FAYARD, Jean-François, FIERRO, Alfred, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française. 1789-1799*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987, p.816

553 FAUCHERY, Pierre, *Op.cit.*, p.159

554 *Les Phalènes*, *Op.cit.*

Son fils Paulin prendra le relais au détriment de Léa. Dans *les méduses*, des deux descendants de Kodia, c'est le frère Elenga qui se souviendra des maîtres des écoles et en autodidacte, s'épanouira jusqu'à faire le choix conscient de son métier. Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* on observera chez les Poaty, famille pourtant instruite, une certaine hiérarchisation des niveaux intellectuels et sociaux selon que l'on aura à faire à une femme ou à un homme. Ainsi l'époux père et maître de la maison sera-t-il Magistrat et l'épouse directrice d'école « directrice d'école, c'est moins prestigieux que juge⁵⁵⁵ ». Parmi les enfants la narration s'épanchera davantage sur le parcours scolaire et universitaire des garçons et moins sur celui de Marie-Thérèse pratiquement inexistant du fait du peu de rigueur accordée au suivi des études sacrifié sur l'autel des caprices et de la désinvolture de la fille unique

Marie-Thérèse ne voit pas ce qu'elle peut perdre de s'absenter, de quitter l'école en plein milieu du trimestre, de toutes les façons elle est sûre de redoubler sa quatrième, autant prendre le plaisir d'accompagner papa⁵⁵⁶.

Sa meilleure amie Cécile Atonga en revanche révélera une « injustice de ses parents qui, selon elle, n'en ont que pour leur cher fils chéri qui étudie en France⁵⁵⁷ »

Les femmes mises en scène dans ce roman seront à chaque fois qui de formation inférieure et se rapprochant de son rôle 'naturelle' en l'occurrence l'éducation ménagère, qui déformation équivalente à celle du conjoint mais avec lequel relation conjugale sera non seulement infantile mais également vouée à l'échec. Mathilde la bru diplômée du supérieur et comme son mari, engagé e dans le combat politique, se verra pratiquement détrônée à la faveur d'une relation incestueuse par sa jeune belle-sœur moins instruite et plus fertile.

Ce sera pourtant auprès des femmes que les principaux personnages trouveront un regain de force et de persévérance. On ne reviendra pas sur les rôles respectifs de Mahata et Aimée dans la guérison et l'évolution du couple Pobard. Ces dernières, d'abord présentées comme des cas marginaux accéderont progressivement par leurs actions à ce type de personnages auxquels Vincent Jouve accorde le statut de « héros concave non

555 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, p.75

556 *Idem*, p.133

557 *Ibidem*, p.102

protagoniste »⁵⁵⁸, figure de second plan au comportement non exemplaire mais dont la présence révèle in sens non explicite. Sophie comme le constateront Prosper et le narrateur, symbolisera la sécurité, le bien être mental et social su frère cadet. De même chez Léa on relèvera déjà les prémices d'une responsabilité fraternelle voire maternelle à l'égard de son frère Paulin. « Prosper se rappellera que ce sont les filles qui s'occupent des frères⁵⁵⁹ »

On notera toutefois que leur apport ne sera possible qu'à partir du moment où elles prendront conscience de leur force et de leur identité. Libres de toute aliénation socio-culturelle. Mahata se présentera comme une femme assumant sa vie de courtisane et à laquelle elle s'identifiera. Aimée fera de son libertinage et à coups d'aphorismes une philosophie. Juliette ne reprendra confiance en elle qu'à la suite de la guérison de son couple, de la reprise de son rôle d'épouse et donc de compagne. Quant à Sophie le degré de sa science traditionnelle et sa culture chrétienne en fera , à l'instar de la Grande Royale⁵⁶⁰, un rempart indispensable à la famille et même à la société. Le trio Aimée/Sophie/ Juliette sera l'une des armes dont bénéficiera Prosper dans son combat politique. Elles lui permettront notamment de démasquer le coupable d'un complot visant à affecter la stabilité de son parti. Il en prendra progressivement conscience et n'hésitera pas, à chacune de ses rencontres avec l'amante, à comparer la valeur et le pouvoir de ses deux femmes:

[...] De ma maîtresse au lit, elle devient ma maîtresse d'école » Il sourit de sa trouvaille. Deux femmes, l'une soumise, l'autre conquérante, même la soumise est conquérante. Juliette le fait marcher en lui donnant mauvaise conscience. Il faut être juste, c'est lui qui a mauvaise conscience et veut se racheter. Il y a une grande blessure dont Juliette a encore la cicatrice boursouflée à l'aîne. C'est un poids qu'il portera toujours. Il ne se cherche pas une excuse en disant qu'il était descendu si bas. Sophie le sort de là, les élections le sortent de là, la mort de l'indigénat le sort de là ! Non il n'est jamais trop tard pour devenir un homme. Où l'entraîne maintenant Aimée Volange ? « Tues un polygame en réalité. » Elle a de ces sorties, vraiment elle se considère donc comme sa femme, au même rang que Juliette[...] L'avantage est à Juliette. Aimée essaie de lui faire croire le contraire, croit-il.[...]Aimée maîtresse au lit, Aimée maîtresse d'école, deux femmes, deux manières de séduction , deux façons qu'elle a de lui tendre un miroir et ce qu'il voit, il est prisonnier d'une frontière et aussi d'un horizon inaccessible. Il ne peut se payer de vantardise grivoise de la

558 JOUVE, Vincent,

559 *Les Phalènes*, *Op.cit.*

560 KANE, Chekh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris,

posséder, car il n'a jamais pu mettre Aimée au lit étant maître de ses esprits, maître de son désir d'elle. La parade d'amour est une entrée en transes, l'accouplement avec Aimée est un anéantissement, l'explosion de l'orgasme le rejette comme une épave échouée sur une plage de sable et d'embruns froids. Abasourdi, il se réveille honteux de l'irrespect qui le dévêt, nu devant Aimée qui sourit, narquoise et même un peu inquiète de se trouver exposée à la morne hypocrite concupiscence de ce gros bête. Elle respire et regorge de senteurs âpres. Sa sudation a forte essence de résine. Les narines d'Aimée battent le rythme de sa respiration qui est encore sous l'effet de l'emballement de leur fougueux corps-à-corps. Elle le met à la porte sans ménagement. « Sois pas indécent, habille-toi » Elle le congédie ⁵⁶¹ »

Aussi préférera-t-il beaucoup plus être confronté à Juliette qui a toujours « été entièrement et totalement à l'accepter, à le recevoir, avec tous ses nerfs tendus⁵⁶² ». Et ira jusqu'à exprimer le besoin de voir son épouse aussi cultivée que sa maîtresse dont il aura reconnu la supériorité intellectuelle

Il les distingue dans l'abstrait. Juliette est la mère. Aimée l'éducatrice. C'est-à-dire qu'Aimée a plus[...] Aimée est plus à même de l'aider à faire de ses enfants des hommes et des femmes de demain.[...]la campagne électorale a porté sur l'ouverture de l'enseignement aux jeunes filles qui seront les femmes de demain.⁵⁶³

Il aura pourtant assimilé l'idée de sacrifier Léa afin de consoler la mère du départ de Paulin destiné lui,

aux dieux du progrès. On ne met pas tous les œufs dans le même panier[...] Léa est l'ainée, on ne sacrifie pas l'ainée. Il y a des armes dont il est utile de faire connaître le maniement aux garçons par priorité⁵⁶⁴

Mais lorsqu'Aimée soulignera la tendance discriminatoire de ses propos le mettant dans le même temps face à son complexe et sa gêne quant à l'inculture de Juliette, il s'en défendra en prétendant ménager son épouse dont il essaiera d'expliquer et justifier la décision

561 *Les Phalènes*, Op.cit, pp.101-102

562 *Idem*, p.168

563 *Ibidem*, p.241

564 *Ibidem*, p.113

Il[...] ne discute pas la décision de sa femme. On n'enlève pas ses enfants à une femme. Il faut en faire des hommes et des femmes modernes, civilisés, d'accord, mais il faut la manière. Juliette ne dit pas : « c'est une fille » pour s'expliquer ; premièrement elle n'a pas à s'expliquer, deuxièmement ce que femme veut, il faut être Dieu pour dire non. Elle a ses raisons, tranche Prosper devant Aimée qui raisonne à tort et à travers. « Pas de tabou sur l'éducation des filles, regardez autour de vous : il n'y a simplement pas assez d'écoles, comme on ne sait où aller planter de l'arachide ou des patates douces, eh bien les filles, les mères ne savent pas qu'en faire, allez, à l'école ! L'école ménagère n'a pas assez de place. Dans le programme de mon parti, on n'arrête pas de demander des classes et encore des classes, autant pour les filles que pour les garçons » Il n'arrive pas à convaincre Aimée Volange de ce qu'il dit, et puis zut, même elle il faut qu'elle croie qu'on peut brimer nos filles, nos femmes. Les gens ce qu'ils ont là, il faudrait presque leur crever la cervelle pour le leur faire sortir de là. Juliette a dit « plus tard », elle n'a pas dit « non, pas ma fille ». Elle est vraiment la dernière à être contre le progrès. Prosper répond du tac au tac à la question d'Aimée Volange : « Oui, il est fier de sa femme » Ce n'est qu'après qu'il se demande ce qu'Aimée veut savoir par cette question : « s'il est fier de sa femme ? » »⁵⁶⁵.

C'est contre cette discrimination que la libertine s'exprimera en posant le problème de l'éducation de Léa. Prosper, tourné vers la culture occidentale en sera marqué et convaincu car « la dernière parole d'Aimée qui sonne(ra) encore à ses oreilles est « Ne sacrifie pas Léa, je veux dire : donne lui les mêmes chances qu'à Paulin » »⁵⁶⁶. Son parti politique en saisira l'importante nécessité :

La campagne électorale a porté sur l'ouverture de l'enseignement aux jeunes filles qui seront les femmes de demain. On voit d'ailleurs les carences du système actuel[...] Les boursiers qui rentrent de France reviennent avec des femmes blanches ou avec des Antillaises parce qu'instruits comme ils sont devenus, il leur est difficile d'épouser une fille du village ignorante et analphabète[...] On ne peut pas leur demander cela sans les exposer à dévaloriser leur savoir⁵⁶⁷.

Cette évolution des mentalités trouvera son accomplissement dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* ; on y verra, signe des temps, certains personnages féminins occuper des

565 *Ibidem*, pp.99-100

566 *Ibidem*, p.240

567 *Ibidem*, p.241

postes de responsabilité autant dans la sphère de l'éducation que celle de la politique. Elles rejoignent de ce fait les personnages de Mariama Bâ qui mettra en relief le potentiel de femmes à travers trois domaines dans lesquels elles pourraient constituer des remparts défensifs : dans le foyer où « elles mènent discrètement le jeu⁵⁶⁸ », elle en constituera l'âme, un havre de paix non seulement pour le conjoint dont elle sera le support sur lequel sera assise sa réussite mais également pour les enfants dont elle sera la principale gardienne et éducatrice. Hors du foyer, les différentes professions qu'elle occupe montre son degré de rigueur et d'exigence notamment dans son rôle d'enseignante et de sage-femme. Se voulant pionnière de l'émancipation des femmes, elle se donnera pour mission de leur faire prendre conscience de leur légitimité et de leur importance dans le débat politique quant au sort de leur pays ; tout comme la Grande Royale dont l'esprit pragmatique et les discours pertinents feront d'elle la véritable autorité, rempart inébranlable pour un peuple désorienté par les bouleversements socio-culturelles et incapable de trancher les problèmes

En offrant aux femmes de l'œuvre des rôles non négligeables les récits tchicayens auront posé le problème de leur statut dans cette société congolaise en pleine mutation. Célibataires ou mariées respectables, conventionnelles ou libertines, elles auront été des adjuvants aux personnages principaux dans leur quête

L'œuvre tchicayenne intègre donc de façon récurrente les problématiques déjà posées par d'autres textes dont il se fait l'écho par le jeu intertextuel : jeu de référence historiographique, jeu d'intégration ou d'allusion apportant à cette œuvre une dimension d'autant plus réaliste qu'ils sont porteurs d'informations historiques.

Cette portée réaliste n'entrevera pourtant guère la marche de l'œuvre vers son accomplissement en tant qu'objet ludique et insaisissable. On ne pourra donc passer outre le jeu de pistes que nous offre le roman policier dont l'enquête sera rendue d'autant plus complexe que les œuvres seront dès leur seuils investies d'une dimension fantastique.

568 BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Paris, Poche, 2001, p.82

Chapitre 2:

L'INTERTEXTE FANTASTIQUE ET POLICIER

Instant d'hésitation pour les uns⁵⁶⁹, profond sentiment de crainte et de terreur⁵⁷⁰ en présence de mondes et de puissances insolites pour les autres, on peut résumer la notion de fantastique dans un texte comme toute situation surnaturelle et inexplicée dont le surgissement porte atteinte à une cohérence, car il « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite ⁵⁷¹» provoquant panique et désarroi. Là où le féerique, le prodige va de soi et constitue la règle, il devient dans le fantastique « agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables⁵⁷² » ; un monde représenté en l'occurrence par celui de la science dont le primat du déterminisme rationnel bannira tout évènement miraculeux ou mystérieux.

A l'instar d'autres textes, ceux du fantastique se reconnaissent à une série de

Thèmes immuables sur les quels les auteurs brodent d'inlassables variations. Ce sont les figures du mal (le diable, les créatures en tous genres, les pouvoirs maléfiques...) les figures de la mort (fantômes et autres vampires...), les modifications de la nature (métamorphose, objet qui s'animent, lieux menaçants), mais aussi tous les dérapages qui tiennent à l'individu lui-même : le double, le rêve, la folie ⁵⁷³

Ils se reconnaissent également en une stratégie d'écriture que Gwenhaël Ponnau⁵⁷⁴ repartira dans trois ensembles : les textes du soupçon, les textes de la monstration, les textes du dysfonctionnement.

L'écriture tchicayenne rejoint à plusieurs égards ces divers topoï que nous avons choisis de regrouper sous la grille synthétique proposée par l'auteur sus-cité. Car si de part

569 TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970

570 LOVECRAFT, Howard Phillips, *Epouvante et surnaturel en littérature*, traduction de Jacques Berger et François Truchand, Paris, Christian Bourgeois, 1969, Titre original : *Supernatural horror in literature*, 1945

571 CAILLOIS, Roger, « Fantastique » in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis / Belin, 2001, p.298

572 *Idem*, p.289

573 MILLET, Gilbert et LABBE, Denis, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005, p.114

574 PONNAU, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997, p.v, 1^{ère} éd, Paris CNRS « Littératures », 1987

et d'autre de l'œuvre certains aspects se posent de façon explicite, c'est surtout au niveau de la stratégie d'écriture que se manifeste le fantastique.

2.1 Des textes du soupçon ou le thème du délire

Ils mettent en jeu deux modes de lecture antagonistes dont la confrontation à la fois « verrouille le texte⁵⁷⁵ » et le « laisse ouvert⁵⁷⁶ ». La première lecture est dite « normative », elle

Tend à transformer les manifestations prétendument empiriques du surnaturel en autant de symptômes permettant de conclure à la folie du protagoniste. Le lecteur est, par là invité, au cours de son entreprise de lecture heuristique, à devenir sémiologue et, face aux signes auxquels il se trouve confronté, à formuler une sorte de diagnostic⁵⁷⁷.

La seconde est dite « performative », elle tente de « considérer le surnaturel présent ou latent comme un évènement en passe de s'accomplir, voire comme un fait accompli⁵⁷⁸ ». L'association de ces deux types de lecture non clôturables donnent lieu à une stratégie de l'ambiguïté voire de l'équivoque et donc de l'incertitude rendue possible par la manière dont la narration, de façon générale travaille à disqualifier tout sens. Denis Mellier⁵⁷⁹ la décline en six domaines : « l'intériorisation » en sera le pôle thématique, « la schizophrénie » caractérisera l'inconscient, « la mise en crise du sens » étant l'enjeu, « l'indétermination » comme modalité, la poétique étant celle de la *suggestion*. Touts ces catégories ayant pour cadre de prédilection la littérature. Voie par excellence d'une réception critique. De là l'intérêt notamment en France pour l'œuvre d'Hoffman⁵⁸⁰ à laquelle s'attache l'apparition et la définition du Fantastique. (note de bas de page : au détriment des récits postérieurs gothiques beaucoup plus portés vers la monstration). Cette

575 PONNAU, Gwenaël, *op.cit*, p.vi

576 *Idem*

577 *Ibidem*, p.viii

578 *Ibidem*

579 MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, « MéMo », 2000, pp.29-30

580 Au détriment des récits antérieurs gotiques, beaucoup plus portés vers la monstration

stratégie d'écriture sera illustrée par deux récits maîtres : *La tour d'écrou* d'Henri James⁵⁸¹, *La Maison Hantée*⁵⁸² ou encore *Le Horla* de Maupassant⁵⁸³.

Certains de ces textes se caractérisent généralement par des récits rapportés à la première personne qui peut être soit homodiégétique non protagoniste donnant au récit selon les termes de Valérie Triter⁵⁸⁴, « une caution de véracité des faits supplémentaire, une valeur quasi testimoniale », soit autodiégétique, héros de l'action mettant sous forme de récit rétrospectif ou de journal les événements vécus. Mais le recul caractérisant ou pouvant caractériser le premier narrateur, et l'immédiateté du second n'apporte guère de garantie quant à une narration au-dessus de tout soupçon ; tant sont nombreuses les failles introduites et par la description et par les modes de la narration. On en retiendra quelques unes par ailleurs notables dans d'autres types de narration et notamment comme chez Tchicaya des narrations à la troisième personne.

- L'autosuspicion des personnages quant à leurs perceptions, à l'instar de la narratrice de *La tour d'écrou* fait usage de termes et procédés qui traduisent l'incertitude :

* Adverbes modalisateurs : peut-être, sans doute

* Verbes exprimant le doute : il semblait, je crus voir

* Modes de l'éventuel : conditionnel, subjonctif

* Phrases interrogatives ou exclamatives marquant le doute ou la surprise (vérifier aussi les points de suspension)

* Formes modalisantes de l'incertitude que relève notamment Triter(p50) : les expressions pouvant porter sur l'objet : « il sembla » ou sur le héros : « il me sembla » ; la comparaison modalisée « on eut dit » .

Ainsi peut-on lire dans *La tour d'écrou* un discours on ne peut plus dubitatif :

Sur la pelouse rapetissée par la distance, quelqu'un d'immobile, les yeux levés, comme fasciné, vers l'endroit où je venais d'apparaître - ou plutôt les yeux levés non pas directement sur moi, mais sur quelque chose qui se trouvait visiblement au-dessus de moi. Il y avait de toute évidence une autre personne au-dessus de ma tête, il y avait quelqu'un sur la tour ; mais sur la pelouse, le

581 JAMES, Henry, *La tour d'écrou*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1929, traduit par M. Le Corbeiller, titre original : *The turn of the screw*, 1898

582 La maison hantée

583 MAUPASSANT (de), Guy, *Le Horla*, in *Contes et nouvelles*, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, 1^{ère} éd, 1887

584 TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001, p.43

personnage présent n'était pas du tout celui que j'avais imaginé et au-devant duquel, pleine d'assurance, je m'étais précipitée. Sur la pelouse, le personnage présent – cela me rendit malade quand je m'en rendis compte – était le petit Miles lui-même⁵⁸⁵

- - Le procédé du récit cadre qui permet l'encadrement des récits intra-homodiégétique par des narrateurs extradiégétiques « dont l'autorité [...] vient créer une réserve quant à la véracité du récit [...] ou envisager sa part possible de vérité »⁵⁸⁶. Tout cela ayant pour effet d'assurer au récit sa nécessaire ambivalence, c'est du moins le point de vue de Ponnau. Chez Todorov par contre mais dont il s'inspire, il est beaucoup plus question de choix dans l'interprétation des textes que de lectures antagonistes ; le moment fantastique naît de l'hésitation et

de la dureté du temps de cette incertitude ; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou dans le merveilleux » car il se produit « dans un monde qui est le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier, celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles ; ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité ; mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous⁵⁸⁷

Cette dernière étant pour Ponnau un objet de fantasmes et délires, de folie décelée à travers une grille de lecture normative dont l'association aura pour fonction de saper dans l'ambiguïté l'assurance rationnelle des narrateurs⁵⁸⁸ dont l'objectivité quoique rehaussée par un statut hétérodiégétique n'en font pas moins une victime de l'effroi et des tourments que peuvent subir un lecteur ou un narrateur autodiégétique. Ainsi se présentent les narrateurs tchicayens, proie des mêmes suspicions d'autant plus égarants que le récit fait l'objet d'une polyphonie narrative telle que, cela qui est censé être *une délégation narrative* se transforme en *décrochage narratif*, faisant de la narration l'unique personnage du récit. L'entrée en scène du fantastique s'effectue dès l'incipit de l'œuvre tchicayenne par le biais de la terreur qui progressivement se saisira du personnage et également

585 JAMES, Henry, *Op.cit.*, p.97

586 MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, *Idem* p.43

587 TODOROV, Tzvetan, *Henry James : histoires de fantômes*, Paris, Aubier, 1970, p.7

588 PONNAU, Gwenhaél, *op.cit.*, p.43

impliquera le lecteur. On y voit comme l'observe Labbé dans son analyse du Fantastique, l'identification du phénomène avant même les thèmes majeurs du roman ; cela à travers « la description des sensations et sentiments du personnage⁵⁸⁹ ». Dès la première page les références aux « revenants » sont faites de manière explicite. Le personnage, Ndundu de retour au pays espère la présence de sa défunte épouse à ses côtés ou du moins à ceux de ses enfants. Ici le fantastique s'élabore à la faveur de, plus qu'une croyance, une conviction sur la survivance des êtres au-delà de leur mort. L'atmosphère surnaturelle fait déjà l'objet d'une prédisposition narrative. Une narration qui d'emblée n'hésitera pas à lâcher le lecteur dans le doute et le trouble partagés par un personnage enclin à les mettre dans l'ordre des présages : des voix dont l'origine s'avère inconnue ou méconnue par les éventuels énonciateurs participent et mettent en place une atmosphère d'incertitude ; à cela s'ajoute une construction syntaxique à teneur dubitative : phrases interrogatives, ponctuation suspensive, adverbes et formules modalisantes du doute, réactions et silence d'éventuels témoins : Sophie la fille du personnage avait semble-t-il répondu à une voix « d'outre-tombe », car

Ndundu ne savait plus s'il avait ou non appelé sa fille. Est-là un bon présage pour un retour au pays natal ? » « Je t'ai pas appelée mon enfant ? Questionna Ndundu qui avait tressailli d'entendre sa fille répondre à un appel qui n'avait pas passé ses lèvres. A moins que...non-oui papa, répondit Sophie en regardant son petit-frère, pour le prendre à témoins. Mais Prosper [...] ne témoignait pas⁵⁹⁰

Atmosphère d'autant plus caractérisée par l'incertitude qu'elle se trouve renforcée par le vertige et le trouble qui ne cessent de croître dans l'âme du personnage principal :

un bric-à-brac, un sac de nœuds dans le crane, ça vous donne une tête à voir tout de travers, à suspecter chaque mot. Même que ça vous malmène le corps, le cœur et tout⁵⁹¹ .

C'est le délire dans lequel vont évoluer la majorité des personnages tchicayens et auxquels la classification synthétique de Tritter constitue une grille d'analyse :

589 LABBE, Denis, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, « Genres/Registres », 2000, p.67

590 *Les Cancellats*, *Op.cit.*, p.10

591 *Idem*

Le personnage plongé au cœur de l'expérience fantastique est généralement un homme [...] Il s'agit principalement d'hommes jeunes inclus dans la réalité non fantastique par essence, mais plongés au sein de l'expérience fantastique, et parfois devenus phénomènes fantastiques par existence. Le héros a un rapport particulier à la société : il n'est jamais reconnu socialement, ou qu'il participe de cet environnement et cherche vainement à s'y réaliser, ou qu'il s'en marginalise en s'isolant. Tous ces héros, et c'est leur premier commun dénominateur, sont les êtres de désir et montrent une grande propension au rêve[...] Tous ont un deuxième point commun : ce sont des hommes jeunes, en majeure partie célibataires, quelquefois veufs. Très souvent, l'objet de leur quête s'impose à eux : la plupart recherchent la femme aimée, d'autres veulent retrouver l'amour qu'ils ont vécu. En général rendus vulnérables par leur sensibilité ou leur cérébralité exacerbée, ils sont doublement en quête d'amour et d'identité. La plupart d'entre eux ont pour seul et dangereux guide leur désir. Ces héros, à l'émotivité trop grande, deviennent ainsi très vite déviants car ils se trompent d'objet, cette perversion de la relation à l'autre constituant le véritable point d'ancrage de l'expérience fantastique[...] Ce sont des personnages essentiellement contemplatifs, passifs, qui, confrontés à un phénomène qui les domine et qu'ils ne maîtrisent pas, ont un statut de victime. Deux issues s'offrent alors à eux : si le phénomène qui atteint le héros s'est manifesté collectivement et suscite un émoi collectif, le héros rencontre l'adjuvant social qui met tout en œuvre pour détruire le fléau et le sauver [...] ; mais si le phénomène ne se manifeste qu'individuellement, s'il est reconnu du héros seul, alors la société se hérisse de protections et rend l'issue encore plus fatale pour le héros. Elle prononce la sentence d'exclusion sociale et devient alors opposante. Le héros risque de sombrer dans la folie, en devenant définitivement autre[...] ou de se suicider[...] Ils semblent fréquemment le jouet d'un pacte diabolique⁵⁹²

Plusieurs personnages tchicayens répondront entièrement ou en partie à cette description ; tous en proie à un délire peu ou prou justifié et qui fera d'eux des personnages marginalisés. Il en sera ainsi de Ndundu, Luambu, André Sola, Raymond, Gaston et dans même dans une certaine mesure Sébastien Poaty qui lui, trouvera dans la pratique du journal l'unique refuge. On en retiendra quelques uns évoluant respectivement dans trois romans : Les cancrelats, Les méduses ou les orties de la mer, Ces fruits si doux de l'arbre à

592 TRITTER, Valérie, *op.cit.*, pp.66-67

pain,. Œuvres desquels se dégageront trois aspects majeurs : le délire, la peur de l'invisible, les rêves et les cauchemars.

2.1.1 Ndundu

Evoluant dans un contexte sociopolitique colonial, ce personnage qui a quitté les siens pour être au service de ses maîtres blancs en occident ne réalise guère le fossé qui s'est creusé et le sépare désormais de ses origines ; aussi lorsqu'il décide de son retour aux sources, « l'hybride culturel » qu'il est devenu n'arrive-t-il pas, faute de méconnaissance, à atteindre son objectif : retrouver son identité. Objet qui s'avérera pour reprendre les termes de Titter « *inaccessible* » ; car Ndundu l'aliéné ne peut plus accéder à une vision du monde dorénavant occultée par d'autres valeurs. Son incapacité à les décortiquer le plongera dans une passivité telle que ses appréhensions n'auront de cesse que de le maintenir dans le délire et l'effroi. Le premier état se décline selon la psychanalyse en quatre mécanismes pouvant se manifester indépendamment des autres :

- l'hallucination qui est une perception sans objet
- l'intuition ou « représentation spontanée adoptée soudainement sans examen, et qu'on pourrait définir comme prise de conscience sans objet⁵⁹³ »
- l'interprétation ou construction aberrante à partir de faits bien perçus ou « raisonnement sans objet⁵⁹⁴ »
- la fabulation du mythomane ou « récit sans objet⁵⁹⁵ ».

Seul apparaît chez Ndundu l'hallucination à la fois auditive et visuelle telle que cela a été brièvement montré précédemment. Et les réactions respectives de Sophie et Prosper viendront aggraver son trouble et sa fragilité déjà très visibles dès les premières phrases du récit. On y voit un homme émotif dont une simple question peut précipiter le rythme cardiaque. Obsédé par le décès de sa femme, son désir se transforme en un espoir quoique mince de la revoir à ses côtés même de l'au-delà. Mais les formules d'incertitude et les

593 GOIMARD, Jacques, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket « Agora », 2003, p.168

594 *Idem*

595 *Ibidem*

interrogations hésitantes quant à cette éventualité révèlent la fragilité et le doute du personnage, ici renforcés par des vérités générales et aphorismes répétitifs d'une focalisation interne associée à l'usage du style indirect libre, expression non seulement du troublant voyage intérieur de Ndundu, mais également de la dramatisation, de la gravité de son histoire et de son état. Ainsi quand survient la première question, s'en trouve –t-il remué :

- C'est ton pays Papa ? questionna un crowman, qui disparut dans le branle-bas général, sans attendre la réponse de sa question à Ndundu.

Cette question précipita le rythme des battements du cœur de Ndundu. Il revenait après une longue absence « respirer l'air du pays », mais ce n'était pas le surcroît de sel qui rendait l'air étouffant, c'était l'émotion. Il revenait « seul », certes. Avec ses deux enfants, mais seul, sans sa défunte... avec la défunte, peut-être les suivait-elle du cœur, de là où elle est, sinon lui, les enfants, parce que... il était parti seul et boy, il ne revenait pas seul, tailleur... les enfants ça compte ô combien ! Ils ont leur place dans le cœur d'un père, un père veuf. Tout cela suffit à jeter un peu de confusion, un peu d'émotion dans une âme humble, dans une âme sensible ! Il revenait respirer l'air du pays, avec les enfants ; est-ce que sa défunte continuait à veiller ?... Ne serait-ce que sur les enfants. Il suffit d'un rien pour mettre le doute là où il n'a rien à faire. Dans le cœur de Ndundu, si crispé et si peu fait pour le rire.⁵⁹⁶

On pourra comptabiliser sur la page d'où est extrait ce passage l'usage à cinq reprises de suspension, des répétitions[...], des exclamations[...] et l'intervention assez récurrente de la fonction de communication [...] renforçant l'impression d'un appel à la compassion à l'adhésion du destinataire quant à la situation du personnage. Son récit rétrospectif sonne comme un bilan, de mémoires en prévision de ce qui l'attend et dont il a conscience sans néanmoins en avoir la preuve. D'où l'effroi qui caractérisera et accompagnera le personnage jusqu'à la mort. Une peur qui, souligne Nathalie Prince⁵⁹⁷ « ne peut reposer sur rien de concret et qui, comme tel, demeure presque immotivé [...] mais paradoxalement l'effet de peur reste exacerbé ». Effroi d'autant plus exacerbé par les paroles sibyllines de ses congénères. La tension dramatique va progresser et lentement se mettre en place, étouffant le personnage qui néanmoins ne saura ni en discerner les causes ni éviter le destin

⁵⁹⁶ *Les Cancrelats*, p.9

⁵⁹⁷ PRINCE, Natalie, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008, p.91

tragique qui sera le sien. Il rejoint le personnage autodiégétique de *La chute de la maison usher* dont les propos décrivent un état similaire :

Je sentais glisser en moi par une lente mais sûre, l'étrange influence de ses superstitions fantastiques et contagieuses. [...] Une insurmontable terreur pénétra graduellement tout mon être ; et à la longue une angoisse sans motif, un vrai cauchemar, vint s'asseoir sur mon cœur⁵⁹⁸

Il s'agit d'un type de personnages ainsi que l'explique Prince qui

Souffre d'un mal intime qui consiste à ne pouvoir fuir sa peur ; il ne peut plus trouver le sommeil, car il est obsédé par ses cauchemars. Il s'effraie de la nuit qui approche ; il a peur de rentrer seul (chez lui) ; peur de cette « terreur panique » qui l'envahit quand il s'apprête à s'endormir. Il est face à une chose à laquelle il ne peut échapper, à l'image des peurs vides évidées⁵⁹⁹.

Ainsi de « la chair de poule »⁶⁰⁰ aux veillées de prière Ndundu représente à bien d'égards le type de personnages sus décrits. Ce qui ne sera pas forcément le cas d'autres personnages tchicayens qui quoiqu'également enclins à la peur, en trouveront néanmoins une justification. On compte dans ce groupe les Poaty, en l'occurrence Raymond le patriarche de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, André Sola et Luambu deux des figures centrales des *Méduses*.

2.1.2 Raymond Poaty

Si chez Ndundu l'effroi est s'avère exacerbé par la méconnaissance, c'est en revanche la connaissance d'une expérience fantastique qui va provoquer le basculement de Raymond Poaty dans la peur et c'est d'entrée de jeu l'épigraphe introductive puis l'incipit de la seconde partie qui nous confient les raisons de la solitude et de la perte du personnage :

598 POE, Edgar, « La chute de la maison usher », in *Contes, essais, poèmes*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Laffont, 1989, pp.416-417

599 PRINCE, Nathalie, *op.cit.*, p.91

600 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.42

Raymond Poaty, magistrat et magicien dupé par sa mort, qui eut honte de ses errements. En ces temps là, la vie et l'espoir avaient beaucoup en commun, jusqu'au jour où la vie querelle l'espoir. L'espoir querella la vie. Il eut déchirement puis divorce parce que entre autres manquements, le juge ne sut quel verdict prononcer. Qui condamner, qui débouter ? Comme il ne put pas mettre sa mémoire à l'heure des temps nouveaux, il tomba dans l'oubli de lui-même et des autres, ses semblables. Ainsi finit le destin des personnes dont la témérité de subtilité⁶⁰¹.

A l'origine de ces déchirements, une expérience fantastique ; un voyage initiatique « dans un monde à lui, en lui »⁶⁰² qui l'habite, voisin et parallèle à celui qu'il habite. « Le premier est un sanctuaire où affleurent des énigmes qui sont impénétrables sans l'intercession de la prière vivante⁶⁰³ ». C'est au cours de ces voyages qu'il découvrira les auteurs d'ignobles assassinats dont les jeunes filles auront été les principales victimes, jetée dans le fleuve, enterrées les pieds au ras du sol ou encore brûlées ou rôties, après avoir été ouvertes du pubis au sternum. Mais la question insistante « Qu'a-t-il fait, lui, le juge⁶⁰⁴ » met en relief la passivité coupable de Raymond quant à ces agissements. Un juge impuissant face à la confrontation de deux univers qu'il est le seul à vouloir franchement concilier ; car si les crimes rituels s'avèrent connus et reconnus de tous, rares sont ceux qui l'avouent, préférant une attitude hypocrite allant jusqu'à faire mine de railler le juge ; rangeant ainsi les révélations des oracles à une affaire de superstition : « Voyons, vous qui êtes instruits, vous y croyez, vous, à ces histoires de sorcellerie ?⁶⁰⁵ ». Question qui rappellera le statut social du personnage : homme de loi, instruit, époux et père d'une famille extrêmement occidentalisé, « si férue de *civilisation*, dans laquelle ce ne sont pas des sorciers couverts de gris-gris, mais de médecins, des docteurs en médecine qui soignent⁶⁰⁶ ». En somme des évolués par excellence. D'où son incapacité à faire part de son expérience ni à ses pairs du milieu desquels il sera progressivement exclu, ni à sa famille pourtant à un certain niveau au fait de sa double vie.

601 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, p.47

602 *Idem*, p.50

603 *Ibidem*

604 *ibidem*, P55

605 *Ibidem*

606 *Ibidem*, p.52

Qu'est-ce qu'il peut dire ? Il a l'obligation de garder un silence de tombe sur ce qu'il connaît. Car il est être double. Au double savoir. Le premier fermé au second. Bref, l'un ignorant l'autre⁶⁰⁷.

Un duel opposant le rationalisme et le mysticisme qui n'aura comme unique issue que la perte du juge. Avant son enlèvement et probable assassinat, Raymond que la première partie du récit présente entouré de la chaleur d'une famille heureuse et insouciante, verra son état mental se fragilisé puis sombrera dans le remord d'un lourd fardeau qui le mènera à un isolement volontaire. Il sera d'abord affectif⁶⁰⁸

Mathilde, angoissée, demanda : « Raymond, qu'est-ce que tu as ? » Il fut sourd à son angoisse. Il se leva, il se retira dans la petite pièce qui lui servait de bureau [...] Mathilde était venue, une première fois lui dire que le repas était servi. Il n'avait pas bronché. La deuxième fois, c'était pour qu'il vienne dormir. Il n'avait pas davantage bougé. [...] Il n'honora pas de sa présence le repas familial. Marie-Thérèse aussi échoua dans sa tentative de faire venir son père à table. Elle essuya son mutisme.

Il s'éloignera par la suite géographiquement⁶⁰⁹ :

La mer ne cessait de le hanter, il en rêvait la nuit, le jour elle lui apparaissait sous le moindre signe. [...] Exacerbé par cette obsession jusque dans son travail, il se vit écrire une demande de congé. [...] Deux mois au lieu de trois semaines. Lieu de congé [...] Pointe-Noire. [...] Sa lettre terminée, il mit de l'ordre dans ses affaires [...]. Matilde ne peut même pas envisager de l'accompagner. Il y a l'école, et l'école des enfants [...]. Marie-Thérèse ne voit pas ce qu'elle peut perdre, de s'absenter, de quitter l'école en plein milieu du trimestre, de toutes les façons elle est sûre de redoubler sa quatrième, autant prendre le plaisir d'accompagner papa [...]. Mais papa y va tout seul [...]. Papa a besoin de se changer les idées. Pour lui, c'est urgent. [...], il est évident qu'il était urgent pour papa de changer d'air.

A sa manière et à l'inverse de Ndundu dont l'exclusion viendra des siens et de la communauté, le patriarche de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* rejoindra cela que

607 *Ibidem*, p.51

608 *Ibidem*, pp.94-97

609 *Ibidem*, pp.131-137

Nathalie Prince met sous la dénomination d'association anonyme des solitaires du texte fantastique. Selon elle,

Le texte fantastique [...] met presque systématiquement en scène un personnage seul[...] Il s'agit d'une expérience singulière, personnelle voire propre. Le fantastique est donc littéralement porté par la solitude du protagoniste. Le personnage est affecté d'une grande solitude ou d'un grand isolement social, psychique, affectif, et se dispose dans une relation triangulaire (lecteur /personnage/phénomène) : sa relation au phénomène l'exclut en quelque sorte de la société, des autres, et l'éloigne de ceux-ci. Le monde social, ordinaire, est de cette manière remplacé par la relation univoque qu'il entretient avec le phénomène [...] La solitude du protagoniste apparaît souvent doublée par la mise en avant de son état de santé, fragile –consultations régulières chez un médecin, troubles du sommeil, alcoolisme ou dépendance à la drogue etc. –[...]Non seulement il est seul, mais encore il est souvent victime de la fatigue, de telle ou telle phobie⁶¹⁰.

Raymond aura, pour échapper au trouble et trouver le repos, recours à un monde qu'il estimera le plus « régénérant⁶¹¹ » et auquel il devra à chaque fois avoir l'accès par le concours de la « prière vivante⁶¹² ». Grands seront donc la surprise et le trouble qui lui noueront les nerfs lorsque la bougie qu'il allumera pour entrer dans le « domaine des esprits supérieurs [...] un sanctuaire où affleurent des énigmes qui sont impénétrables sans l'intercession de la prière vivante⁶¹³ » ne donnera pas l'éclat espéré et habituel. Elle va s'éteindre sous l'effet des vapeurs émises par les stridulations des pythons qui lui interdisent l'accès au seuil. Or autrefois, « une infime parcelle de cette flamme éclaboussait tout de lumière, mettait dans sa main la clé du sanctuaire⁶¹⁴ ». Les flancs désormais à découvert, il réalise qu'il n'a « nulle part où mettre le corps ou l'âme, sans les exposer à toutes les tourmentes⁶¹⁵ » car dans le second monde, « les hommes habitent la douleur et vivent des chagrins de toutes les espérances déçues. Le quotidien est un champ de cactus »⁶¹⁶.

610 PRINCE, Nathalie, pp.82-85

611 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, p.49

612 *Idem*

613 *Ibidem*, p.50

614 *Ibidem*, p.49

615 *Ibidem*, p.50

616 *Ibidem*

Ainsi n'ayant guère d'assise ni dans l'un, ni dans l'autre monde, entrera-t-il également dans l'expérience de l'indétermination. Alors qu'à chaque accès au sanctuaire il pouvait, en toute confiance et sérénité, voir en images ces choses, arrivant même par le biais de sa mémoire à accéder « à la lisière de l'autre terre⁶¹⁷ » son incapacité à dépasser le seuil et à illuminer son espace mystique le plongera dans un brouillard lui ôtant toute possibilité de déterminer la réalité et les circonstances de ce qu'il percevra. De même que dans *Les cancrelats* on retrouvera encore diverses formules d'indétermination : ponctuation suspensive, groupe adverbial exprimant le doute, phrases interrogatives, usage du conditionnel :

[...], cette nuit, sa nudité du corps ne suffit pas. La lumière qu'il obtient ne passe pas dans la serrure vivante. Ce qu'il trouve sur le seuil du sas où il se lamente en vain, ce sont les images d'une scène qui, sans doute, quelque part en lui, parasite sa mémoire. Qui s'y sont incrustées, Dieu sait quand. En quels temps très anciens ou très proches ? Il pourrait le savoir s'il s'en donnait la peine. Savoir de quelle vie ces images qui défilent sous ses yeux sont le reflet...⁶¹⁸

Par ailleurs, en lieu et place de phobies auxquelles fait références Nathalie Prince, apparaît chez Raymond le besoin obsessionnel d'un retour aux sources ; il s'exprimera par la présence prégnante de la mer dont il ressentira une envie telle que cela en deviendra pour lui irrespirable et objet de délires visuels et auditifs :

La mer ne cessait de la hanter, il en rêvait la nuit, le jour elle lui apparaissait sous le moindre signe. Soudain au coin d'une rue, contre toute attente, l'odeur salée et bleue de la mer dilatait ses narines. Il sentait l'huitre. L'herbe et les feuilles des arbres devenaient des algues. A table, le poisson, quand ce n'était pas du poisson de mer, il le mangeait sans grand appétit.⁶¹⁹

D'où l'éloignement et l'entreprise d'un retour aux sources que finiront d'accomplir le fils Gaston et les deux veuves du clan Poaty en présence d'une communauté originelle dont le délire, notamment celui de Mouissou, ne sera plus manifestation ou cause de folie, mais

617 *Ibidem*

618 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Op.cit.*, p.52

619 *Idem*, p.131

plutôt un phénomène à la fois commun et accepté, reconnu par tous comme participant du monde.

Celui des *Méduses* sera moins rassurant ; car si les manifestations des phénomènes insolites et inquiétants s'opèrent en présence d'un grand nombre dont la solidarité en fait de ce fait un adjuvant, l'inquiétude et le délire des personnages principaux n'en constituent pas moins un objet d'isolement et de folie. André Sola et Luambu, personnage fantastique en soi, en feront respectivement l'expérience.

2.1.3 *Les Méduses* ou le délire collectif

Cette œuvre est celle des quatre le roman fantastique par excellence. D'entrée de jeu, le récit situe les circonstances de l'histoire par une formule introductive relative aux genres où l'irrationnel et le surnaturel font loi :

L'histoire que voici se passe à peu près à l'époque où, disait-on, un blanc parcourait de nuit le village indigène de Pointe-Noire et qu'avec une baguette magique, il transformait hommes, femmes, enfants et chiens en viande de corned-beef, communément appelé singe.⁶²⁰

Ce récit *in media res* relate l'histoire des décès étrangement successifs de trois amis :

- Elenga, mécanicien de locomotive aux chemins de fer du Congo-Océan, tué par les balles des soldats venus mâter une grève du CFCO le jeudi 22 juin 1944
- Muendo, tué par une scie le vendredi 23, alors qu'il préparait le cercueil de son ami
- Luambu, qui sombrera samedi dans le coma ; il sera retrouvé gisant entre les tombes de ses deux amis.

Ces événements vont plonger les habitants de Pointe-Noire et André Sola qui s'improvisera enquêteur dans un « réseau complexe d'énigmes, de sous-entendus, de correspondances événementielles, de croyances propres à légitimer l'intervention des forces invisibles⁶²¹ »

Ici la communauté tel que le présente Valérie Tritter, ne sera guère un adjuvant efficace, son délire constituera en revanche le principal facteur aggravant. Cela du fait de la place

620 *Les Méduses*, p.11

621 MABANA, Kahuidi Claver, *Op.cit* p.167

prépondérante attribuée à la rumeur dont la capacité à perdre un sujet demeure non négligeable. L'œuvre mettra d'ailleurs en scène le phénomène et sa problématique dans un chapitre éponyme : *Rumeurs et Hasard* d'où est extrait le passage ci-après :

Le hasard, le hasard ! Le hasard n'explique rien du tout. Rien du tout. Ce n'est pas une explication. Tout ce que l'on voudra, rien du tout. Sans doute dans la semaine, dans le mois...dans cette semaine-là, il a bien pu y avoir d'autres morts. Des gens qui meurent en même temps, qui se connaissent, qui vivaient plus ou moins ensemble. Qu'est-ce que plus ou moins ? Ah ! Tu vois ? Ne cherche pas à donner les raisons de tes raisons. C'est pas honnête. – Moi, pas honnête ? Mais non, ce n'est pas ce qu'il veut dire ! Alors qu'il s'explique, qu'il ne s'emberlificote pas dans des phrases. Laisse-moi parler, au moins...Laisse-le parler ! Qu'il parle, qui est ce qui lui défend de parler ?...Tais-toi donc : allez, parle ! Mais prouve, ne cherche pas à prouver. Tu le laisses parler, oui ? Ça va ! Je disais que le hasard... On le sait - Mais toi aussi, laisse-le donc ! « L'amour est une étoile !... » Le voilà, le voilà le fauteur de trouble. Si tu ne veux pas écouter, va pousser la romance ailleurs ! « un cadavre, ça pourrait, mais un homme dans le coma, c'est de la chair qui risque de rester longtemps fraîche, alors on aiguise les langues, les appétits, morbides, cannibales, va ! » Il est fou où quoi ? – Continue ! Continue ! Moi cette histoire, je veux y voir clair. Y voir clair, mais bien clair, parce que plus on en parle, plus...En fait qui veut y voir clair ? Personne, personne, c'est moi qui vous le dis. Les gens ont peur. Les gens sont lâches. Parce que rien qu'avec la mort de ce gars du CFCO... [...] Ce gars du chemin de fer Congo Océan, sa mort appelle la révolte. Je dis bien la révolte ! Et qu'est ce qu'on fait ? On dit des fables ! c'est le coma de l'autre, qui intéresse, parce que sans conséquences pour nous tous. Et pourquoi tu te révoltes pas toi ? Mince, vous le laissez parler ? Vous ne laissez jamais parler personne. L'autre avec son hasard qui se tait, dégoûté par vos manières de ne jamais écouter. Toi, tu ne te tais pas, tu parles, vas-y, parle. Ho ! eh ! La révolte. Il ya la guerre déjà, pas besoin encore d'un « casse-pipe ». Ecoutez-le-moi parler, ce couillon-là de perroquet ! Tu la fais, toi, la guerre ? Tu n'as même pas perdu une bataille, comment peux-tu savoir gagner une guerre ! Là, il t'en bouche un coin. Coincé ! Je veux que notre ami nous parle de la révolte, moi je veux savoir comment on s'y prend ! Allez, laissez courir...Il va faire comme l'autre : chercher des raisons pour expliquer ses raisons, pour finalement rien expliquer du tout...Bon, excuse-moi : vas-y ! Laisse-le réfléchir à ce qu'il va dire. Oh ! dis donc, ce que tu peux être moqueur ! Ha, ha, ha ! Et toi, tu disais que c'est le hasard. Ne l'écoute pas ! Muendo, sa mort aussi... (...sa mort, il ya beaucoup de cocus qui la souhaitaient... Tu en es ? Quel est le fils de pute qui a osé poser cette question ?...)

Sa mort est de même nature que celle d'Elenga. C'est ça ; c'est la guerre qui les a tués et toi, pourquoi elle ne t'a pas tué la guerre ? Ceux qui sont à l'arrière se tuent au travail. Laissez-moi rire !... Tout le monde ne meurt pas à la guerre, sans quoi, pas d'anciens combattants. A propos vous savez ce que Churchill a dit... On s'en fout... Vous l'avez vexé ;[...] « O Gaule, ô Patrie ! » Voilà notre chanteur qui revient. Eh le chanteur !... Moi c'est à cause du nom... un homme qui porte un tel nom, qui tombe dans le coma et dont le corps plongé dans le coma disparaît mystérieusement... pour moi, l'explication est de tout cela est là ! [...] André Sola était là, toujours là, semblait-il, où l'on parlait des morts et du coma de l'avant dernière semaine de juin, recueillant le moindre détail qui l'eût permis de comprendre ce qui s'était passé[...] »⁶²²

Dans son analyse des conversations, Catherine Kerbrat-Orrechioni⁶²³ dégage plusieurs principes indispensables à la validation interlocutoire. En dehors de la présence de l'émetteur et du récepteur dont les activités phatiques de l'un et régulatrices s'avèrent nécessaires à une synchronisation interactionnelle c'est-à-dire à un fonctionnement solidaire, on relève entre autres, le contexte et le système des tours de parole.

Le premier cas concerne les éléments ci-après:

- Le site ou le cadre spatio-temporel, qui peut être déterminé à travers ses aspects physiques (lieu ouvert, fermé, public, privé, été nouvel an...), et sa fonction sociale et institutionnel
- Le but qui peut glisser d'un genre à un autre (du bavardage formel à un registre professionnel)
- Les participants: leur nombre (trilogue, polylogue)
- Leurs caractéristiques individuels: âge, sexe, profession, traits de caractère
- Leurs relations mutuelles
- Leurs rôles interlocutifs: un émetteur ou locuteur, plusieurs récepteurs ou auditeurs
- Les différents types de récepteurs

Quant au second cas, le principe et le réglage d'alternance, les « ratés »⁶²⁴ du système de tours constituent un schémas préétabli qui conduit et ordonne la pratique communicative. En somme pour qu'il y ait conversation effective chacun doit se reconnaître et accorder à

622 *Les Méduses, Op.cit.*, pp.87-91

623 KERBRAT-ORRECHIONI, Catherine, *La Conversation*, Paris, Éditions du Seuil, « MEMO », 1996

624 KERBRAT-ORRECHIONI, Catherine, *Op.cit.*

l'autre des droits et des devoirs, instaurer l'instauration du principe de pertinence, de sincérité, d'exhaustivité et de modalité qui exige une expression intelligible.

Or cet extrait, s'il contient dans une certaine mesure quelques points du système d'échanges, l'influence mutuelle qui constitue l'interaction lors de ces échanges n'y est guère présent. L'échange qui se déroule manifestement dans un débit de boissons ressemble plus à une polémique qu'à une conversation: Une première explication au mystère y est d'abord relevée, viennent ensuite, l'antithèse à l'explication, un énoncé manquant de clarté et sans ancrage, une interruption, l'intervention d'un troisième personnage, un changement de sujet, la reprise du sujet initiale, une seconde explication, deux successifs changements de sujet, une troisième explication, un dernier changement de sujet, le tout avec l'intrusion des locuteurs « illégitimes »⁶²⁵.

On y voit en effet une structure énonciative d'autant plus désorganisée que d'ordinaire dans l'ensemble de l'œuvre, qu'elle associe imprécisions polyphonique et typographique permettent ainsi au texte de rendre le plus fidèlement possible le déroulement conversationnel (niveaux de langue et langage, interactions, chevauchement et autres scories), tout en gommant la possibilité d'identifier et de distinguer notamment par des patronymes et les indications scéniques ou les incises orientant le degré de sérieux les différents agents du schéma communicationnel : émetteurs, récepteurs, messages. Tout y est à la fois : le sujet principal et ceux non événementiels, caractéristiques du déroulement conversationnel : discours à-bâtons rompus propices aux amalgames donc aux confusions chère à la rumeur. Phénomène fuyant, la rumeur évoque communément et selon les termes de Jean-Noël Kapferer

Un phénomène mystérieux, presque magique [...] la rumeur vole, rampe, serpente, couve, court. Physiquement c'est un animal surprenant, véloce et insaisissable, n'appartenant à aucune famille connue. Son mode d'action sur les hommes serait proche de l'hypnose : elle fascine, subjugué, séduit, embrase.⁶²⁶

Elle touche toutes les sphères de la société. Dans *Les Méduses*, elle envahira à la fois l'espace professionnel et populaire. Outre les événements dramatiques survenus, la rumeur

625 *Idem*, p.32

626 KAPFERER, Jean-Noël, *Rumeurs : Le plus vieux métier du monde*. Paris, seuil, 1987, p.58.

tirera sa force et prendra ses assises par le concours de ses supports habituels. On en retiendra les plus saillants dans l'œuvre : source- vraisemblance...

A l'origine de la rumeur se trouve le besoin d'éclaircir et de comprendre les circonstances de la mort des trois individus ; cela moins pour leurs décès que pour la successivité de ceux-ci. Ainsi du devin à Victorine en passant par les collègues du Bureau, André n'aura de cesse que de rechercher les sources les plus crédibles quant aux informations à récolter ; la crédibilité de la rumeur étant fonction du statut de celui qui l'apporte, du message qu'il communique et aussi de la relation entretenue entre l'émetteur et le récepteur :

- relation d'autorité légitimée, comme celle du devin dans la société africaine à l'exemple de celle de *Méduses* ; c'est vers lui qu'André Sola se tournera pour démêler « les fils embrouillés de toutes ces morts⁶²⁷ », et lorsque sa mémoire lui fera défaut, il y'aura encore « et toujours les devins⁶²⁸ » ; c'est en effet le devin qui retracera jusqu'à un certain niveau, le parcours de chacun des trois victimes⁶²⁹

- relation de proximité avec les collègues avec lesquels il avait convenu d'exclure, du moins de ne pas fournir l'effort d'intégrer Luambu à leur groupe.

Il faut croire que ses six collègues de bureau s'étaient tellement habitués à lui, c'est- à- dire à sa façon d'être absent même quand il était là, qu'aucun n'avait remarqué sa vraie absence ...A dire vrai, ils ne l'avaient jamais associé à leur compagnie [...] ils avaient fait comme s'il n'était pas des leurs⁶³⁰

- relation d'affinité et d'intimité avec des proches parents et l'épouse dont il a toujours eu l'habitude d'écouter les récits quoique longs et riches en digressions. Sa patience sera cette fois d'autant plus justifiée que l'histoire sera confirmée par les épouses et proches du couple.

« C'est au marché ». Véronique, tu sais, la femme de Costodi Mengha, Sidonie Lilesu, deux témoins que vous connaissez, vous pouvez demander. Il y avait quelque temps que nous avions commencé à faire notre marché [...] Victorine jetait des coups d'œil à son mari en se demandant : « qu'est-ce qu'il a, lui qui est toujours à m'interrompre parce que je m'attarde trop sur les

627 *Les Méduses, Op.cit.*, p.31

628 *Idem*, p.32

629 *Ibidem*, pp.37-62

630 *Les Méduses, Op.cit.*, p.19

détails ? » Les détails c'est important. Il ne disait mot. Quelque chose qui ne va pas ? Il faut réellement qu'il soit impressionné pour être dans cet état. [...] Tchilala, qui était avec eux à table, fit une réflexion qui alourdit encore l'atmosphère : « Nous ne savons plus qui nous côtoyons ! » [...] Mais la réflexion de Tchilala avait un autre sens, plus redoutable encore. En témoignait la peur que grossissaient tous les racontars, comme en témoigne le récit de Victorine de ce qu'elle avait vu et entendu au marché, de ses propres yeux vu, entendu de ses propres oreilles. Ce qu'avaient vu et entendu beaucoup de personnes qui ne pouvaient avoir été victimes d'une vision, d'une folie collective.⁶³¹

Ce passage révèle la collision, dans le fonctionnement de la rumeur, entre information objective et information non-objective. Il y a d'une part la présence dans son mode, d'un nombre significatif d'agents tous jouissant, à de degrés divers d'un certain crédit dans le voisinage ou la famille, et dont l'honnêteté ne saurait être mise en doute, renforçant ainsi le principe de conviction⁶³² dont la formation est le fait de plusieurs sources pour une même information. Ainsi, Victorine s'appêtant à jurer « Au nom de Dieu ⁶³³ » se verra-t-elle dispensée de « cette peine de jurer⁶³⁴ ». On constatera néanmoins d'autre part que ce sera de ces différents relais que naîtra la force motrice de la rumeur : le bruit « que grossissaient les racontars ⁶³⁵ » qui malgré le cortège de preuves orales lui conférant une indéniable crédibilité n'en demeure pas moins subjectif et parasitaire : « Moi ce que je sais, c'est le propre fils de son chef de bureau qui l'a entendu dire par son père qui me l'a dit⁶³⁶ ». *Racontars* se substituant à *révélés* apporte le doute et une dimension péjorative quant à la réception des différents témoignages ; car comme l'énoncera l'un des protagonistes du roman, « Quand on raconte ce que l'on rapporte, chacun ajoute une part d'in vraisemblance pour faire vrai⁶³⁷ ». Cela d'autant plus facilement que tout dans le mécanisme de la rumeur sera mis en place :

- la sensibilité découlant des circonstances (décès successifs dans une société superstitieuse) :

631 *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.123

632 KAPFERER, Jean-Noël, *op.cit.*, p.97

633 *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.123

634 *Idem*

635 *Idem*, p.122

636 *Ibidem*, p.23

637 *Ibidem*, p.26

Tout Pointe-Noire, effrayé par la nouvelle de ces morts, en cette fin de semaine de Juin, s'était raccroché à ce coma pour se laisser aller à un délire d'imagination folle où l'on camouflait en fait une angoisse qui n'avait pas de nom.⁶³⁸

- la recherche de leur compréhension, le désir de croire aux explications (André Sola)
et

- le cadre de leur circulation : marché, bureau d'où les boucs-émissaires seront soigneusement désignés⁶³⁹. « Chaque collectivité, indique Kapferer, chaque groupe social a ses boucs émissaires préférés, presque institutionnels⁶⁴⁰ ». A l'origine du choix, un sentiment de frustration, de ressentiment et de jalousie.

Ainsi au marché, le vendeur de poissons avec lequel les femmes ne pourront certainement pas pouvoir marchander sera pour celles-ci, et la confusion aidant, « L'homme du coma⁶⁴¹ » ; au bureau où les relations souvent compétitives créent un climat favorable à la circulation de la rumeur : suspicion de la part des employés d'une possible connivence entre André Sola et Luambu

Il y avait dans le bureau comme une conspiration contre André. Il avait finalement accepté de réunir tout le monde chez lui. [...] Il était important de voir clair entre nous qui partageons le même bureau. [...] Le matin du 30 juin, quand M. Martin entra dans le bureau des commis aux écritures, il nota tout de suite un changement d'attitude chez ses employés. La petite compétition à laquelle ils se livraient, à qui se montreraient plus déférent (obséquieux serait plus juste) avait fait place à une politesse stricte qui lui convenait plus⁶⁴²

Mais les informations du devin n'apporteront guère d'explications, et l'exhortation du devin, de « ne pas chercher à savoir davantage » et au-delà de l'obscurité qui se fit totale pendant la transe, mais de prospector « dans ce que l'on savait, la raison de cette mort ⁶⁴³ » plongera André Sola dans la confusion et l'angoisse ; et

638 *Ibidem*, p.24

639 *Ibidem*, p.125

640 KAPFERER, Jean-Noël, *op.cit*, p.109

641 *Les Méduses*, p.124

642 *Idem*, pp.193-239

643 *Ibidem*, p.48

Si André Sola ne vivait plus dans l'exaltation, mais dans la confusion, c'est parce que le règne de l'excellence avait été perturbé, touchait à sa fin ; parce qu'on avait mêlé la lumière à la non-lumière.⁶⁴⁴

Comme Ndundu dans *Les Cancrelats*, il priera jusqu'à l'aube, aspergera son bureau d'eau bénite et de prière pour « circonscrire temporairement le démon⁶⁴⁵ » qu'il croira avoir laissé pénétrer dans sa vie ; convaincu d'un probable pacte involontaire avec le principal suspect de la rumeur ; lui pour avoir facilité une promotion à Luambu, et ce dernier en guise de remerciement, pour lui avoir perdu son bégaiement.

André Sola se souvint soudain que c'est précisément lui qui avait « presque » installé Luambu dans ce bureau [...] Luambu lui avait dit merci d'une bien curieuse façon. André Sola se souvenait de ça aussi. Une page d'écriture d'un texte en latin : le credo, en écriture gothique à l'encre rouge, verte, bleu-violet et noir de chine, rehaussée de couleur or, un véritable tableau ! [...] Il se souvint que pendant une semaine il ne bégaya plus. Miracle ! Deo gratias ! Pour rendre grâce à Dieu, il fit une neuvaine mais il reprit son bégaiement, pauvre de lui. [...] Luambu lui avait fait cadeau d'une prière dans laquelle il laissait entendre qu'ils avaient une même foi, et lui s'était montré si peu chrétien pour rechercher son amitié. Il frissonna.⁶⁴⁶

Il sera pourtant et malgré ces (prières) également, à l'instar de ses congénères(en l'occurrence la foule du marché) en proie à des délires. On en déterminera quelques uns :

- délire auditif à l'exemple de Tchilala
- délire auditif indirect par ouï-dire comme chez les Lilessu, également victimes de délires visuels dont on pourra trouver l'explication dans la probable fatigue sous-tendue par la narration ; on voit dans ce passage que l'interlocuteur n'est pas le véritable témoin.

Loin de ce tumulte se trouve Luambu. Si ce personnage se trouve habité par des troubles similaires à ceux du reste de la communauté, l'origine de ceux-ci s'avèrera différente, cela pour deux raisons :

- Luambu sera la suspect et la cause des délires de Pointe-Noire ; déclaré responsable du décès de ses deux amis, son coma et sa mystérieuse disparition n'auront de cesse que

644 *Ibidem*, pp.204-205

645 *Ibidem*, p.240

646 *Ibidem*, p.19

d'aggraver cette accusation et le transformer en démon au service du diable M. Martin l'employeur de la C.G.B.C. Or cette disparition pourrait juste être le résultat d'une permanente errance d'un esprit également en proie aux mêmes hantises que celle du reste de ses congénères ; et cela à la faveur des circonstances particulières tel que l'état de confusion régnant dans la ville et où toute diversion serait désormais possible :

Luambu ne se joignit pas à toutes les personnes qui défilaient de la maison de Muendo à celle en face de son frère. Il n'entendait rien, ne voyait rien, se laissait bousculer. Il y était déjà venu hier soir, hier matin. Hier matin, pas pour les mêmes raisons. « Muendo vient de partir au travail. » Le soir : « Muendo vient de mourir. » qu'est-ce qu'il faut comprendre ? Avant-hier matin s'il était passé à l'hôpital on lui aurait dit : « Elenga vient de partir au travail », et le soir en repassant : « il vient de mourir. » Qu'est-ce que ce refrain ? S'il allait se mettre à la mode et ne plus quitter les cœurs, les lèvres. Ce n'est qu'un refrain pitoyable pour qu'on le mette à la mode. L'absurde tout le temps, ce n'est plus l'absurde. Et pourtant. Personne ne le saluait, personne ne le prenait à témoin : « C'est incroyable n'est-ce pas ? » – « Incroyable en vérité. » Et cette diversion ? Que comprendre ! « C'est un garçon ou une fille ? » – « Une fille, non, un garçon. » [...] « Si l'on m'avait dit que j'avais les yeux faits pour voir de tels prodiges ! »⁶⁴⁷

Contrairement à celui des autres, le délire de Luambu sera celui des « solitaires anonymes⁶⁴⁸ » du fantastique dont il a déjà été question plus haut. Connue dans *Les Cancrelats* sous les traits d'un personnage désinvolte et facétieux, on le retrouve dans *Les Méduses* transformé et sombre.

- L'incursion du devin dans le monde parallèle aidera à peine à percer le mystère de ce personnage étrange et fuyant. On y relèvera toutefois, et cela sera confirmé par ses cauchemars et ses hallucinations, quelques pistes recherches et un début d'explications notamment quant à son passé familial. Dans l'analyse relative au personnage fantastique Nathalie Prince met en avant comme autre caractéristique la fragilité psychologique « consultations régulières chez un médecin, troubles du sommeil, alcoolisme ou dépendance à la drogue⁶⁴⁹ » ; la fragilité de Luambu se lira dans ses troubles du sommeil, ses cauchemars allant en s'aggravant jusqu'aux hallucinations qui l'accompagneront

647 *Les Méduses*, pp.250-251

648 *Infra*, p.224

649 PRINCE, Natalie, *Op.cit.* P.85

jusqu'à la fin du récit. A l'origine des troubles se trouveront les remords dont est pétri le personnage. A l'instar de Jack Pansay⁶⁵⁰ (*Le Rickshaw fantôme* 1885 de Kipling), et de Pierre⁶⁵¹ (*L'Ange Noir*, in contes d'au-delà de Gaston Danville), Luambu est responsable du décès de sa famille : sa femme Julienne et leur fils finirent noyés dans une rivière alors qu'ils tentaient une fois de plus et à sa demande d'échapper à leur présent. Luambu ne leur portera pas secours. Aussi le souvenir de sa famille ravivé par des rencontres insolites lui reviendra-t-il avec celui de

sa lâcheté qui l'avait collé à un arbre, au lieu d'aller à leur secours !
Il avait fui. Il a fui. Contraint à mâchonner, à ruminer, à chiquer son remords, se cachant à son forfait, se ratatinant dans sa peau, s'effaçant...⁶⁵².

Cette fuite en avant ne l'aidera guère à échapper au remords d'autant plus envahissant qu'il se refusera à toute confiance. Ainsi du bureau à la place de la gare vivra-t-il ses expériences hallucinatoires et cauchemardesques de manière univoque et « impartageable »⁶⁵³, niant sans détour les troubles que les autres auront perçus en lui. Mpita se rappellera

Cet épisode de la gare, il jurera que Luambu avait tout d'un qui tombe du sommeil, qui ne se souvient pas de s'être couché dans ce lieu qu'il ne connaît pas, où il s'est réveillé ! Il cherchait et ne savait pas ce qu'il cherchait et quand je lui demande : « tu cherches la femme et l'enfant avec qui tu étais ? », il ne voit pas de quoi je parle... Il me plante là⁶⁵⁴

De même au bureau, ne reconnaîtra-t-il pas plus ses somnolences agitées lorsqu'André Sola viendra le réveiller :

Luambu se réveilla sur ce cauchemar, hypnotisé par des images qui ne quittaient pas ses yeux, qui revenaient comme des bribes d'une chanson, sur laquelle on n'arrive pas à mettre les vraies paroles, celles qui donneraient l'air qui se fredonne insidieusement en vous, un sens moins tragique ![...] On le touchait à l'épaule : « Hé, dis, tu as fini le travail que t'a donné M. Martin ? » Ne crie pas, ne crie

650 KIPLING, Rudyard, *Le Rickshaw fantôme*, 1889 in *Simple contes de collines*, Paris Calman Lévy, 1915

651 DANVILLE, Gaston, *L'Ange noir* in *Contes d'au-delà*, Paris, édition du « Mercure de France », 1893

652 *Les Méduses*, p.165

653 PRINCE, Nathalie, *Op.cit.*, p.83

654 *Les Méduses*, *Op.cit.*, pp.164-165

pas ! [...] Luambu se leva et alla porter son travail à M. Martin. Dans son dos, André Sola se vissa l'index dans la tempe, en prenant à témoin tout le bureau ! On dirait que je l'ai sorti de son sommeil ⁶⁵⁵

Ces troubles à la fois de sommeil et de veille iront croissant et visibles au fil des évènements dont le récit, par son jeu complexe d'associations narration/discours indirect libre/discours direct libre, rendra encore plus confus. Une confusion une fois de plus exprimée ici par une abondante modalisation à l'exposition des perceptions du personnage : article indéfini, interrogation, exclamation, adverbes modalisateurs, expression du doute, ahurissement, conditionnel :

Une voix dans ce vacarme, d'où venait-elle ? Qui a cette voix ? Pour l'avoir entendue si distinctement, elle ne devrait pas être loin. Il cherche des yeux, tend l'oreille. « Non, il n'a pas pu grandir ! » C'est d'un enfant qu'elle parle. Il en devient fou. Ça ne peut être une illusion. Il l'aperçoit enfin. Elle donne la main sans doute à un petit enfant noyé dans la foule ; il fend la foule pour les rejoindre ; il les perd de vue !⁶⁵⁶

On se rappellera aisément un autre extrait de l'œuvre mettant également en scène un personnage à porte-à-faux avec ses perceptions et ses certitudes. Mais contrairement à Ndundu dont l'expérience fantastique se limitera à l'emprise du phénomène sur le personnage, à sa crise de conscience, Luambu s'avèrera être un de ces phénomènes que Nathalie Prince⁶⁵⁷ et Valérie Tritter dépeignent comme l'un des effets majeurs du fantastique qui, pour la première dans la constitution du personnage en phénomène fantastique au détriment du phénomène autonome. Plongés au sein de l'expérience fantastique, ajoute la seconde, ces personnages le plus souvent inclus dans des réalités non fantastiques deviennent des « phénomènes fantastiques par existence⁶⁵⁸ ». Luambu rejoindra par conséquent tous les autres motifs relatifs au fantastique ; ceux là même qui participent de la monstration relevée par Gwenhaël Ponnau⁶⁵⁹ et Jacques Goimard⁶⁶⁰.

655 *Ibidem*, p.217

656 *Ibidem*, p.164

657 PRINCE, Natalie, *Op.cit.*, p.92

658 TRITTER, Valérie, *Op.cit.*, p.66

659 PONNAU, Gwenhaël, *Op.cit.*,

660 GOIMARD, Jacques, *Op.cit.*,

2.2 De la monstration

Une double réalité recouvre le terme de monstration : il s'agit pour Ponnaud d'une mise en œuvre et en scène d'un spectacle d'horreur dans la volonté de d'impressionner le lecteur par la mise en œuvre par l'écriture d'une catégorie de textes qui- contrairement à la précédente- ne tentent pas de démontrer mais montrent la présence du surnaturel ou la thèse de la folie ; gommant ou effaçant ainsi les modalités narratives relevant d'une stratégie de l'incertitude ; « Le lecteur n'est plus convié à s'interroger sur ce qui a vraiment eu lieu et sur ce qu'il faut vraiment lire » et ne peut qu'en croire ses yeux et « se rendre à la monstrueuse évidence que le texte lui met, pour ainsi dire, sous les yeux. »⁶⁶¹

Ici s'élabore donc une disposition optique dont la construction n'est rendue possible que par la convocation et la provocation de l'horreur : seconde réalité de la monstration « affirmée de façon souvent provocante », faite « d'êtres ou de faits répugnants ⁶⁶² », c'est le *monstre* au sens que lui accorde Goimard, celui du latin *monstrum* : « chose qui sort de l'ordinaire ; parfois chose horrible, violant de façon repoussante l'ordre habituel de la nature⁶⁶³ ». Montrer le monstre constitue donc l'objectif principal dans les textes de la monstration qui rejoignent de ce fait le second modèle que Denis Mellier place sous l'appellation de « fantastique de la présence⁶⁶⁴ » lequel se distingue de celui de « l'indétermination » par : « l'extériorisation » de sa thématique, un inconscient sujet à la paranoïa ici justifiée par un en jeu tourné vers l'objectivation d'une « altérité menaçante », une modalité de la confrontation, une poétique privilégiant une violente « expressivité » que la réception classe d'emblée dans la paralittérature et la culture populaire. Jugement qui en occultant l'analyse diachronique des ces textes omet de leur restituer leur véritable place dans la littérature fantastique.

Deux moments de la monstration seront inscrits dans l'œuvre tchicayenne d'une part à travers le pouvoir de l'horreur instauré à la faveur d'une description particulièrement excessive des personnages et d'autre part dans les divers motifs et thèmes classiques qui constituent l'identité du genre.

661 PONNAUD, Gwenaël, *Op.cit*, p.x

662 *Idem*, p.xi

663 GOIMARD, Jacques, *Op.cit*, p.276

664 MELLIER, Denis, *Op.cit*, p.29

2.2.1 Le pouvoir de l'horreur

Aphthonius que cite Philippe Hamon⁶⁶⁵ définit la description comme « un discours qui expose la chose dont on parle de façon qu'elle paraisse mise en évidence sous les yeux. Celle de Tchicaya expose en effet au fil des œuvres une galerie de personnages à propos desquels les détails minutieux relatifs à leur morphologie donnent lieu à une vision d'horreur. À quelques exceptions près le monde Tchicayen se présente comme un espace laid, hideux, insupportable, tant la laideur et la difformité y campent de façon permanente ; car sur la majorité des personnages convexes et concaves de l'ensemble des romans seuls quelques uns échapperont à une description dévalorisante. Ainsi aura-t-on dans *Les cancrelats* par exemple le tableau ci-dessous :

Personnage	Description
Ndundu	Infirmité au niveau des yeux : cils légèrement roux, « un rien albinos ».
Prosper	A six ans : yeux d'albinos, fatigués ; lent. A douze ans : haut sur des jambes maigres, genoux cagneux. Adulte : alcoolique puant à la bouche pendante.
Tchiluembh	Géant manqué, long et flexible, le haut du corps légèrement penché en avant, une petite tête avec deux yeux d'oiseau de nuit ; bras démesurés et encombrants pour le corps
Taty	Démarche d'un chien marchant uniquement sur les deux pattes de derrière ou celle d'un scarabée debout.
Liambu	Femme sèche à la peau sèche, joues

665 HAMON, Philippe, *La description littéraire : De l'antiquité à Roland Barthes : Une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p.23

	mortes, yeux pochés et creux.
Cécile	Haute sur de jambes bien maigres, deux excroissance menaçants sur le haut du corps ; une loque au décès de son mari.
Ribeiro	Tête de porc, grasse avec des bajoues, le nez est un morceau d'éponge d'où coulerait le vin, de petits yeux porcins, nasillard et essoufflé, grosses mains velues aux pouces courts, opulente obésité, démarche de canard.
Le Triton (l'interprète)	Bouche épaisse et fendue, un triton des pieds à la tête.
Tchizimba	Grande bouche et dents saillantes : un phacochère.
Jean Balou	Haute taille, silhouette nerveuse, visage aux traits anguleux, un vrai masque crâne rongé par une calvitie sans laquelle il ressemblerait à Tchiluembh.
Funzi	Yeux de travers, nez très court, lèvres empêtrées sur des gencives nues, des guenilles pour tout vêtement.
Loleiro	Bosses sur le front, les cheveux se terminant en V, nez long, homme long et plat surnommé l'encorné.
Fehlianou	Doigts de chenilles
Pauline	Corps squelettique
Damien et sa mère	Odeur fétide- Corps moribond.
Oncle de Malila	Un vestige sale à tête d'oiseau
Lassy	Yeux gluants, trapus.
Okana	Une bouche en-cul-de poule
Juliette	Malade, yeux prostrés, écarquillés des orbites larges, peau sèche et claire, corps affaibli par une plaie béante.
Le milicien	Un balafre aux pieds prolongés par des

	orteils en éventail et mangés par des chiques puces.
Les indigènes	Des macaques et des zèbres (pour le commandant Chartriant).
La femme indigène et son enfant	En guenilles, une guenon dont l'enfant au coup étonnamment maigre porte une tête volumineuse et osseuse.
L'Homme indigène	Un visage de travers, dents saillantes donnant l'air d'un cadavre ou d'un lépreux.
L'assistance féminine	De la chair faisandée.
Les enfants	Des ventres plus énormes que la tête.
Le défunt	De mains osseuses.
Dépouille de Ndundu	Un corps déchiqueté : jambes broyées, joue ouverte, yeux hors de la tête.

C'est sur ces deux derniers aspects que sera focalisée la description dans *Les méduses*, même si de temps à autre une attention particulière est adressée à quelque individu ; tel est le cas de l'une des figures centrales du récit : le fou dont le buste aura plus de côtes que de chair, des mâchoires et des yeux grelottants, une bouche comme édentée ; ou encore le devin au cou de charognard et aux yeux de serpent très exigus.⁶⁶⁶

La dépouille d'Elenga sera ainsi « un corps disloqué [...], saignant de plus de plaies que le Christ »⁶⁶⁷, quant à celui de Muendo l'horreur sera telle que les témoins horrifiés friseront la folie :

J'ai vu les morceaux du corps puis le sang éclabousser tout. Brr !...On n'a pas l'estomac bien accroché dans ces cas-là. Un des apprentis est devenu fou, se roulait dans la sciure. Poussait des cris qu'on entendait malgré le sifflement de la scie...Scié, jeté en l'air...moi j'ai vu retomber le corps...je ne sais pas qui a eu la présence d'esprit d'arrêter la scie, trop tard d'ailleurs...Elle aurait pu continuer à tourner...Un masque d'angoisse et de terreur grise en plus de la sciure sur tous les visages. Le patron parut plus blanc malgré le hâle du vieux colonial. Un éclat de sang souillait la pile de planches de la matinée. Ils parlaient tous avec des tics, des tressaillements. Le travail s'était arrêté de lui-même à quatre heures

⁶⁶⁶ *Les Méduses, Op.cit.*, p.193

⁶⁶⁷ *Idem*, p.182

dans la folie, dans le dégoût, dans la terreur, dans la fureur, dans l'horreur.⁶⁶⁸

Ces figures et descriptions dégradantes s'inscrivent dans la tendance générale de la « quiet horror⁶⁶⁹ » classique, ardemment défendue dans le fantastique contemporain par Stephen King⁶⁷⁰ pour lequel la terreur moderne doit montrer l'horreur telle qu'elle est, et le cinéma des années soixante. Ce pouvoir de l'horreur sera d'autant plus amplifié que les voies de sa réception seront aplanies par la présence de divers motifs classiques pouvant relever d'une lecture performative.

2.2.2 Les thèmes récurrents

Plusieurs motifs du fantastique vont apparaître le long de l'œuvre. Certains plus allusifs que d'autres, ils ne participeront pas moins de l'atmosphère sombre et surnaturelle inhérente au genre. Ainsi peut-on reconnaître les thèmes, relevés par Millet et Labbé⁶⁷¹ :

- Diables et démons avec référence aux pactes avec Satan représenté notamment par Luambu dans *les méduses*, Mahata dans *les cancrelats* et les Phalènes, la sorcellerie, les maléfices et donc à la possession et à l'exorcisme
- Les revenants, avec son cortège d'apparitions,⁶⁷² fantômes⁶⁷³ et morts-vivants⁶⁷⁴
- La monstruosité
- Les figures fantastiques par inversion : l'animation d'objets cédera sa place par l'hypallage à l'effet inverse : l'enfant unique spectateur du prophète fou sera comme statufié
- Les rêves et cauchemars qu'on aurait aussi pu intégrer dans les textes du soupçon dans lesquels l'univers mental des personnages constitue un terrain favorable à leur création et à leur fonctionnement
- Les pouvoirs, tels ceux de Sophie qui allient perception et guérison

668 *Ibidem*, p.226

669 MARCEL, Patrick, *Atlas des brumes et des ombres*, Paris, Gallimard, « Folio science fiction », 2002

670 KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Monaco, Paris, Éditions du Rocher, 1995, Édition américaine, *Danse macabre*, Everest house, 1981

671 MILLET, Gilbert, LABBE, Denis, *Op.cit.*, pp.114-223

672 *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.196

673 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, pp.220-222

674 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, p.255-327

- Les lieux fantastiques : maisons hantées, cimetière, lieux fantômes et autres aberrations.

Vu l'ampleur des thèmes et la tendance à leur interaction observée lors de leur déploiement, il a été préférable de les regrouper sous deux aspects que seront successivement le cadre spatio-temporel et les personnages.

2.2.3 Le cadre spatio-temporel

Indissociables de la poétique fantastique, le temps et l'espace constituent le premier cadre dans lequel va s'organiser et d'abord naître l'atmosphère fantastique. Dans les productions avant-gardistes du choix des lieux dépendait la détermination du genre. Il s'agira ainsi dans les premières productions d'un usage excessif du gothique architectural : châteaux et abbayes en l'occurrence en ruines, abandonnés dans de forêts, entourés de montagnes aux pics vertigineux et au bas desquels des cavernes autant sombres ne serviront guère de refuge à une héroïne déjà effrayée. Le temps ne sera pas moins sombre : tempête nocturne, nuit très avancée constitueront traditionnellement les circonstances de prédilection. Quant à son appréhension par le personnage ou d'ailleurs le lecteur, il s'avérera d'autant plus difficile à maîtriser que sa chronologie demeurera perturbée ; non seulement par le refus ou l'inadaptation du héros de son déroulement linéaire, avenir, présent et passé qui l'angoisse, mais également par les « coïncidences temporelles⁶⁷⁵ Tritter » réunissant des événements spatialement éloignés. Il en sera ainsi dans *Les méduses* où Luambu sera localisé par la foule au marché alors que dans le même temps il sera censé être dans le coma à l'hôpital de Pointe-Noire (vérifier). Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, le mystérieux personnage plein d'attention à l'égard des deux veuves Poaty lors de l'exécution de Gaston se trouvera être un fou vivant, du moins on peut le présumer, au même moment dans un village situé à plusieurs centaines de kilomètres de Brazzaville. Dans *Les cancrelats* déjà, le jeune Prosper sera confronté à une partielle perte de mémoire, ne se souvenant plus des circonstances l'ayant conduit à changer d'espace « Mais qui l'avait amené jusqu'ici ? Du cimetière à la mer il y a la lagune »⁶⁷⁶.

675 TRITTER, Valérie, *Op.cit.*, p.63

676 *Les Cancrelats, Op.cit.*, p.82

Un espace comme mouvant, animé, effectuant le parcours à la place des personnages qui de ce fait se trouveront transportés. Le locuteur du dernier chapitre de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* qui serait manifestement Gaston semble le reconnaître:

L'environné pris en charge par l'environnement. Il n'a à bout de bras que le rythme de sa marche. Marche-t-il réellement ? De toute évidence, non. L'herbe roule, l'herbe le porte. Les collines roulent. Les rivières coulent, les rivières l'emportent. Il laisse faire parce qu'il n'a de force et d'énergie que celle plus puissante et éparse dans l'herbe, les collines, les feuillages noirs.⁶⁷⁷

Prosper déjà, quoique transporté par le camion de la prévoyance, percevra un espace animé et même personnifié qu'il aura déjà enfant, rencontré et subi :

Elle (la nuit) réveille le vent qui baille, s'étire les membres, puis lance de tous côtés des coups de boutoir. Le vent assomme l'enfant. L'enfant chancelle [...] Ahanant comme sur un lit d'amour, obscène, le pluie en profite, s'acharne sur la terre des orphelins. La nuit frémit de plaisir. [...] la mer écumait [...] éructait, bavait sur la plage une écume râleuse⁶⁷⁸.

Plus tard et plus âgé, alors qu'il sera accusé et déporté par les miliciens, le récit de son éloignement de Diosso dépeindra un espace vivant et mobile, mais moins vigoureux et aussi fragilisé et pitoyable que les êtres qui y vivront, abandonnant lâchement Prosper à ses bourreaux :

La plaine était la même là-bas derrière les manguiers. Oh ! et cette route qui la traversait, crevée, éventrée. Elle fuyait Loango, s'échappant crachée de dessous par l'arrière du camion. Elle s'enlisait d'abord dans une nappe d'eau vibrante, puis apparaissait sur un point d'horizon, lamentable. Comme un boa que navre une longue digestion [...]. De ce côté-là, à moins d'un kilomètre de la route, une profonde et large crevasse rongait la plaine [...]. La route fuyait vers Loango abandonnant Prosper à ses deux miliciens. Le camion ahana, traversa Lubu qui se mourait comme Diosso, Vista, Loango drainé par la ville toute proche ou par la construction du chemin de fer et sa prodigieuse boulimie d'hommes. Il semblait encore à Prosper qu'il voyait pour la première fois ces maisons

677 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, pp.255-256

678 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.81

efflanquées, aux murs de papyrus et aux toits de raphia, clôturées de branchages.⁶⁷⁹

Alternant vigueur et terreur, puis espace de désolation, les lieux tchicayens autant que les cadres classiques un environnement propice à l'expérience fantastique d'autant plus aisément que sa structure et les couleurs sombres de l'espace naturel et de la nuit auxquelles succèdent celles blanche, claire, désertique d'un soleil accablant, rouge du sang des victimes du Congo-Océan, Ivoire de la plaine, créent alternativement des atmosphères lourdes, angoissantes et psychédéliques, précipitant une subjectivité déjà en proie à des troubles intérieurs l'amenant comme le vivra Prosper à amplifier ou de façon générale à modifier la réalité de ses perceptions :

Il n'y avait jamais eu d'éléphants sur la plaine qui porte le nom de Ntandu Pundji, eh bien, malgré son nom, « Pundji » c'est l'ivoire. Eh bien c'est la couleur qu'elle prend dès que l'herbe a mûri de part et d'autre de la route qui traverse. Et même quand elle est nue, la terre a la même couleur. Le manioc qu'on y cultive a la même couleur ivoire. De même, le ciel en saison de pluie comme en saison sèche. Prosper la regardait avec les yeux qu'on a au sortir d'un trou lourd de sommeil. Il semblait la voir pour la première fois, alors qu'il l'avait traversée dans les deux sens, se rendant à Tchikugula ou en revenant.[...] Abasourdi par cette accusation de vol, Prosper fut rejeté en lui-même, nullement épouvanté, résigné à ne pas fuir ça. Sans amertume ou à peine, il s'était laissé couler à fond, dans le coin le plus à l'ombre de son âme. Il en avait une, oui ; toute une aubaine son âme ! C'était d'abord une boule dure à avaler qui menaçait de lui rompre la gorge. C'était une chambre noire, il y faisait frais, frisquet et mauve avec des soleils blêmes partout. Par moments, tout y était rouge, avec des soleils bleus, orange, verts...Son âme comme un kaléidoscope qui rendait une rose pour une goutte de sang dans ses yeux blessés. Un soleil pour un brin de paille !⁶⁸⁰

On aura ainsi le long de l'œuvre à la fois le village et/ou la ville comme cadres de l'expérience fantastique : Mabindu, Diosso, Pointe-Noire, Brazzaville à la périphérie desquelles apparaissent comme un rappel de légitimité ou un apport de légitimation du fantastique dans l'œuvre, quelques lieux ou motifs indissociables du genre : La mer, le cimetière, la porte.

679 *Idem*, pp. 124-125

680 *Les Cancrelats*, *idem*

Jean Chevalier définit la mer ainsi :

Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort.⁶⁸¹

Infinie et donc informe, la mer est l'un des motifs courants de la littérature fantastique tant son ambivalence représente à la fois la vie et la mort. Considérée comme une matrice d'où sortirait toute vie, elle peut également être le lieu des abîmes, refuge de créatures monstrueuses et peut de ce fait signifier la mort. Tchicaya utilisera cette particularité dans l'ensemble de ses productions. Lieu de renaissance pour ses personnages, elle sera aussi le lieu de rencontres le plus souvent mystérieuses et semble-t-il, dangereuses : le jeune Prosper fraîchement orphelin y rencontrera un mystérieux pêcheur⁶⁸², puis plus tard sa seconde épouse⁶⁸³ ; c'est également à la mer que les trois amis au destin tragique scelleront leur amitié sous les funestes auspices d'un mystérieux prophète vitupérant et annonçant leur avenir, la mort avec pour lieu d'accomplissement le cimetière, autre symbole d'ambivalence, car si la mer produit la vie et la mort, le cimetière lui a pour objet de poser les limites entre ces deux univers. Espace délimité et défini, il ouvre néanmoins comme toute frontière « sur un autre espace indéfini et illimité : celui du surnaturel ⁶⁸⁴ ». C'est de là que s'effectuera l'étrange déplacement spatio-temporel de Prosper⁶⁸⁵ ; c'est du cimetière également que Luambu achèvera son errance pour débiter une autre à laquelle il était irrémédiablement destiné, mais parallèle cette fois ; car le cimetière « ouvre une porte entre le monde des vivants et celui des morts⁶⁸⁶ ». Luambu y rencontrera son fils et sa femme sur les encouragements de laquelle le récit s'achève, semblant indiquer le retour du personnage dans le monde des vivants. Un monde dont l'habitat représente souvent,

681 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 623, 1^{ère} édition Robert Laffont 1969

682 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, pp.82-83

683 *Idem*, p.240

684 MILLET, Gilbert, LABBE, Denis, *Op.cit.*, p.224

685 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, pp 80-81

686 MILLET, Gilbert, LABBE, Denis, *Op.cit.*, p.225

notamment par le biais de la porte, un autre élément symbolique de séparation des deux mondes par lequel toutefois pourront aller et venir les habitants respectifs de ces derniers. La maison cessera par conséquent d'être un refuge pour devenir

Le creuset d'étranges phénomènes, d'apparitions inexplicables et terrifiantes, [...] hantée elle perd sa qualité d'abri contre les intempéries et les menaces du monde extérieur. Les personnages y sont à la merci du mal⁶⁸⁷.

Malila dans *Les Cancrelats* en fera la fatale expérience ; sa mère par y pénétrera à chaque fois et finira par l'emmener avec elle. La porte semble donc ici ainsi que dans *Les Méduses* perméable malgré la présence de laquelle des intrusions s'effectuent aisément. C'est aussi par une porte que Raymond Poaty « accède à la lisière de l'autre terre »⁶⁸⁸. Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* la porte assure pleinement sa symbolique telle que l'expose Chevalier :

La porte symbolise le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et le ténèbres, le trésor et le dénuement. La porte ouvre sur un mystère. [...]Le passage auquel elle invite est, le plus souvent, dans l'acception symbolique, du domaine profane au domaine sacré⁶⁸⁹.

Ainsi Raymond par un sas de son cagibi passe-t-il d'un monde qu'il habite à un

sanctuaire où affleurent des énigmes [...] impénétrables. Ce réduit qui lui sert de bureau a la réputation d'être la porte secrète où il a ses sorties et ses entrées dans le monde des esprits. C'est par là qu'il passe pour aller à ses messes noires. Il entre en transe. Il parle et entend des langues inconnues au commun des mortels. Ce réduit n'est jamais fermé à clef. [...] c'est la nuit que le réduit est fermé. Impossible de l'ouvrir, alors qu'il n'y a pas de serrure, ni rien pour le fermer de l'intérieur. Incompréhensible⁶⁹⁰.

Inversement dans *Les Méduses* le verrouillage de la porte ne servira guère à empêcher des intrusions du monde parallèle et ses habitants, dont le statut quelquefois double inscrit dans

687 *Idem*, p.219

688 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, p.50

689 CHEVALIER, Jean, GEERBRANT, Alain, *Op.cit.*, p.779

690 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, p.58

l'œuvre tchicayenne la perception de l'entre-deux largement illustré par ces trois motifs qui développent le thème de la fragilité de la frontière entre la vie et la mort.

Il existe en effet dans la littérature fantastique une approche dans la dialectique mort/vivant qui consiste à considérer le statut des morts dans une perspective d'incertitude. Selon Francis Berthelot,

l'une des différentes variations que permet la littérature [...] relevant du fantastique c'est l'approche selon laquelle les morts eux-mêmes ne sont pas fixés sur leur statut et errent dans un entre-deux où se perpétue leur incertitude⁶⁹¹.

Celle-ci se déploie non seulement autour de l'individu lui-même mais également au niveau de l'espace dans lequel il se meut ; annoncée par le voyage réel de Prosper dans *Les cancrelats*, elle se confirme à travers le parcours de Luambu dans *Les méduses* et Gaston pour *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, qui offrent au lecteur l'illustration d'un impossible conclusion quant à leur statut définitif. Si chez le premier la seule certitude sera celle du coma par lequel et selon ses congénères il aura quitté le monde des vivants, la suite du récit ne permettra toutefois pas de trancher entre les délires d'un individu traumatisé par la perte violente et brutale de deux amis et en proie à la folie, et les pérégrinations d'un mort dans l'au-delà ; Julienne et l'enfant sont-ils finalement réels et dans quel espace les perçoit-il, celui des vivants ou celui des morts ? Car comme son coma qui est un entre-deux -départ du monde des vivants mais non arrivé dans l'autre-, le statut se rapportant à Luambu demeure incertain. Il le sera moins chez le second dont on suivra le parcours et dont le statut sera clairement annoncé par la prêtresse : « Il est venu ici à tâtons. Je ne vois pas sa vie. Où est sa mort ? »⁶⁹². On verra qu'après avoir été torturé puis grâce à l'intervention mystique d'un homme s'avérera être un fou, Gaston échappera aux de grâce, restant cependant dans un état intermédiaire : déjà mort/mais encore vivant, un état qui lui permettra d'effectuer un retour aux sources. Ici les deux personnages ne s'interrogent nullement sur leur état et la réalité de leur condition, mais semblent la subir ou la vivre tel que Gaston qui décortiquera son environnement ; quant à Luambu cette expérience de l'entre-deux finira d'accomplir son essence même, celui d'un être double ; car au-delà de

691 BERTHELOT, Francis, « La zone intermédiaire chez Superville et Bruno Schultz » in *Les vivants et les morts : Littératures de l'entre-deux-mondes*, sous la direction d'Arlette BOULOUMIE, Paris, Éditions Imago, 2008, p.151

692 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, p.326

l'expérience fantastique qu'il vit, il s'avère également appartenir aux acteurs du fantastique à propos desquels Nathalie Prince soulignera fort à propos la constitution en phénomène fantastique. Si Luambu en est le prototype incontestable, l'œuvre tchicayenne recèle néanmoins à des niveaux divers mais agissant toujours en interaction, de personnages originaux et porteurs d'indices indissociables du texte fantastique. On en retiendra quelques uns repartis sur deux univers : les non humains et les humains

2.2.4 Les personnages non humains

On classera dans cette catégorie la foule, le bestiaire et les êtres d'outre-tombe. Les personnages non humains constituent un vaste champ d'inspiration à l'écriture du fantastique. Empruntés aux croyances populaires païennes et au merveilleux, ils sont le plus souvent au-delà des motifs classiques du chat, du cheval, du loup ou de l'araignée un matériau réutilisable dans la création de nouveaux monstres ainsi que le fera Lovecraft⁶⁹³, Mary Shelley⁶⁹⁴ ou Ovide⁶⁹⁵ faisant de l'hybridation leur tendance majeure. Kafka procédera quant à lui par *La Métamorphose*.⁶⁹⁶ On retiendra toutefois comme le soulignent les spécialistes que le motif crée moins le fantastique que « la manière dont la description et le récit développent la charge d'anormalité et d'étrangeté ⁶⁹⁷Tritter p69 ». Ainsi en est-il de la foule et sa rumeur chez Tchicaya. Personnage à part entière de l'œuvre et vivante elle se présente comme « une masse de gens sans amour⁶⁹⁸ » devant laquelle la solitude du personnage se trouve accrue. Prosper en fera l'expérience devant la factorie de l'encorné : « comment expliquer ce manque de commisération ?⁶⁹⁹ » s'interrogera un narrateur. Elle houspillera l'accusé, hurlante, injurieuse et moqueuse. Elle sera quelques années plus tard aux yeux de Sophie qu'elle épiera, suivra et étouffera par son désir de spectacle qu'un bain de saleté, de poussière où se retrouvent toutes les ordures⁷⁰⁰ ; c'est encore elle qui dans *Les méduses* perdra dans le brouillard de sa rumeur et sa forme

693 LOVECRAFT, Howard Phillips, *L'Abomination de Dunwich*, Paris, J'ai lu, « Science- Fiction », 1997

694 SHELLEY, MARY, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Gallimard, « Folio Science-Fiction », Titre original : *Frankenstein or the modern Prometheus*, 1818

695 OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 2009

696 KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 1938, édition originale, *To die verwandlung*, Leipzig, Kurt Wolff, Verlag, 1915

697 TRITTER, Valérie, *Op.cit.*, p.69

698 KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, *Op.cit.*, p.24

699 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, pp.116-117

700 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p.60

tentaculaire André et ses proches avant de se constituer en témoin assoiffé de sang et complice des disparitions et exécutions capitales dans *Ces fruits si doux de l'arbre à Pain*. La foule apparaît donc chez Tchicaya comme un monstre, qui rode et inquiète au même titre que d'autres créatures du fantastique. A ses côtés on retrouve naturellement le bestiaire dont il a déjà été question plus haut et qui sert de titre éponyme au trois quart de l'œuvre romanesque : les cancrelats, les méduses, les phalènes dont le mouvement sombre et compact similaire à celui de la foule, constituent dans l'œuvre des présages morbides dont l'accomplissement s'accompagnera des chants macabres d'autres animaux nocturnes tels que les crapaux, les chiens et comme participant de et à l'expérience fantastique essentiellement nocturne cependant. Se déploient également dans le même espace temps les êtres d'outre-tombe.

Intrinsèquement liés au motif de l'apparition, de l'insolite et même de l'inadmissible, les êtres d'outre tombe représentent dans le fantastique les hantises du monde des humains quant à la mort. Alors que leur manifestation dans le monde des vivants devrait a priori démystifier la mort notamment en tant que fin de la vie, elle vient paradoxalement accroître la crainte de la mort et donc de la disparition. Leur intrusion dans la réalité provoque déséquilibre et malaise du fait de la rencontre des deux réalités qui en découle : la vie et la mort. Appelés aussi revenants, ils se distinguent les uns des autres selon leur mode de manifestation⁷⁰¹ : la forme charnelle se rapportant au mort-vivant et celle plus éthérée au fantôme. La première se caractérise par son caractère tangible, outre l'absence ou quasi absence de battement de cœur ; on y trouve les zombies et les vampires ; la seconde « est un revenant dont le corps n'est plus qu'une entité immatérielle. Lorsqu'il garde son apparence terrestre, cette dernière devient floue ou immatérielle à tel point que l'on peut passer à travers. Il s'agit dans tous les cas de faire apparaître l'âme, de la rendre visible, audible. Le fantôme est l'un des premiers personnages du fantastique. Il en reste l'un des symboles les plus forts⁷⁰² ». Cela pourrait expliquer le choix de l'auteur en faveur du fantôme dans l'ensemble de son œuvre. Il apparaîtra furtivement aux yeux de Ndundu perturbé dès l'incipit des *cancrelats* sous les traits de sa mère puis ceux du père de Liambu⁷⁰³ p13 ; souvent attachés aux lieux ou aux êtres fréquentés dans leur précédente vie, ils en font la raison principale de leur retour. Moins furtive mais le regard toujours

701 MILLET, Gilbert, LABBE, Denis, *Op.cit.*, pp.126-140

702 *Idem*, p.127

703 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.13

fuyant, la mère de Malila reviendra pour sa fille qu'elle ne laissera plus souffrir davantage :

« Qu'as-tu à pleurnicher comme ça ? fit une voix en écho à la question de Malila. Tout le monde eut un frisson. Mbissi elle-même perdit beaucoup de son obstination. C'était une vieille femme qui répéta la question de Malila. Elle portait un pagne noué sur la poitrine. Elle ressemblait à une veuve qui vient de perdre son mari, le crane rasé, orné d'un bandeau. On ne distinguait rien de son visage qu'elle détournait un peu. Sa voix était brisée. Malila et Funzi ne lui cachèrent pas leur surprise. Elle s'excusa et pria qu'on veuille bien lui donner une braise pour allumer sa pipe. Elle parlait sans regarder personne. – Qui ta battue, mon petit ? Demanda –t-elle à Mbissi, sans tourner son visage vers l'enfant. On bat les enfants la nuit, c'est mauvais ; qui sait qui peut venir les consoler et si c'est bien pour consoler... - Personne ne l'a battue, protesta Funzi agacée. La vieille fit comme si elle n'avait pas entendu Funzi et continua : - ... Moi, je viens de loin. Je viens chercher mon enfant, mon unique enfant. Elle a été longtemps sans moi. Elle ne m'attend pas, mais elle voudra bien que je la console de tous ce qu'elle a souffert... - Mère, qui es- tu donc ? Lui demanda Malila. – Tu me donnes le nom de mère, et tu me demandes qui je suis ? Répondit la vieille qui, pour la première fois, leva les yeux sur quelqu'un. Ce fut sur Malila. Ce regard de la vieille mit Malila mal à l'aise, réveilla la piqûre. Elle eut un élan lancinant. Malila se mit à geindre. Funzi posa à Malila trois fois la même question que Prosper : « Qu'est-ce que tu as ? » La vieille, insensible à la douleur de Malila, sans même y prêter la moindre attention, dit : « Merci pour la braise. C'est bien : tu ne pleures plus ! Restez bien. » Il sembla à Funzi que pendant que Malila lui disait : « Ce n'est rien, ça va passer... ça y est... », il sembla à Funzi qu'elle entendit la vieille dire distinctement : « Geindre, c'est appeler pour qu'on vienne vous consoler... » L'élan était passé. Malila s'étonna : « Ou est-elle passée ? » Funzi fut emphatique pour montrer ça avait l'air d'une apparition de mauvais augure. « Nous verrons », ajouta-t-elle. [...] La lampe était posée sur la table. On avait remonté la mèche. La lampe brûlait. Malila [...] prit la lampe pour aller voir dans la chambre [...] un bruit de pas derrière elle l'a fit se retourner. Elle se retourna si brusquement qu'elle réveilla la douleur en elle. Mais au lieu d'être aiguë, elle lui ramoli tout d'un coup le corps. Sa vue se troubla. Elle vit dans le cadre de la porte, la vieille. La vieille qui était venue demander chez Funzi une braise, pour sa pipe. La vieille lui fit signe de poser la lampe et de la suivre. Malila obéit, posa la lampe sur la table. Puis elle fit deux pas pour suivre la vieille. Son corps lui paru très lourd à traîner, elle laissa son souffle suivre la vieille. Elle laissa tomber son corps ;

elle laissa partir son souffle. C'est ainsi que Malila suivit la vieille.

⁷⁰⁴ »

Toujours de dos ou le regard fuyant, leur présence ne peut constituer un danger que pour celui qui braverait cette posture ou encore celui pour lequel le fantôme revient. Aussi n'arrivera-t-il rien à la famille Lilesu lors des deux visites mystérieuses d'un homme tout autant mystérieux : « 194-19 »⁷⁰⁵. Ces apparitions et disparitions seront également caractéristiques des personnages humains constituant ou relevant à leur manière du phénomène fantastique.

2.2.5 Les personnages humains

Ils correspondent en général à la classique codification qu'offrent les œuvres du fantastique avec cependant quelques ajustements dans l'écriture tchicayenne, notamment en ce qui concerne le rôle de la femme et celui de l'enfant. Trois groupes seront donc retenus : les enfants, les femmes et les hommes, tous dotés d'au moins un pouvoir tel que celui de la perception, qui les distingue du reste des habitants.

On remarquera chez les enfants leur extrême précocité. Très développés dans les textes mythologiques ou relevant du merveilleux, le thème de la précocité n'a eu de cesse que d'attribuer à l'enfant la part belle de l'histoire. Le plus célèbre d'entre eux, l'enfant Jésus naît déjà doté du sceau divin : c'est le fils de Dieu dont le rapide et excessif épanouissement spirituel et intellectuel en fera un enfant hors norme ; à douze ans « tous ceux qui l'entendaient étaient frappés de son intelligence et de ses réponses »⁷⁰⁶. Moins divine mais autant précoce Matilda⁷⁰⁷ ignorée de ses parents en étonnera plus d'un dans le monde de l'éducation. Le merveilleux fera également de cette classe des êtres doués de pouvoir, espiègles et rusés. Les textes africains en feront souvent les héros des contes et fables, surmontant les difficultés que leurs parents n'auront pas pu résoudre ; « L'enfant y apparaît très souvent comme doué d'un pouvoir supérieur, d'un véritable don de voyance

704 *Idem*, pp.220-221

705 *Les Méduses*, *Op.cit.*, pp.194-196

706 SEGOND, Louis, *La Sainte Bible*, Evangile de Luc : 2 :47, Genève Paris, Société Biblique de Genève, 2002, p.1020

707 DAHL, Roald, *Matilda*, Paris, Gallimard, « Jeunesse », 1999

qui lui permet de surmonter comme par enchantement les difficultés qui se dressent devant lui, et de rendre ainsi service à ses parents et à ses frères et sœurs »⁷⁰⁸ En outre ajoute Pierre Erny, l'enfant hors norme « se présente souvent aussi comme un enfant terrible. On a comme une prédilection pour cet enfant tout puissant, brave, invincible, féroce aussi et cruel qui se joue des lois les plus saintes et des sentiments les plus sacrés »⁷⁰⁹. Il en sera d'Ogoula l'ouragan que reprennent du *Les contes du Gabon*⁷¹⁰ :

[...] A cette époque, vivait l'être le plus redoutable de la terre. Ce n'était qu'un enfant de cinq ans, mais partout on fuyait devant lui, tellement il était violent. D'ailleurs on l'appelait Ogoula, ce qui signifie force et terreur. Dès qu'Ogoula apparaissait, tout le monde se cachait, car il dévastait tout ; les cultures étaient détruites, les cases étaient pillées, toutes les provisions disparaissaient. Lorsqu'il avait terminé ses méfaits, il entonnait son chant de victoire:

«Je suis Ogoula l'ouragan,
Rapide et fort comme le vent
Je détruis vos maisons et dévaste vos champs
Rapide et fort comme le vent
Je suis Ogoula l'ouragan. »

Et cette précocité effraie, « l'enfant qui en sait trop fait peur à ses pères »⁷¹¹ car c'est un être en croissance, en voie d'achèvement et donc en devenir, censé en savoir moins qu'un adulte, lequel est parvenu à maturité. La personne de l'enfant ne peut donc être décrit dans son état plénier et stable, puisqu'il est essentiellement dynamisme, tension, acheminement vers un état plus parfait. On ne peut envisager, ni la personne, ni la personnalité enfantines autrement que sous l'angle de leur dynamisme, de leur devenir »⁷¹² Ignorance, exubérance et spontanéité symbolisent donc l'enfant. Aussi lorsqu'il s'avèrera être l'unique spectateur attentif et réceptif aux prestations sibyllines d'un fou, la scène pour le moins insolite ne manquera pas d'attirer l'attention de l'un des membres du trio nouvellement constitué :

En regardant derrière lui il vit sur la digue de sable un enfant nu, assis, le visage calé dans ses paumes et les coudes soudés aux genoux. Il figurait à lui seul l'auditoire de l'inspiré.⁷¹³

708 ERNY, Pierre, *L'enfant dans le pensée traditionnelle de l'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, p.65

709 ERNY, Pierre, *Idem*

710 *Contes du Gabon*, Paris, CLE International, « Contes du monde entier », 1981, pp.45-49

711 AUDIBERTI, Marie-Louise, *Écrire l'enfance: douce ou amère, éclairée par la littérature*, Paris, Éditions Autrement, 2003, p.26

712 ERNY, Pierre, *Op.cit.*, p.12

713 *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.104

Ils en seront tellement marqués que leurs promenades suivantes s'accompagneront toujours de l'espoir à peine voilé de revoir ce tableau aussi mystérieux.

Il chercha des yeux dans la foule des gosses s'il y avait un gosse fait comme une statue dans du bois mort, qui ne perdait pas des yeux le spectacle de cette danse⁷¹⁴.

On remarquera dans l'attitude et la posture de l'enfant une réécriture d'un autre motif du fantastique : la statue. Symbole du châtement dans les récits bibliques et merveilleux la statue sera récupérée par le texte fantastique qui va apporter quelques modifications. Animée, possédant son existence propre, elle sera tout azimut symbole de l'immortalité, du désir impossible ou encore d'une passion conduisant à la mort. Sa reprise chez Tchicaya se fera à la faveur de l'hypallage : procédé de rhétorique qui consiste à transférer les caractéristiques d'un élément sur un autre. Chez Tchicaya l'enfant héritera de l'immobilisme de la statue:

Un enfant vêtu d'un pagne était assis à l'écart sur une remontée de sable, les coudes sur les genoux, les deux poings sous le menton, il regardait sans émotion le danseur, qui n'était autre que le « fou » que Luambu, Muendo et Elenga connaissaient bien, qui avait baptisé leur rencontre[...] Muendo[...] fit deux pas vers le danseur, se ravisa, se dirigea vers l'enfant à qui il tendit une pièce de monnaie: hé! Petit, prends, va, donne-lui ça. L'enfant ne bougea pas. Il toucha l'enfant à l'épaule pour le secouer un peu, l'enfant bascula et tomba dans la posture qu'il avait assis, comme une statuette...⁷¹⁵

L'air pétrifié, et enfermé dans son mutisme, il gardera néanmoins l'essentiel de sa nature et par laquelle il sera clairement identifié comme un être vivant. Cette attitude signe chez Tchicaya le motif de l'enfant fantastique⁷¹⁶ chez lequel on retrouve en général trois caractéristiques constantes :

- La rousserie, associée dans les croyances anciennes au diable
- La précocité poussée à l'extrême, avec un développement de la timidité, du caractère posé, de l'introversion et l'absence d'une manifestation émotionnelle qui accentue leur monstruosité

714 *Idem*, p.255

715 *Ibidem*, pp.172-173

716 RICHET, Xavier (sous la direction de), *Poétique du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp.55-65

– Les pouvoirs « Qui peuvent se regrouper autour d'un seul, celui d'avoir accès à un autre monde : celui de la mort, des démons ou de la pensée des autres qui peut être tout aussi effrayant que les deux précédents »⁷¹⁷

La petite Mpiaka sera elle, moins introvertie, timide mais plus vivante, proche siens, et néanmoins dotée d'un sixième sens et d'une sagesse dont seront privés ses oncles et qui lui permettra de sauver son petit-frère de ses démons ; Sa famille par la voix de son oncle soulignera devant les autorités son exceptionnelle perspicacité : «Elle est curieuse, plus curieuse que tout le monde...(il se reprend) que nous tous dans la famille », pour ne pas laisser croire que sa nièce est plus curieuse que Monsieur. »⁷¹⁸. La curiosité de Mpiaka, appuiera le narrateur, « est une qualité rare puisqu'elle soutient son don d'observation qui est phénoménal »⁷¹⁹ C'est elle qui comprendra en effet que pour avoir guéri son petit-frère, Sophie est être exceptionnel dont il ne faudra perdre la trace:

[...]Le pouvoir de cette femme, on ne blague pas avec. Le tout est de savoir où elle habite pour pouvoir l'invoquer en cas de besoin. Plus vite que ses oncles, elle comprend que son frère vient de trouver la guérison, une vraie guérison, par cette femme[...] ⁷²⁰.

Sa morphologie et sa préscience porteront l'annonce d'une autre fillette : Mouissou. Elle apparaît d'abord à Raymond à qui elle rappelle la mère dont elle est l'homonyme:

C'est en revenant de Bakouilou qu'il s'y était arrêté, la dernière fois, à Tchilunga. Afin d'acheter, au bord de la route, pour presque rien, des patates douces que lui vendit une petite fille sans âge. « Elle disait s'appeler Mouissou, comme ma défunte mère. Sans âge, parce que son regard était insondable. Comme le passé...Je n'ai jamais eu autant de plaisir à entendre la langue du pays qu'en l'écoutant. Elle était fière de la robe en haillons qui la rendait si chétive, fragile. Vulnérable est l'intelligence sans le confort de la santé. Elle jouissait peut-être d'une santé que je ne connaîtrai jamais »⁷²¹.

717 RICHER, Xavier, *Idem*, p.62

718 *Les Phalènes*, p.207

719 *Idem*

720 *Ibidem*, p.63

721 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit*, p.44

L'impression étrange qu'elle lui laissera trouvera au cours et à la fin du roman son explication : Mouissou s'avérera être une sorte d'enfant sacré prête à rejoindre le cercle de grandes prêtresses à propos desquelles Kassembé Dia décrit la nature et la destinée . D'après l'auteur, la femme prêtresse est généralement une femme qui a subi l'initiation depuis sa tendre enfance. Elle est initiée par des femmes prêtresses qui sont des psychologues nées: elles connaissent bien l'être humain et peuvent sentir ce qui ne va pas au fond de la personne; ce sont des sages un peu particulière qui exercent l'art de la divination; elles sont en relation direct avec les esprits, tous les esprits, bon ou mauvais. Normalement, ces femmes-là sont considérées comme l'incarnation d'esprits ayant déjà vécus sur terre et donc douée d'une connaissance supérieure. Elles hébergent toujours des gens qui viennent pour se faire soigner et surtout pour des maladies en relation avec avec les esprits, autrement dit les maladies comme la folie, la démence, les dépressions et d'autres maladies mentales. Comme on le voit dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, la prêtresse est en permanence accompagnée d'une petite fille avec laquelle elle entretiendra des rapports mère/fille; elle lui sera confiée dès son plus jeune âge et se chargera totalement de son éducation; il s'agira le plus souvent « d'une élève et future prêtresse qui prendra le relais quand sa maîtresse ne sera plus là »⁷²². C'est en effet ce que précise le narrateur dans le roman:

Mouissou héritera de tout ce que sa mère sait de mystères. Elle aura le don de quereller la mort. Elle en héritera quand sa mère se couchera par terre dans la poussière des ossements de ses ancêtres⁷²³

On y voit en effet l'évolution initiatique de la jeune fille ; successivement une élève attentive, « qui ne perd rien des faits et gestes de sa mère »⁷²⁴, maladroite, craintive, elle s'affirmera au fur à mesure que progressera le récit devenant à la fin de celui-ci une véritable prêtresse tout en présence et en action⁷²⁵. L'auteur rejoindra Xavier Richet en rappelant que ces enfant sont généralement identifiés par leurs dons précoces de voyance, leur étonnante intelligence, la pertinence de leurs propos et un comportement différent de celui de n'importe quelle petite fille

722 KASSEMBE, Dia, *Angola: femmes sacrées, insoumises et « rebelles »*, Paris, L'Harmattan, pp.54-55

723 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, p.53

724 *Idem*

725 *Ibidem*, pp.260- 327

Dans la même fonction, on retrouve un autre personnage, plus âgé cette fois. Elle se démarque de cette plus jeune congénère par l'origine de ses dons ; si chez Mouissou l'initiation et le perfectionnement des dons lui viennent clairement de la tradition, chez Sophie, à moins qu'il s'agisse d'une espèce de syncrétisme à peine souligné, il apparaît de façon explicite et même métaphorique que l'originalité provient d'une divinité chrétienne : la vierge Marie dont elle apprendra les rites à la mission des sœurs et de laquelle elle sera retirée par son oncle après le décès de son père. Adulte elle reprendra le chemin de l'Eglise et renouera avec la sainte vierge auprès de laquelle elle aimera s'attarder et parler longuement⁷²⁶. Véritable énigme pour son entourage et particulièrement pour son frère, elle sera pour la famille Pobbard « le maillon qui la lie à une généalogie que la nuit des temps voile »⁷²⁷ ; cela grâce à sa sagesse intrinsèque que justifie d'ailleurs alors à quarante ans son vieillissement prématuré. Vieillesse et sagesse étant inévitablement associées dans la cosmogonie négro-africaine, car « vieillir est d'abord un rapport au monde, à la mort et au temps, une expérience existentielle »⁷²⁸ dont Sophie va dorénavant faire bénéficier les siens ; ce qui constituera désormais sa raison de vivre. On soulignera également la valeur allégorique du personnage qu'offre son Prénom ici rappelée avec insistance par le narrateur:

[...]Jean [...]détourna les yeux, surpris par un sentiment déplacé, sa culpabilité. Sophie pillée. Sa victime reposait à côté de lui, le sein travaillé par une respiration. Jean a pillé Sophie...Saint jean a pillé Sophie sainte Sophie...L'insensé de certains rapprochements qui vous viennent...Merde![...]Ces prénoms qu'ils avaient tous deux, Jean et Sophie...⁷²⁹

Sophie est le nom que porte également un monument historique: la basilique Sainte-Sophie d'Istanbul⁷³⁰. Construite sur les ruines de l'ancien temple d'Artémis en 325 sous le règne de Constatin, puis agrandie sous Constantius, Sainte-Sophie ou encore Sagesse divine fut brûlée en 404 lors d'une émeute à la suite de l'exil de saint Jean de Chrysostome.

726 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, p.55

727 *Idem*, p.54

728 VEGA-RITTER, « Les figures du « vieillir »: D'Ulysse à Moïse et d'Antigone à Marie de Nazareth, in *Figures du vieillir*, sous la direction d'Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherches du CRLMC, 2005, p.75

729 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.97

730 MANGO, Cyril, *Architecture byzantine, Sine loco* Berger-Leuvrault, « Histoire mondiale de l'architecture », 1981

Elle connaîtra par la suite alternativement des périodes de reconstructions et de destructions et de pillages dues à des des conflits politico-culturels et religieux ou à des catastrophes naturelles. Prises par les Turcs depuis 1435 elle fut transformée en mosquée puis en musée en 1935.

C'est cette dimension de mémoire et de pont entre les époques passées et présentes qui donne à plus d'un titre à Sophie sa dimension allégorique. Elle est d'abord Sainte-Anne du Congo face à laquelle elle se dresse lors de son pèlerinage, mais elle est également Sainte-Sophie dont l'histoire se personnifie à travers celle du personnage hypotextuel, sainte-Sophie Tchissimbu.

Cette figure à la fois puissante et angélique participe de la rupture quant à l'image de la femme dans les textes fantastique. Souvent victime notamment dans les premiers moments de la littérature fantastique, la femme revêtra peu à peu l'aspect de la femme fatale déjà visible dans les textes fondateurs⁷³¹, et celle de la sorcière ainsi que le désigne Michelet⁷³². Séductrice et à l'origine de la déchéance masculine la femme fatale « joue parfois le rôle d'intermédiaire entre le monde des vivants et l'au-delà. »⁷³³ A ce sujet Raymond et Compère soulignent la récurrence de son rôle de médium ou devin. Mais c'est son apparition onirique que va utiliser Tchicaya pour montrer le visage démoniaque de la femme dont le double réel ne s'avérera pas moins problématique. Mahata par le sujet de laquelle le motif du rêve s'inscrit dans l'œuvre représentera en effet la sorcière à mettre au bucher:

[...] Il versait li-même de l'essence sur le corps de Mahata...Mahata était devenue un vieillard.-Expie pour avoir couché avec le mari de ton amie, Expie pour avoir pleuré ceux que l'édifice a écrasé de l'autre côté du fleuve,Expie pour les trois francs que les lari refusent de payer. Mahata se consumait dans les flammes, un rictus à la bouche. [...] On vit une ride, qui ressemblait à un serpent, sur sa joue gauche.⁷³⁴

Elle représente selon la grille de Tritter la femme fantasmée dont l'ersatz dans le monde réel est Juliette « Douée d'une triple puissance mortifère remarquable »⁷³⁵, puisqu'elle

731 Eve, Dalila dans La Sainte Bible

732 MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Dentu, Hetzel, Librairie, 1862

733 RAYMOND, François, COMPERE, Daniel, *Les maîtres du fantastique*, Paris, Bordas, « Les compacts », 1994 p.121

734 *Les Cancrelats*, *Op.cit.*, p.293

735 TRITTER, Valérie, *Op.cit.*, p.69

jouit « d'une triple puissance : sa beauté, son intelligence et son fatal pouvoir érotique »⁷³⁶ utilisée dans le monde réel. Cette Janus aura dans le texte un pendant masculin : Luambu : ange ou démon selon les points de vue, mais surtout double social, spirituel ou métaphysique du second personnage fantastique masculin : le fou.

Inhérente « au basculement des repères »⁷³⁷ sociaux ou personnels, la folie naît du refus ou de l'impossible choix culturel conduisant à une aliénation identitaire. Personnage familier de la littérature africaine, le fou apparaît souvent comme un être dont la marginalité n'entame en rien de son rôle social. De Magamou⁷³⁸ à Sarzan⁷³⁹ en passant par le fou⁷⁴⁰ de l'Aventure ambiguë, l'identité et l'existence de ces personnages seront non seulement assumées par les concernés mais également prises en compte par les habitants qui les considèrent comme des êtres à double vue, capables d'appréhender d'autres réalités que les leurs. Ainsi en est il du personnage d'Amadou Koumba qui attirera l'attention de son interlocuteur sur les choses au détriment des êtres. De là comme le souligne Chevrier « ce curieux attachement à des lieux fortement socialisés (qui) trouve sans doute son origine dans le rôle implicite attribué au fou par une société qui voit en lui à la fois de détenteur et le révélateur d'une vérité cachée, ou occultée, qui intéresse en fait l'ensemble de la communauté »⁷⁴¹. Ainsi apparaîtront :

- Sarzan
- Magamou qui préférera malgré sa guérison reprendre son ancien état de fou pour retrouver son statut face à la population du marché
- Le fou de l'aventure ambiguë qui ne manquera pas de frapper son interlocuteur par sa perspicacité
- Quant à Ndongho du *Temps de Tamango*⁷⁴², la mer sera aussi le lieu de prédilection après les bain de foule des villes.

Marchés, boulevards et mers constituent donc des lieux de prédilections des marginaux. C'est dans ces endroits qu'apparaîtra le fou/prophète des Méduses ; même si dans *Les Cancrelats* Tchicaya offre une autre perspective : le paralytique apparaîtra derrière la

736 *Idem*

737 CHEVRIER, Jacques, *Williams Sassine, écrivain de la marginalité*, Toronto, Editions du Gref, « L'un pour l'autre », 1995, p.230

738 FALL, Malick, *La Plaie*, Paris, Albin Michel, 1967

739 DIOP, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1982, 1ère édition 1947

740 KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *Op.cit.*

741 CHEVRIER, Jacques, *Williams Sassine, écrivain de la marginalité*, *Op.cit.*, pp.232-233

742 DIOP, Boubacar Boris, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, « Encre noires », 1981

maison sur un tas d'ordures, espace néanmoins insolite, cela d'autant plus que son apparition sera surprenante « [...] Oh! Comment ce paralytique a-t-il fait pour venir jusqu'ici? »⁷⁴³. Mode d'apparition et propos sibyllins constituent la marque fantastique de ces personnages marginaux. De la même manière que surprendra l'apparition du paralytique, de la même manière déboussoleront les foules ébahies les apparitions, disparitions et réapparitions du fou. Par ailleurs, l'attitude physique d'introversion qui rappelle celle du fou du *Temps de tamango* fait inscrire subtilement le motif du double que la narration sans expliciter laisse investir l'œuvre et le personnage centrale qui en est la personnification : Luambu.

Son nom qui associe deux réalités, la mort et la vie ne permet aucune identification. Ses origines demeurent ainsi mystérieuses. On ne connaîtra ni son lieu de naissance, ni son âge, sa famille encore moins ; comme s'il ainsi que se demande le narrateur, se suffisait à lui-même, se déclinant au passé « comme s'il était déjà mort⁷⁴⁴ ». On ne retiendra de son passé que celui de son métier de chauffeur (*Les Cancrelats*) par lequel il se découvre la première fois, puis ses étranges déménagements (*Les méduses*). Son mystère sera tel qu'il sera parmi les habitants à l'origine des récits d'une extraordinaire imagination, et deviendra le sujet des spéculations et d'élucubrations les plus folles⁷⁴⁵.

Il sera impossible de le décrire, ses traits physiques resteront indéterminés et par le narrateur et par les autres personnages qui comme ses amis parviendront à chaque fois à le reconnaître à chacune de leurs rencontres ; celles-ci ne laisseront pourtant pas de trace dans la mémoire de ses collègues qui ne pourront guère dire à quoi il ressemble.

Véritable oxymore personnifié, il paraît absent quand bien même il serait présent⁷⁴⁶. Ses présences seront des apparitions, Luambu n'arrive pas, ne vient pas, *il apparaît*⁷⁴⁷ devant des collègues curieux de ses actes et son attitude peu ordinaires « Luambu n'entre pas, on s'en rapproche pas mais s'insinue dans la vie des gens auxquels il apporte directement ou indirectement la malheur »⁷⁴⁸. Personnage effacé, modeste il ne dissimule pas moins quelque mystère perçu mais indéterminé⁷⁴⁹. Ces rapports et ses difficultés dans le passé demeurent imprécis, car Luambu affiche même envers ses proches une volonté manifeste

743 *Les Cancrelats, Op.cit.*, p.114

744 *Les Méduses, Op.cit.*, p.21

745 *Idem*, pp.22-24

746 *Ibidem*, p.31

747 *Ibidem*, p.20

748 *Ibidem*, p.31

749 *Ibidem*, p.13 et 93

de ne donner aucune information quant aux évènements qui entourent sa vie ainsi qu'il le recommande sévèrement à sa première compagne plus sociable et désireuse de faire correctement ses adieux :

Ils en ont abandonné des affaires ! Ce n'est pas un déménagement.
Elle veut donner ceci ou cela à celui-ci ou à celle-là de ses amis.
Voilà qu'il gronde : parce qu'en plus de donner il faut expliquer pourquoi on donne⁷⁵⁰

Une compagne qui docile et pudique acceptera le mystère entourant son homme. Plus tard avec ses amis pour lesquels il restera un être mystérieux et même un piège quoique sécurisant⁷⁵¹, il signera un « pacte tacite⁷⁵² », le mot d'ordre sera une fois de plus celui de la pudeur et du respect du mystère d'autrui :

Personne n'a jamais eu l'impudeur d'abreuver les autres de tout ce qui peut agiter le cœur, le corps et la tête. [...] Il (Muendo) regarde Luambu, il évite les yeux. On sait ça en naissant : « On ne regarde pas dans les yeux. On ne regarde pas dans le nez. » Est-ce qu'on regarde dans le corps ? Il faut l'ouvrir : autant donner la mort⁷⁵³.

Jusqu'à sa nouvelle fiancée son regard restera introuvable⁷⁵⁴ ; pourtant du monstre qu'il pourrait être et qu'il fuira, il aura aurait aimé devenir le prêtre qu'Elenga voulait bien voir en lui et un mari pour Mazola pour laquelle il « voudrait s'enraciner et tout reprendre, refaire souche⁷⁵⁵ », reconstruire une nouvelle vie sociale et communautaire ; il ne s'en approchera que très timidement. Très enclin à la profanation, il violera⁷⁵⁶ et désacralisera les interdits car pour Luambu, l'unique monde auquel l'on devra appartenir et les seules règles que l'on devra respecter sont ceux que l'on crée soit même et non ceux des autres. Un monde avec des règles sur lesquelles le mystère devra être gardé. De là son éloignement géographique, aspect qui d'une façon générale caractérise le célibataire fantastique.

750 *Ibidem*, p.53

751 *Ibidem*, p.99

752 *Ibidem*, p.148

753 *Ibidem*

754 *Ibidem*, p.108

755 *Ibidem*, pp.132-137

756 *Ibidem*, p.57

Face à la fatalité vers laquelle se dirige une société jugée décadente se dresse un idéal qui pousse le célibataire fantastique à mettre de la distance entre lui et ses congénères. Ce retrait s'effectuera de façon organisée ; la fuite en sera le premier moment et l'exil qui en découlera sera soit absolu, un départ définitif, soit moins radical se traduisant par « un retranchement dans des périphéries (qui se laissent) concevoir comme un intermédiaire entre la ville et la campagne⁷⁵⁷ » ; une troisième voie plus ambiguë consistera à s'isoler au sein même d'autres habitations par un enfermement domestique érigé en forteresse.

Certains lieux, précise Prince, que privilégient les personnages célibataires sont déjà emprunts d'une forte valeur symbolique, qu'il s'agisse de vieux châteaux isolés ou d'ancestrales demeures[...]. A ces espaces relativement traditionnels ou conventionnels de la littérature fantastique correspondent des lieux absolument marginaux qui n'ont d'autre but que la rupture absolue et formelle avec le monde extérieur : l'île du docteur Moreau chez Wells, le phare de Mathurin Barnabas dans la tour d'amour de Rachilde ou le beffroi de Joris Borluut dans *Le carillonneur* de Rodenbach surgissent comme de tels espaces de la démesure et de la séparation radicale... dont l'accès implique de passer d'intenses épreuves.⁷⁵⁸

Ainsi se présente la demeure de Luambu dont l'accès nécessitera la traversée du cimetière. C'est conscient des dangers que pourrait courir sa jeune dulcinée qu'il décidera de l'accompagner discrètement un bout du parcours retour « [...] Luambu marchait à quelques pas d'elle et l'accompagna ainsi à son insu jusqu'aux abords de l'hôpital»⁷⁵⁹. Personnage au passé trouble Luambu, contrairement à la situation initiale évoquée plus haut ne fuit pas une déchéance sociale mais opte le refus d'assumer une faute réelle ou imputée, « ce n'est pas un déménagement » précise le texte à la page 56. Son exil sera à la fois absolu quant aux précédentes cités uniquement désignées par les lettres *M* et *L* et médian par rapport à Pointe-Noire et à l'orée de laquelle il décidera de s'installer. L'inaccessibilité de sa demeure et son repli sur lui-même font de lui un personnage absent invisible, absent à tel point que ses collègues jusqu'à ses récentes rencontres devenues amis, ignoreront absolument tout de lui. En effet l'enquête d'André Sola soutenue par un récit analeptique débouchera sur une impasse que même la divination ne saura résoudre⁷⁶⁰ ; il en sera de

757 PRINCE, Nathalie, *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du 19^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.65

758 *Idem*, pp.65-66

759 *Les Méduses, Op.cit.*, p.111

760 *Idem*, pp.51-62

même pour sa mort qui n'en sera finalement pas une ; sa vie d'ailleurs non plus, il restera entre les deux. Un entre-deux qui caractérisera également le lieu de sa découverte : entre les deux tombes de ses amis dans une posture d'autant plus mystérieuse : « Tout nu adossé à une croix ⁷⁶¹» selon la rumeur. Quant au jour, la logique restera la même : entre samedi et dimanche ou ni samedi ni dimanche peut-on conclure, entre « chien et loup » en somme. C'est cette tendance à l'ambivalence, à l'ambiguïté et au paradoxe qui fait de Luambu dans l'œuvre de Tchicaya la représentation par excellence du fantastique, à travers notamment le thème du double qui

trouve sa pleine expression dans ce type de récit. En effet précise Tritter, l'esthétique du fantastique pourrait toute entière se placer sous le signe du double. Par sa nature même, l'œuvre fantastique ménage l'ambivalence, permet le doute, projette un double regard sur l'évènement, multiplie les effets de miroir. L'esthétique du double s'y déploie donc comme thème et souvent comme architecture de l'œuvre⁷⁶²

Tel se présente l'œuvre tchicayenne qui à tous les niveaux de lecture porte en lui des traces de ces effets de miroir, antithétiques, symétriques à l'origine d'une multiplicité de points de vue. Cette poétique du double au-delà de la dimension fantastique va investir l'œuvre entière⁷⁶³(on ne reviendra pas sur l'aspect narratologique largement illustré plus haut ni sur les lieux paratextuels qui constituent de véritables portes à la diversité de lecture par l'intermédiaire des phénomènes de décontextualisation/recontextualisation). Ainsi l'angle affectif, les personnages auront selon la relation sémantique, sémiotique ou métaphorique relevée, un double leur faisant écho ; Ainsi de Sophie on aura comme double et sous l'angle de la symétrie parentale Mazola, : toutes deux véritables protectrices de leur frère aîné. Sous celle de la descendance il s'agira de Léa également appelée à prendre soin d son frère. Quant à l'aspect métaphorique Sainte-Anne⁷⁶⁴ se dressera devant Sophie tel une image en miroir, représentative de son destin et des valeurs dont elle est porteuse, rappelant par la même occasion celui d'une seconde bâtisse, Sainte-Sophie. Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, la similitude des deux épouses Poaty dépassera largement le cadre de l'homonymie ; Mathilde I et II auront en commun le prénom, le patronyme et un veuvage

⁷⁶¹ *Ibidem*, p.24

⁷⁶² TRITTER, Valérie, *Op.cit.*, p.75

⁷⁶³ *Idem*

⁷⁶⁴ *Les Phalènes*, *Op.cit.*, pp.63-64

précoce et particulièrement dramatique. Mahata aura pour double dans *Les Phalènes* sous l'angle racial Aimée Volange. Ndundu ayant pour pendant Raymond dans leur rapport au fantastique. Quant aux doubles antithétiques on retiendra le couple Juliette/Aimée Volange ou Juliette/Mahata, puis celui qui constitue le phénomène du dédoublement on ne peut plus explicite de Luambu : dédoublement mental ou spirituel dont il aura plus ou moins conscience, car il se reconnaîtra en partie « monstre » ; mais dédoublement également physique dont il n'aura a priori pas conscience et matérialisé par l'existence du fou.

Homme bon et machiavélique, fou prophète, Luambu annonce par sa multiple identité celle de l'œuvre tchicayenne dont le foisonnement générique la place au rang des textes dits du dysfonctionnement. Troisième aspect des textes du fantastique relevé par Ponnau et par lequel nous concluons cette dimension du roman tchicayen.

2.3 Le roman tchicayen: un texte du dysfonctionnement

On appelle testes du dysfonctionnement tout texte qui selon Ponnau⁷⁶⁵ manifeste soit subtilement, soit sur un mode ostentatoire les marques de sa fantasticalité, tout en gommant sinon jouant avec les codes génériques dont il laisse paraître son appartenance ; rappelant ainsi la tension née d'une collision entre lecture normative et lecture performative qui caractérise les textes du soupçon. Cette ambiguïté qui se construit notamment au niveau formel fait usage d'un certain nombre d'éléments à valeur signalétique ; on en retiendra les plus pertinents pour Tchicaya : l'effet de soulignement que peut produire un texte à valeur programmatrice⁷⁶⁶ (voir la partie textuelle) ; les marques onomastiques (Lufua-Luambu) ; le recours à l'intertextualité ; tous révélant le mode de fabrication et de fonctionnement du texte. *Les Cancrelats*, *Les méduses*, *Les phalènes* se présentent ainsi par leur valeur programmatrice comme des textes relevant du fantastique d'autant plus qu'ils rappellent d'autres textes appartenant au même champ lexical : *Les mouches*, *Les fourmis* ou même *Les oiseaux*. La portée onomastique des personnages, leur parcours ajoutant par ailleurs une dimension surnaturelle supplémentaire. Celui de Luambu, Lufua-Lumbu sera l'écho d'un certain Caïn⁷⁶⁷ ou un Peter Schlemil⁷⁶⁸. C'est pourtant l'intérêt autour de ce même personnage qui ouvrira la voie à celle du

765 PONNAU, Gwenaël, *Op.cit.*, p.xii

766 *Infra*, p.

767 Premier descendant d'Adam et Ève, le premier couple humain selon *La Sainte Bible* qui est le texte fondateur de la religion chrétienne

dysfonctionnement dans les textes tchicayens et en l'occurrence celui des *Méduses* qui d'un autre point de vue, normatif notamment, se présentera comme un roman policier. D'autres genres déjà annoncés par les lieux paratextuels et développés quelque peu y feront également leur entrée. Révélant ainsi dans les romans tchicayens la pleine mesure de leur dysfonctionnement lié à la pratique du mélange des codes et celle de la rupture à la fois. On verra et cela d'une manière sommaire comment l'œuvre introduit le roman policier, les récits mythologiques et le théâtre.

2.3.1 L'intertexte policier

Sa présence est loin d'être anodine. Le fantastique et le roman policier offre diverses similitudes tant du point de vue des origines de la thématique que de la structure car « dans les deux cas le héros- et avec lui le lecteur-est confronté à une situation de déséquilibre, de désordre. Un événement anormal a rompu le déroulement ordinaire de l'existence⁷⁶⁹ ». Dans le premier le déséquilibre est le fait d'une irruption et d'une intrusion brutales du mystère et du surnaturel. Dans le second il naîtra d'une violation de l'ordre reconnu, d'une altération de la « légalité quotidienne⁷⁷⁰ » dont les circonstances et le responsable en constitueront l'énigme. L'unique distinction viendra de la résolution ou l'absence de résolution du mystère ou de l'énigme. Ainsi si le fantastique est le lieu de la non-solution, le policier sera celui de l'élucidation ; leur association dans un même espace s'avère d'autant plus appropriée qu'ils constituent magistralement un lieu stratégique du dysfonctionnement dans l'espace tchicayen. Ce dernier ne constitue d'ailleurs pas l'unique texte traversé par des indices relatifs au roman policier francophone. A sa suite on retrouve *La traversée de la mangrove*⁷⁷¹ dans laquelle Estelle Maleski⁷⁷² relèvera les traces de l'intertexte policier à travers notamment les faits et la forme qui avec les personnages en sont généralement les composants essentiels aisément décelables chez Tchicaya.

768 CHAMISSO (de), Adalbert, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl*, Paris, Lgf, « Les classiques d'Aujourd'hui », 1997, 1ère édition, Nuremberg, Johan Leonhard Schrag, 1814

769 LITS, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre*, Editions du CÉFAL, « Bibliothèque Paralittératures », 1999, p.127

770 CAILLOIS, Roger, *Au cœur du Fantastique*, Paris, Editions Gallimard, 1965, p.61

771 CONDE, Maryse, *La traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989

772 MALESKI, Estelle, « L'intertexte policier dans *La Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé », in *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, sous la direction de Martine Mathieu-Job, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, pp. 173-192

2.3.1.1 Les faits

En soulignant les circonstances dans les quels les faits sont présentés, Monique Coquet attirait déjà avec pertinence plus l'attention sur la manière dont l'évènement est inscrit que les faits eux-mêmes. En effet le style télégraphique et donc bref voire lapidaire du premier paragraphe, qui pourtant se clôt sur une interrogation ajoute une dose d'intérêt à ce qui aurait pu passer pour un fait ordinaire. D'où la distinction des voix traduisant les deux tendances qui ouvriront ainsi la voie à toutes les précisions dignes d'un véritable rapport de police. On aura l'évènement ainsi présenté :

Deux hommes sont morts dans la dernière semaine de juin 1944. » « Ils étaient trois à mourir... » Mais le troisième ne mourut pas, par miracle peut-être. Qui peut savoir ?

Bien sûr que ces trois hommes se connaissaient... Quand je dis que le troisième ne mourut pas, je veux dire, cette semaine-là ! Comment pourquoi ? Le savoir maintenant ne vous apprendrait rien de tout le curieux de l'affaire...

Deux hommes se mettent à mourir comme ça, dans la même semaine, tous deux verts de santé, ça ne pouvait qu'avoir l'air d'une mauvaise affaire, on est comme on est ; on se méfie des causes apparentes. Trop vrai pour être vrai. Ils se connaissaient une solide amitié les liait. Et voilà qu'ils se mettent à mourir l'un après l'autre, dans la même semaine, à un jour d'intervalle. Jeudi, vendredi, samedi. Samedi, ou dans la nuit de samedi au dimanche, le troisième échappe à la mort curieusement. Mais où ?...⁷⁷³

Cet extrait annonce en la justifiant, l'orientation générique que va prendre le roman, car plusieurs faits soulignés de façon quelquefois insistantes introduisent puis installent l'élément clé du récit : le mystère sur les circonstances de ces décès successifs. Dulout précise à ce sujet :

Nœud de l'intrigue, le mystère est l'ingrédient de base de tout roman policier. Susciter la peur et la curiosité et tenant en haleine le lecteur, c'est à lui qu'il doit son succès [...] une fois posé il entraînera donc une enquête,⁷⁷⁴

⁷⁷³ *Les Méduses, Op.cit.*, p.11

⁷⁷⁴ DULOUT, Stéphanie, *Le roman policier*, Toulouse, Éditions Milan, « Les Essentiels Milan », 1995, p.22

elle-même censée être suivie de l'élucidation du mystère. Chez Tchicaya il prend forme à partir des éléments que l'on présentera de la manière suivante :

- Alors qu'ils étaient trois à mourir, seuls deux ont fini par l'être définitivement
- Le salut mystérieux quoique temporaire du troisième relève d'un improbable miracle
- Ces trois hommes se connaissent
- Les deux défunts étaient en bonne santé, leur mort subite est donc inexplicable
- L'intervalle de ces décès est extrêmement court
- La méfiance envers les causes apparentes sera dès lors exacerbée, cela d'autant plus que l'amitié qui liait les victimes sera dorénavant suspecte.
- Il ne pourra donc s'agir que d'une « mauvaise affaire » d'autant plus dangereuse que l'atmosphère des lieux et des rapports s'épaissit.

De là l'entrée en scène d'un enquêteur, André Sola investi par Mr Martin dont l'objectif sera et contrairement à son détective, moins d'élucider le mystère autour de ces décès que de retrouver Luambu dont le miraculeux sursis en fera automatiquement le suspect idéal ; constituant ainsi avec le personnage de l'enquêteur et du coupable les figures génériques de prédilection du roman policier.

2.3.1.2 *Les figures génériques*

Elles permettent par leur récurrence textuelle d'« indexer le texte à un genre⁷⁷⁵ p160 » et en « organiser la cohérence⁷⁷⁶ 160 ». Celle du roman policier repose sur une structure de quatre fonctions : la victime, l'enquêteur le suspect et le coupable. Cette dernière entité ne sera pas retenue, *Les Méduses* étant de fait un récit à énigmes permanentes, contrairement à la majorité des romans policiers dont la fin de l'enquête se justifie par l'identification du coupable.

2.3.1.2.1 *Les victimes*

775 REUTER, Yves, *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p.160

776 *Idem*

A la septième des vingt règles du roman policier S.S. Van Dine déclare : « Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut⁷⁷⁷ ». C'est dire l'importance quoique discrète de la victime dans un roman policier. Elle se situe généralement à l'aube du texte car c'est son existence qui déclenche l'enquête. L'histoire des Méduses s'ouvre en effet sur l'annonce de deux décès qui s'avéreront suspects. De leur identité on retiendra l'état civil, la profession et les lieux respectifs de leur disparition brutale. Ces précisions probablement visibles dans d'autres types de textes, manifestent ici le double trait constant qui caractérise le personnage de la victime dont le rôle est par rapport à l'enquêteur de percevoir sa valeur sociale et « le cercle de relations dont l'enquêteur devra révéler le fonctionnement et les enjeux ⁷⁷⁸ » ; par rapport au lecteur, d'en susciter et capter la sympathie par la représentation d' « un être faible selon les codes culturels dominants » ⁷⁷⁹. De là la récurrence explique Reuter « des femmes et des enfants, jeunes, secondairement des vieillards ou des infirmes⁷⁸⁰ ». Chez Tchicaya la jeunesse des victimes est soulignée moins pour leur faiblesse que pour l'interruption de deux vies en plein gestation, « tous deux verts de santé⁷⁸¹ » et prometteuse. Elenga, la vingtaine à peine, quelques heures avant son décès avait pour projet de revenir sur la place de la gare proposer à son ancienne voisine de devenir sa future compagne. A la veillée funèbre sa tante psalmodiera « c'est un enfant, ho!⁷⁸² », dont la désinvolture et la naïveté le long de sa brève existence auront capté la sympathie du lecteur. Quant à Muendo, jeune époux, débonnairement serviable laissera une épouse et un nouveau-né précocement orphelin. Sa mère en perdra la raison au cimetière⁷⁸³

Après la mise en terre, la mère du défunt ne voulait pas se laisser ramener à la maison. Elle s'échappait, fondait sur la tombe, grattait la terre de ses mains, s'embarbouillait le visage: « Ah! Non, je ne te laisse pas ici. Ils t'abandonnent maintenant, ils veulent aussi que ta mère t'abandonne! » Les femmes de la famille lui prirent les mains et pleurèrent avec elle, dans un dernier adieu.

777 DINE (van), S.S, « Les vingt règles du roman policier » in *Mystère Magazine*, n°38, mars 1951

778 REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1997, p.47

779 REUTER, Yves, *Le roman policier et ses personnages*, *Op.cit.*, p.161

780 *Idem*

781 *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.13

782 *Idem*, p.182

783 *Ibidem*, p.251

C'est de cette intense émotion suscitée par l'écourtement répétitif de cette vitalité naissante et la résurrection inattendue du troisième ami que naîtra cette atmosphère de suspicion, à l'origine du travail de l'enquêteur.

2.3.1.2.2 *Le travail de l'enquêteur*

C'est à travers les procédés de son investigation que prend vie la forme du roman policier. Allié des victimes dont il est quelquefois lié affectivement, son entreprise consistera à en une audition des témoins afin de reconstituer la parcours jusqu'à leur rencontre, de la victime et du coupable dont il espère retrouver l'identité ou encore pour le cas des *Méduses*, pour lequel il espère trouver la preuve de la culpabilité. André Sola à qui Mr Martin demandera de trouver la raison de l'absence d'un collègue transformera cet ordre en une démarche le conduisant à être perçu comme le personnage de type de l'enquêteur, chez lequel on peut relever les caractéristiques générales du genre : Chef de bureau à la C.G.B.C, André Sola ne sera, à l'instar de ses confrères enquêteurs, qu'un amateur. Son intérêt pour l'affaire ne viendra pas, contrairement aux autres, de la supériorité intellectuelle dont il pourrait se prévaloir mais de l'intime conviction de sa responsabilité indirecte dans ces décès, et celle d'une probable prochaine et dangereuse intrusion du suspect dans sa famille et ses proches avec lesquels il entretient des rapports de bon voisinage⁷⁸⁴ « André Sola se souvint soudain que c'est précisément lui qui avait « presque » installé Luambu dans ce bureau ». Bouleversé par l'évènement et les invraisemblances des rumeurs, il n'en fera pas moins preuve de respect et de sens pratique quant à la sixième règle du roman policier : faire son travail et le faire bien. La tâche consistant à réunir les indices qui mèneront au coupable. André Sola en prendra conscience : « Prenons les choses, une à une, sans panique, avec calme⁷⁸⁵ ». On assistera donc à une série d'auditions de témoins dont la figure centrale sera celle de la divination, l'une des entorses que fait l'œuvre à l'égard des règles énoncées par S.S.Van Dine. Est en effet proscrit en numéro treize, l'existence de sociétés secrètes, et privilégie en numéro huit la résolution du problème à l'aide des moyens strictement réalistes. Cette entorse n'entamera cependant en rien la forme régressive de la narration qui évolue sur quatorze

⁷⁸⁴ *Les Méduses, Op.cit.*,p.19

⁷⁸⁵ *Idem*, p.27

chapitres. Il sera question dans les quatre premiers des origines et de la rencontre des trois victimes. Le quatrième comme l'indique le titre regorge de témoignages aussi incertains qu'hasardeux de la rumeur. Le sixième est une analepse sur l'une des journées précédant le drame. Au septième chapitre André Sola recueille le témoignage de son épouse quant à l'état d'esprit du marché et des événements qui s'y sont déroulés. On y voit un détective légitimé par ses proches et faisant preuve d'observation, d'écoute, amenant d'éventuels témoins à fournir le moindre indice ; il mettra pour cela sa patience à l'épreuve⁷⁸⁶. Le huitième chapitre retrace la dernière réunion des trois amis et le présage d'une fin malheureuse et proche pour Elenga. Le neuvième chapitre dépeint l'appréhension des collègues du suspect à propos des événements et de leur avenir. Le dixième chapitre reviendra sur la journée précédant le drame mais en se focalisant exclusivement sur Luambu. Au onzième l'enquête se poursuit et se clôt sur une consultation qui n'apportera qu'une démission du personnel de bureau au chapitre treize mais aucun éclaircissement à un mystère toujours aussi épais quant aux causes des décès et à propos du personnage suspecté sur lequel le récit va prendre fin.

2.3.1.2.3 *Le suspect*

Ce personnage « occupe avec le détective, le centre du texte [...] (et) articule toutes les figures possibles de l'être et du paraître consubstantiel à l'enquête, n'existant que par elle, il deviendra à son terme innocent ou coupable. »⁷⁸⁷ Celui d'André Sola aura somme toute un cheminement inverse : Luambu est suspect parce qu'il est coupable. L'enquête autour de ce personnage s'assimilera plus à une recherche effrénée de témoignages à charge qu'à une véritable enquête de policière dont l'objectif consiste à découvrir le coupable grâce à l'existence des indices qui lui seront rationnellement et scientifiquement reliés, et non d'en désigner un de facto, quelle eut été le degré de prémonition ou de conviction dans l'interprétation des faits. Or c'est cela même qui amènera André à indexer Luambu :

- Des trois il sera curieusement le seul à survivre⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p.123

⁷⁸⁷ REUTER, Yves, *Le roman policier*, *Op.cit.*, p.50

⁷⁸⁸ *Les Méduses*, *Op.cit.*, p.13

- Les causes des décès ne sont qu'apparentes et camouflent d'autres explications⁷⁸⁹
- Une curieuse amitié liait les trois victimes alors que leurs professions ne les y prédisposaient pas : un scieur de bois, un mécanicien et un écrivain⁷⁹⁰
- Le coma du troisième « signait le forfait, son forfait »⁷⁹¹
- Son nom et son surnom suffisaient à trouver une explication à ces morts inexplicables
- André le connaissait puisqu'il l'avait engagé et n'avait eu son salut que par des prières
- C'est comme s'il n'avait jamais existé

Ces éléments qui pour ainsi dire, violent les règles cinq, huit et quatorze, reflètent la volonté d'une ambivalence qui se veut manifeste dans les textes tchicayens, où rationalisme et surnaturel, merveilleux et magie se côtoient. Le roman qui se veut policier s'ouvre en effet en avant-propos avec le récit d'un genre mythologique dont le narrateur veut et invite à trouver des similitudes métaphoriques thématiques ? Cela est probable ; similitudes génériques ? Cela s'avère certain car le récit des Méduses introduit à certains moments de l'histoire une chronologie digne d'un conte ou d'un mythe. Autre famille générique dont l'œuvre tchicayenne n'aura pas pu se passer.

789 *Idem*, pp.13-15

790 *Ibidem*, p 15

791 *Ibidem*

Chapitre 3:

DU MYTHE DANS LE TEXTE TCHICAYEN

Le mythe est un récit qui « raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une création »⁷⁹² en cela le mythe est donc fondateur ; mais c'est aussi comme l'ajoute Rougemeont, « une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. »⁷⁹³. Ainsi sera-t-il, pour ne citer que ces aspects-là, respectivement appréhendé comme

- * Une Théogonie lorsqu'il explique les raisons et les circonstances de la création du monde à l'exemple du livre de la Genèse

- * Spéculatif ou symbolique lorsqu'il illustre à travers une histoire divine ou celle des personnages fabuleux la condition humaine

- * Etiologique ou explicatif quant à l'appréhension de certaines pratiques traditionnelles dont on aura perdu le sens. Par extension on attribuera au mythe une dimension historique. Sa présence chez Tchicaya se fera à la faveur d'une incursion à la fois explicite et notamment du conte et implicite de certaines figures bibliques culturelles et littéraires.

3.1 Du conte

A l'instar du Roman et de la Nouvelle, le Conte est un texte narratif qui se distingue en général des premiers par sa brièveté, les marques d'une oralité assumée et justifiée par son origine populaire et traditionnelle. Son éloignement de la vraisemblance, et du réalisme également assumé, le rapproche de la fable, c'est-à-dire de la fiction et du

792 ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, p.5

793 DEMOUGIN, Jacques (Cité sous la dir de), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes, Tome2*, Paris, Larousse, 1986, p.1102

merveilleux dont la dimension symbolique des personnages n'exprime pas moins une intention ou une vérité morale ou didactique. A l'instar d'autres genres le conte n'aura pas exception à la règle de classification en sous-espèces (critiquée par Todorov) que résume ici Yves Stalloni :

Le conte gaulois qui est un récit facétieux et burlesque hérité de la tradition populaire[...] aime à mettre en scène des animaux(sur le modèle du Roman de Renart), à raconter des histoires grasses ou libertines (La Fontaine) ou des aventures plaisantes et satiriques(Boccace, le Décameron) ; le conte merveilleux (ou conte de fée)[...] La fable mythologique (Hésiode), le conte oriental (Les Mille et une nuits), le conte chrétien(Lais ou miracles), et bien entendu le conte pour enfants[...] ; le conte philosophique, dont la naissance peut être fixée au XVIII^e siècle et qui souhaite dispenser une morale audacieuse au moyen d'une fiction brève et satirique (Voltaire) ; et le conte fantastique, forme la plus vivante, qui se rapproche de la nouvelle et s'est surtout imposée à partir du XIX^e siècle avec des écrivains comme Nodier, Nerval, Balzac, Gautier, Poe ou Maupassant⁷⁹⁴

On dépassera néanmoins ces variétés⁷⁹⁵ pour ne considérer le conte, du moins tel qu'il sera appréhendé chez Tchicaya, dans son acception traditionnelle ; c'est-à-dire un texte oral exprimant une mémoire collective qui s'inscrit dans un temps mythique dont la dimension ludique s'accompagne du devoir d'informer la communauté dans laquelle il s'inscrit. Plusieurs récits majeurs nous aurons interpellés dont ceux notamment de Taty, le cueilleur de vin de palme⁷⁹⁶ et du roi Moé Mpouaty Ou Kala Mougou⁷⁹⁷

Le temps mythique, premier élément signal du conte sera introduit par ces habituels « pont(s) levi » dont l'abaissement rend possible « le passage des cortèges légendaires »⁷⁹⁸. Ainsi en ouverture des Méduses aura-t-on cette temporalité mythique, celui « d'autrefois »⁷⁹⁹, anachronique sans date qui selon Harold Weinrich⁸⁰⁰ fait éclater la temporalité du monde quotidien pour laisser la place au monde de la fable :

794 STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, « Dictionnaire », 2006, pp. 47-48

795 PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1970, p.46

796 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, pp.169-180

797 *Idem*, pp.155-157

798 LEIRIS, Michel, *La règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003, p.129, 1^{ère} édition 1948

799 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, p.258

800 WEINRICH, Harold, *Le temps, le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1978 1^{ère} édition, 1964

L'histoire que voici dit le récitant, se passe à peu près à l'époque où, disait-on, Un Blanc parcourait de nuit le village indigène de Pointe-Noire et qui avec une baguette magique, il transformait hommes, femmes, enfants et chiens en viande de corned-beef, communément appelé singe.⁸⁰¹

On y voit donc un monde où s'immergent naturellement le merveilleux et la magie qui transforment des hommes en boîtes de conserves, où la durée des comas peuvent aller de cinquante à cent ans, et où les nouveaux-nés, la faune et la flore ont la parole. : « L'herbe et les oiseaux chantaient des louanges [...] Le chien dit : « Regardez donc vos pieds » »⁸⁰²

On retrouvera dans ce même texte quelques unes des fonctions de personnages du conte merveilleux qu'énumère Vladimir Propp⁸⁰³ qui précise par ailleurs que la situation initiale, c'est-à-dire, l'énumération des membres de la famille, la mention ou la description du héros, constitue un élément morphologique non négligeable.

Cet ensemble représente le second élément signal à travers lequel sera relu l'ensemble de cet extrait :

Autrefois, il y avait un frère, une sœur. Il a toujours omis André. Il ne l'a jamais moins aimé. Mais il ne tenait pas trop de place dans l'histoire si mouvementée de la famille. Mais il n'est pas question de ses frères et de sa sœur à lui. Cette histoire est proche d'un conte dont les mots affleurent par moment, malgré la tourmente que connaît sa mémoire.

Un frère et une sœur, donc. Presque un homme, presque une femme! Ils avaient grandi, et la mesure du père ne suffisait plus. Le père dit au fils: « Lève-toi! Lève-toi!Voici, c'est l'âge pour toi de partir. Ici, la mesure est trop petite. La terre est sèche. Tous les palmiers sont morts. Va devant toi ; la nourriture tu la trouveras ailleurs qu'ici ! »

La mère dit à la fille: « Lève-toi! Lève-toi! Voici, c'est l'âge pour toi de partir. Ici, il n'y a plus de tas d'ordures et la terre est sèche. Va devant toi; la nourriture, tu la trouveras ailleurs qu'ici. »

Quant au troisième élément, il illustre les circonstances de la déclamation exigées, sinon auxquelles on s'attend traditionnellement dans les productions orales africaines : le moment et la manière. L'assistance de Mouissou en ont fait une règle capitale dont la transgression pourrait s'avérer fatale :

801 *Les Méduses*, p.11

802 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, p.258, 259, 325

803 PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique » 1965 et 1970

On fourra les tisons sous la cendre pour les éteindre, parce que la lune est plus vindicative que la femme. Elle s'en prend à qui allume un feu sous son toit. C'était hier, ce sera demain. Sous la lune qui nous voit, sous la lune qui nous a vus. Qui peut dire? On peut seulement dire: « Il était une fois »⁸⁰⁴.

Les spécialistes s'accordent à reconnaître que s'ils peuvent être dits à n'importe quelle période de l'année

Les contes sont dits la nuit. Après le repas du soir, les gens se rassemblent autour d'un feu, dans une cour, ou sur la place du village [...] En fait, on les entend aux périodes de détente[...], ou lorsque la lune met une note de gaieté dans la nuit.⁸⁰⁵,

car explique Chevrier compte tenu du rythme de la vie africaine encore largement dominé par les activités rurales, il existe des moments spécifiques pour la profération de la poésie traditionnelle ; il s'agit de

Ces moments privilégiés qui replongent l'individu au sein d'une communauté vivante et cohérente. [...] A côté de cette profération liée au rythme monotone des travaux et des jours, il existe une littérature orale réservée à certaines grandes occasions solennelles qui ponctuent les temps forts de la vie du groupe : la naissance, les funérailles, les rites d'initiation, le moment des récoltes, la chasse, le travail du forgeron.⁸⁰⁶

On retiendra de cette liste les rites d'initiation qui chez Tchicaya offre avec l'art divinatoire à Mouissou l'occasion de montrer à ses auditeurs la mesure de son savoir à la fois artistique et mystique. On y reconnaîtra une assistance participante⁸⁰⁷, conforme à ces types de production où l'indispensable complicité donne à chacun la possibilité d'avoir un rôle, en conséquence de quoi l'émetteur pourra selon les circonstances être relayé. Si dans *Les méduses* la présence de l'auditoire est suggérée par les propos de l'orateur dans *Ces fruits*

804 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, pp.169-170

805 CAUVIN, Jean, *Les Contes*, Les classiques africains « Comprendre », 1992, p.6

806 CHEVRIER, Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin 2004, p.195, 1ères éditions, Armand Colin/Her, 1984, 1999

807 *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, *Op.cit.*, p.175

si doux de l'arbre à pain, en revanche elle sera clairement révélée. Impatiente, et attentive, elle n'hésitera pas à encourager l'oratrice en difficulté

Mouissou avait un malaise qui l'empêchait d'avancer dans son récit. [...] On vit des yeux hallucinés regarder autour d'elle avec une angoisse à faire peur. La crise passa. Mais le sentiment de panique continua à s'insinuer dans les cœurs, surtout que, l'instant d'avant, on attendait, haletant, de savoir ce qui allait advenir des prétentions de Moé Mpouaty ou Kala Mougou! [...] On vit bien qu'elle ne savait plus ou elle en était. Son désarroi faisait peine à voir. Elle donnait l'impression de s'effrayer d'un spectacle terrifiant. Des yeux hagards, elle cherchait un refuge où se mettre à l'abri des menaces qui semblaient venir de partout à la fois. On savait qu'elle voyait des choses, ça n'empêchait pas qu'on lui demandait de se calmer: « Regarde, il n'y a rien. » On éclairait l'obscurité de la nuit à la torche de résine. [...] On montra beaucoup d'embarras devant tant de peines et de douleurs inexplicables.⁸⁰⁸

Dans *Les Méduses* le lien entre orateur et public est rendu par la présence de la fonction phatique, toute dans le en puissance dans le long du texte : «12 »⁸⁰⁹. On y voit une espèce d'interpellation du public, une exhortation à prêter attention au récit à venir et offrant ainsi à ce dernier un contexte. Autre formulation traditionnelle d'introduction ou de clôture de contes soulignée notamment par Michel Valière qui les désigne par le substantif « artifices »⁸¹⁰ servant à sortir puis à replacer l'auditoire de la réalité. Principe fondamental qui le démarque du mythe dont il découle sous une forme désacralisée. Ce dernier en revanche trouve son fondement dans la religion et les rapports étroits qui l'unissent par conséquent au sacré. Là où s'arrête le conte, le mythe s'impose comme objet de croyance et de ce fait participe de la « parole sérieuse »⁸¹¹ qui « nous ramène au monde et le justifie, ou nous révèle une part de nous-même que nous ignorons. »⁸¹² Il est donc étiologique comme chez Tchicaya qui met en relief entre plusieurs autres, un mythe grec, Europe puis un autre tiré de la Bible, celui de Caïn , à travers un personnage d'autant plus symbolique qu'il sera également porteur d'un troisième cette fois authentiquement littéraire.

808 *Idem*, pp.157-167

809 *Les Méduses*, *Op.cit*, p.12

810 VALIERE, Michel, *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2006, p.64

811 CHEVRIER, Jacques, *L'Arbre à palabres: essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986,

812 CARLIER, Christophe, GRITON-ROTTERDAM, Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses Marketing, « Thèmes et études », 2008, p.8

3.2 Europe...ou les Amours bestiales

Plusieurs personnages antiques se présentent sous cette appellation. Selon Émile Lavielle⁸¹³, la première apparaît chez Pindare sous les traits de la fille de Tytos, roi d'Eubée. Elle donnera un fils à Poséïdon, Euphamos. La seconde naît sous la plume de Virgile et les traits d'une déesse océanides au trois mille sœurs. Elle est la fille de Téthys et d'océan, sœur de Dioné, la future mère d'Aphrodite. La troisième sera celle d'Homère qui portera l'annonce du mythe dans sa version actuelle puisque Zeus la désirera et voudra la connaître sur le champ ; mais sa forme animal n'y sera pas encore mentionnée. Elle sera la mère de minôs et Rhadamante avec le dieu grec. On ignore toutefois si l'enlèvement eut lieu. La quatrième se distingue des trois autres par sa situation géographique, elle sera la fille d'Agénor et déplacera ainsi l'histoire de la crête à la phénicie.

Ainsi se raconte l'histoire d'Europé :

Agénor, roi de phénicie, fils de Poséïdon et de l'Océanide Libye, épousa Téléphassa. De cette union naquirent : Phinée, Cadmos, Phoenix et Cilix, Thasos et une fille, Europe. Zeus s'étant épris d'Europe, envoya Hermès pour mener le troupeau d'Agénor jusqu'au rivage de Tyr, où elle et ses compagnes avaient coutume de se promener . Il se joignit lui-même au troupeau ayant pris la forme d'un taureau blanc avec de grands fanons et de petites cornes pareilles à des bourgeons et séparées par une bande noire. Europe fut frappée par sa beauté et, trouvant qu'il était doux comme un agneau, elle surmonta sa frayeur et se mit à jouer avec lui; elle lui mit des fleurs dans la bouche et suspendit des guirlandes à ses cornes; à la fin elle grimpa sur ses épaules et il descendit tout doucement jusqu'à la mer. Brusquement il entra dans l'eau et se mit à nager tandis qu'elle, la tête tournée vers la terre, était prise de panique à la vue du rivage qui s'éloignait; d'une main elle était agrippée à sa corne droite, et de l'autre elle retenait encore un panier de fleurs. Zeus toucha terre non loin de Gortyne, en crête; là il devint un aigle et viola Europe dans un bois de saules, auprès d'une source; ou selon certains, sous un platane. Elle lui donna trois fils: Minos, Rhadamante et Sarpédon⁸¹⁴.

813 LAVIELLE, Émile, « L'Héritage antique: Europes, Europe » in *Europes. De l'antiquité au Xxe siècle. Anthologie critique et commentée*, sous la direction d'Yves Hersant et Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, pp.3-4

814 GRAVES, Robert, *Les Mythes I*, Paris, Fayard, 1967, p.211. Traduit de l'anglais par Mounir Hafez, 1ère édition , Robert Graves, 1958

Un texte tchicayen nous aura interpellé : *Les Phalènes* dans lequel évoluent Prosper Pobard le noir, le nègre à la virilité bestiale⁸¹⁵ et Aimée Volange la blanche, l'européenne, un couple tout aussi iconoclaste que celui de l'hypotexte. Sa réécriture s'effectuera à partir de trois éléments fondamentaux : l'analogie métaphorique, le transfert de compétences chez les deux protagonistes et leurs rapports amoureux et les circonstances qui entoureront l'arrivée de leur descendance. L'analogie métaphorique s'établit ici entre Prosper et le Taureau, car si leur nature respective, humaine et animale constitue des points de dissemblances, on retrouve à la faveur d'une focalisation interne la même nature bestiale que perçoit Aimée Volange chez Prosper. Il ne sera explicitement pas le Taureau noir *Djibouti*, un vieux bélier noir qui enlève la candide Europe⁸¹⁶ (dix mythes au féminin), mais il n'en sera pas loin car pour Aimée son amant qui « nègre, noir,[...] ne sera jamais un civilisé (et) que la sauvagerie est sa première nature,[...] un gros bête à la morne et hypocrite concupiscence »⁸¹⁷. Ce qui ne déplaît pour autant guère cette femme à l'entreprise audacieuse et vindicative qui donne à l'image mythologique de l'enlèvement toute sa dimension visuelle : Europe est celle qui monte le taureau et non plus celle qui sera montée après le rapt, se mettant ainsi aux antipodes de la loi traditionnelle de son amant qui veut qu'une femme « blanche ou noire,[...] ça se monte⁸¹⁸ ». Ce transfert de compétence rejoint l'une des interprétations modernes du mythe qui voit dans la scène de l'enlèvement d'Europé le symbole de l'affranchissement de la femme ; c'est le cas des arts plastiques qui relèvent Brunel « montrent une jeune fille plutôt hardie, montant sans hésitation sur le dos du taureau ou le chevauchant avec une allure très libre, signe peut-être de la libération moderne de la femme »⁸¹⁹. État dont Aimée Volange ainsi qu'il a été développé plus haut, se délecte et défend envers et contre tous. Mais contrairement à sa pendante hypotextuelle qui donnera une descendance à Zeus sur une terre étrangère, Aimée choisira le retour aux sources pour y donner naissance à la sienne. Ce qui s'inscrit dans la logique initiale car chez Tchicaya c'est Europe qui quittera sa terre pour une autre, africaine en l'occurrence sans pour autant en faire une terre d'un exil permanent ainsi que le vivront d'autres personnages mythologiques judéo-chrétiens.

815 *Les Phalènes, Op.cit.*, p.93

816 BRUNEL, Pierre, *Dix mythes au féminin*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, « Itinéraires poétiques, Itinéraires critiques », 1999

817 *Les Phalènes, Op.cit.*, pp.92-102

818 *Idem*, p.92

819 BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher/ Jean-Paul Bertrand, 2002, p.704

3.3 L'exil : un mythe judéo-chrétien

« Suis-je le gardien de mon frère »⁸²⁰ ? Qu'attribue le narrateur à un André introspectif est une citation tirée de la Bible, plus précisément dans le livre de la genèse, mettant en scène une figure fondatrice, Caïn, premier fils du premier couple humain selon la mythologie chrétienne et dont voici le récit :

Adam connut Eve, sa femme ; elle conçut, et enfanta Caïn, et elle dit : j'ai acquis un homme de par l'Eternel. Elle enfanta encore son frère Abel. Abel fut berger, et Caïn fut laboureur.

Au bout de quelque temps, Caïn fit à l'Eternel une offrande des fruits de la terre ; et Abel de son côté, en fit une des premiers-nés de son troupeau et de leur graisse. L'Eternel porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande ; mais il ne porta pas un regard favorable sur Caïn et sur son offrande. Caïn en fut très irrité, et son visage fut abattu. Et l'Eternel dit à Caïn : pourquoi es-tu irrité, et pourquoi ton visage est-il abattu ? Certainement si tu agis bien, tu relèveras ton visage, et si tu agis mal, le péché se couche à la porte, et ses désirs se portent vers toi : mais toi, domine sur lui.

Pendant, Caïn adressa la parole à son frère Abel ; mais, comme ils étaient dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua.

L'Eternel dit à Caïn : où est ton frère Abel ? Il répondit : je ne sais pas ; suis-je le gardien de mon frère ? Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. Maintenant tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir le sang de ton frère. Quand tu cultiveras le sol, il ne te donnera plus sa richesse. Tu seras errant et vagabond sur la terre. Tu seras errant et vagabond sur la terre.⁸²¹

On retrouve dans ce récit des thèmes similaires à ceux rencontrés dans les textes tchicayens : on relèvera successivement celui de la famille, de la fraternité problématique, de la jalousie et de la colère, du fratricide, de la culpabilité et de la punition qui peuvent tous respectivement trouver leur illustration pour le premier, chez les descendants Tchissing ou les Poaty, pour le second chez les duos Tchiluembh/Ndundu et Gaston/Paulin, pour le troisième, en plus des deux derniers s'ajoutera celui composé de Sophie et Mwisu. Si pour le quatrième la culpabilité est ne sera que le fait d'accusations et d'insinuations

820 *Les Méduses, Op.cit*, p.245

821 SEGOND, Louis, *La Sainte Bible*, Livre de *La Genèse*, chapitre 4:1-15, *Op.cit*.

d'autres acteurs fictifs et même narratifs, le dernier thème trouvera quant à lui en Luambu le lieu de sa manifestation. Si dans l'hypotexte la faute, le mobile et même le juge ne sont pas les mêmes que dans l'hypertexte, on retrouve en revanche dans le second lieu la même implacable punition : une perpétuelle errance qui du reste ne constituera pas l'unique point commun des deux criminels : Luambu aura à l'instar de Caïn nié son forfait : « plutôt mourir que d'avouer »⁸²² ; prétextant un refus de « s'accuser d'un forfait qu'il n'avait pas commis »⁸²³, alors même que l'évocation de certains noms suffisaient à chaque fois à lui faire prendre la fuite, le condamnant à une continuelle errance qui sera d'autant plus définitive que le second forfait, sa lâcheté lui interdira toute possibilité de se reconstruire socialement et affectivement ; contrairement à Caïn qui suite à la reconnaissance de sa faute, élément fondamentalement structurant, finira par avoir une descendance. Coupables de crimes différents, Caïn et Luambu se rejoindront dans la sanction subséquente ; mais c'est d'abord dans leur refus de l'arbitraire que se révèle leur similitude. En analysant l'hypotexte, Jean-Jacques Marie se demande « si Caïn n'a pas tué pour protester contre l'injustice, se venger du Tout-Puissant qui, comme un dictateur sans foi ni loi, a condamné à l'avance celui qui n'est pas encore coupable ou qui ne l'est que par décision arbitraire du Maître »⁸²⁴

Cet arbitraire, Luambu le rejettera aussitôt son indépendance acquise : du point de vue familial d'abord, en changeant de patronyme ; du point de vue des mœurs conjugales par la suite. Est-ce ce rejet de dictature qui conduira ces personnages à la déchéance ? On ne saurait l'affirmer, quand bien même se dessine cette tendance. Ce qui s'avère en revanche récurrent c'est la régularité du rapport refus de l'arbitraire et sanction, à la non reconnaissance de l'insulte à l'autorité. Un troisième personnage mythologique en fera également la douloureuse expérience : connu sous l'appellation de *juif errant*⁸²⁵, Ahasvérus, cordonnier juif, pour avoir refusé d'apporter l'aide que lui demandait le Christ dont il ne reconnaissait pas la divinité, subira une sanction terrible : l'immortalité qui s'accompagnera d'une perpétuelle mobilité à travers le temps et l'espace, le privant comme Luambu de toute affection humaine et faisant de lui le témoin des alternances entre la vie, la mort, la renaissance. A l'instar de Caïn « il ne peut perdre la vie, car il a perdu la mort, erre et

822 *Les Méduses*, p.260

823 *Idem*

824 MARIE, Jean-Jacques, « Le père des arts, des armes et des lois! » in *Caïn*, sous la direction de Jacques Hassoun, Paris, Éditions Autrement, « Figures », 1997, p.57

825 SUE, Eugène, *Le Juif errant*, Paris, Paulin, 1844-1845, Édition contemporaine, Paris Robert Laffont, « Bouquins », 1983

contemple sans y prendre part la peine et la joie des hommes, qui fut toujours dans l'attente du temps »⁸²⁶.

Si l'un fini par échapper à la fatalité du vagabondage ici manifeste par la longue lignée de ses descendants, le juif errant de même que Luambu restent irrémédiablement liés à l'errance et à l'inaccessibilité de la mort et donc au repos « les méduses ». Ainsi l'interprétation que fait Jacques Hassoun sur le rapport crime/ aveu de la faute et réhabilitation quant au cheminement de Caïn s'avère pertinente.

Caïn est un meurtrier certes, nous pourrions considéré qu'il a réagi à ce qu'il pouvait considérer comme l'expression d'un caprice divin...mais il n'en demeure pas moins un meurtrier qui dans un premier temps refusera de reconnaître son acte et la gravité de celui-ci. Ensuite, après qu'il a entendu la sentence qui le réduit à l'état de vagabond, de paria, il reconnaît son crime mais craint d'être l'objet non pas d'une autre punition mais d'une vengeance. Il sera rassuré sur son sort. Il sera à tout jamais un heimatlos. Ainsi donc [...] un autre élément se présente comme structurant : la reconnaissance nécessaire de la faute, même si elle se présente comme une réplique d'un acte arbitraire⁸²⁷.

Cette tendance à la repentance à peine visible, et des aveux inexistant chez les deux autres personnages, on peut comprendre d'autant mieux, sur la base de ce qui précède l'irrémédiabilité de la sentence. Cela d'autant plus que chez Luambu notamment se révèle comme en filigrane une orientation identitaire partisane et même pactisante avec le mal ou considéré comme tel, ainsi qu'on le rencontre à travers d'autres figures littéraires.

3.4 Les mythes littéraires

Les figures littéraires retenues ici véhiculent deux thèmes du fantastique : celui du pacte principalement illustré par *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*⁸²⁸, puis celui du double largement développé dans l'œuvre de Chamisso et celle de Robert Louis

826 ROUART, Marie-France, *Le mythe du juif errant dans les littératures européennes*, Paris, José Corti, 1988, p.7

827 HASSOUN, Jacques, *Caïn*, *Op.cit*, p.9. Le premier élément structurant étant le meurtre, le fratricide considéré comme principe de la fondation de la cité.

828 CHAMISSO (de), Adalbert, *Op.cit*

Stevenson : *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*⁸²⁹. Dans les deux cas, le double naîtra d'un désir coupable.

Héritier de la tradition juive, Schlemihl signifie « malchanceux », « guignard » est un trait qualifiant un personnage, à l'origine Schlemiel qui selon le Talmud⁸³⁰(Pierre brunel) aurait été mis à mort pour avoir séduit la femme d'un rabbin, tandis que d'autres n'en tiraient qu'avantage. Devenu un nom commun et synonyme de « malchanceux » Adalbert Chamisso se l'appropriera pour à nouveau en faire un nom propre, le temps d'incarner un personnage *alter ego*, soumis autant que son créateur au mal qui le ronge ; car Peter Schlemihl est d'abord un homme sans racine, parcourant le monde dans le vain but d'oublier les conséquences néfastes de son pacte avec le diable. Ce dernier apparaîtra sous les traits d'un mystérieux homme en gris et se désignant comme « un pauvre diable » auquel Schlemihl vendra son ombre en échange de la bourse de Fortunatus. C'est certainement la perte de celle-ci et donc d'une partie de son identité qui le rendra si insignifiant que plus personne ne le remarquera dorénavant. Il sera également le seul à remarquer l'homme en gris qui au cours du récit s'avérera être l'ombre qui se serait en réalité émancipée du corps de Peter ; tous deux possédant désormais le don d'ubiquité leur permettant de parcourir en peu de temps de vastes étendues géographiques. Schlemihl lui, chaussé des bottes de sept lieux va pendant ses pérégrinations se livrer à des études de botanique, dans l'espoir de trouver une solution à cette existence d'errance à laquelle il s'est condamné. Pour avoir aspiré à une certaine reconnaissance sociale par l'accès aux richesses et au mariage, afin d'échapper à son statut et à donc à son identité propre, Peter a définitivement perdu ce qui faisait sa singularité vis-à-vis des autres, cela grâce à quoi il attirait l'attention. Il devient de ce fait invisible. Sa tentative de stabilisation par l'étude des sciences n'aboutira pas car malgré les bottes qui lui permettront de rapides déplacements, il ne parviendra pas à atteindre les terres de la Nouvelle Hollande où il aurait voulu faire connaître et donc faire exister son œuvre qui par conséquent demeure inachevée. On retrouve ici le cheminement de Luambu dont la première faute sera la négation de son identité. Quant au pacte, il le signera à la suite d'un projet de mariage nécessitant un confort financier. De là naîtra une mystérieuse relation avec un certain Monsieur M. qu'il n'aura de cesse que de rencontrer le long de ses voyages jusqu'à la fin de sa vie et « le non

829 STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Paris, Lgf/Le livre de poche, « Libretti », 1999

830 BRUNEL, Pierre, VION-DURY, Juliette, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003

commencement de sa mort »⁸³¹ ; une errance si absolue qu'elle inclura à la fois l'espace des vivants et celui des morts, tous deux suspendus au destin tout autant suspendu de Luambu qui ne peut s'acclimater nulle part ; tel est le dernier contenu que l'on puisse accorder à Schlemihl. A travers ce même personnage des *Méduses* se dessine la figure d'un personnage que Robert Louis Stevenson développa le tout aussi Étrange *cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*.

Allégorie de la dualité bien/mal par excellence, le roman de Roman Louis Stevenson raconte l'histoire d'un estimé doctor, Jekyll, dont l'attrait pour les penchants obscurs va le conduire à la création d'un double maléfique, Hyde. En effet, à l'aide d'une mixture qu'il aura composé, le Dr Jekyll deviendra un être répugnant représentant à lui seul tous les bas et cruels instincts latents de la condition humaine. Ainsi sous les traits du violent et grossier Hyde, Jekyll se permettra successivement, sans courir le risque de perdre son honorable notoriété, de piétiner une fillette, assassiner un membre du parlement puis son ami et confrère le Dr Layton sur le point de révéler son secret. Il échappera à chaque fois grâce à la potion aux poursuites en redevenant le respectable Dr Jekyll jusqu'au jour où il constatera progressivement l'emprise évidente et manifestement insurmontable de son double maléfique. Incapable de fabriquer autant de potions indispensables et équivalentes à ses re-transformations en Dr Jekyll, Hyde finira par se sonner la mort, laissant derrière lui une lettre de confession à l'adresse de son ami et héritier Utterston.

Au-delà de la critique de la société victorienne que l'auteur juge hypocrite, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde* met en scène le douloureux thème du double souvent présent dans les textes fantastiques. Il peut respectivement se manifester selon les regroupements de Labbé et Millet* par addition comme dans la gémellité, par reflet ou effet de miroir, par la création et enfin par la division. Ce dernier aspect illustre plus que d'autres la perte d'identité quant à son unicité ; l'individu qui en est privé sombre dans la schizophrénie dont l'alternance du « tout » bien et du « tout » mal ainsi que l'observe et le vit Jekyll, conduit à la déchéance. Celle de Luambu peut également trouver son explication dans son parcours social pour le moins schizophrénique, c'est du moins ce que fait, quoique à demi-mot, apparaître l'instance narrative : du choix personnel de son nom *Lufua-lumbu*, jusqu'à son « non-décès » en passant par sa vie, on relèvera un parcours

831 *Les Méduses, Op.cit*

ambivalent et ambigü qui ne laissera personne, jusqu'à ses amis indifférent. Son éthopée permet d'établir un parallèle avec celle de Jekyll/Hyde ; l'un causé par la quasi invisibilité sociale, et l'autre la présence concrète. Il en sera ainsi de l'indétermination physique :

Ils semblaient même se demander à quoi ressemblait ce Luambu, pourtant leur collègue de toujours (...) D'ailleurs ce n'est pas étonnant : dans son bureau, parfois, Luambu se rendait invisible, à telle enseigne que ses collègues s'étaient tellement habitués à cela qu'ils avaient fini par ne plus savoir comment il était fait : grand, gros, petit, maigre. D'ailleurs quand son chef est venu à l'hôpital pour le voir, celui-ci avait dit : « comment, c'est lui ? » ou « c'est peut-être lui ! » Il ne savait plus.⁸³²

On se rappellera l'incapacité dans le récit hypotextuel pour l'ami d'Utterston à définir chez Hyde la nature de l'infirmité et la laideur qui provoquaient pourtant systématiquement de la répulsion chez tous ceux qui le rencontraient :

Il n'est pas facile de le décrire[...] Je n'ai jamais rencontré un homme qui me fût aussi antipathique et cependant je ne saurais expliquer pourquoi. Il doit être difforme, il donne très clairement l'impression d'être contrefait bien que je ne puisse dire exactement quelle est la nature de son infirmité. Cet homme a une apparence qui sort de l'ordinaire et pourtant je serais incapable de dire ce qui est hors norme chez lui.⁸³³

Il en sera également ainsi des choix comportementaux : Jekyll est d'abord un médecin estimé alors qu'il est secondairement le personnage Hideux avide de violence et de meurtre qu'est Hyde. De même Luambu dans son entreprise conjugale, tout en acceptant d'assumer les procédures indispensables à la réalisation de celle-ci, n'hésitera pourtant pas dans un second temps à profaner la bienséance des rapports conjugaux, souillant l'acte sexuel et annihilant par là même toutes les chances d'une vie à naître. Celle-là même qu'il finira par détruire en amont et en aval en condamnant à la noyade la mère et l'enfant. Dr Jekyll en fera autant lorsqu'il échangera sa blouse de médecin contre celle du meurtrier Hyde. On pourra pousser le parallélisme jusqu'à la fin respective des deux hommes car ils atteindront le point de rupture au moment où leurs méfaits seront sur le point d'être découverts ; même si pour le personnage hypertextuel les preuves de la culpabilité

832 *Idem*, p.16 et 23

833 STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, *Op.cit*, p.45

demeurent objet de doute et relèvent surtout de la subjectivité. On ne peut par ailleurs pas ignorer l'assimilation progressive du personnage du fou-prophète à celui de Luambu dont les apparitions et disparitions respectives s'avèrent à la lumière du récit hypotextuel troublantes. Le fou- prophète-pêcheur du marché serait ainsi appréhendé à l'instar de Hyde comme le double désormais incontrôlable de Luambu. Moins mort que Jekyll et cependant pas assez vivant pour une vie sociale normale, il sombrera dans un « entre-deux » spatial, symbole possible autant de sa vie schizophrénique que de l'espace textuel dans lequel il se meut ; car le roman tchicayen tout en affirmant son ambivalence légitime car romanesque, n'en demeure moins porté vers une dualité générique quand bien même non assumée que l'on soupçonne à travers les traces éparses mais repérables d'un genre autre : le théâtre.

3.5 L'intertexte théâtral dans l'espace romanesque tchicayen

Il en a déjà été question plus haut lorsqu'a été évoquée dans l'instance paratextuelle la présence des thèmes et personnages récurrents de la trédie. Il ne s'agira donc ici que d'un point de vue strictement formel conduisant à relever dans l'espace tchicayen les éléments intangibles de la structure théâtrale : les énoncés bien sûr, mais également et d'abord le texte comme objet matériel.

3.5.1 L'objet matériel

Cette appellation est empruntée à Jean-Pierre Ryngaert⁸³⁴ qui souligne à juste titre que « toute œuvre dramatique peut en premier lieu être saisie dans sa matérialité, dans la façon dont son organisation de surface se présente sous forme d'ouvrage. »

Celle du roman tchicayen s'avère d'autant plus particulière qu'elle présente à certains moments une typographie contenant à l'intérieur des chapitres davantage de blancs tel qu'on le voit dans les premières pages du premier roman ; rappelant une succession de *tomber de rideau* en clôture des séquences plus ou moins grandes et qui sont en réalité des tableaux, vu l'atmosphère différente qui y est à chaque fois créée. On compte ainsi dans *L'air du temps*⁸³⁵ une dizaine de blancs respectivement précédés ou suivis non seulement

834 RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2008, p.31

835 *Les Cancrelats*, *Op.cit*, p.7

d'une sortie ou d'une entrée de personnage, mais également d'un changement d'espace et d'atmosphère ; les trois coups précédant le *lever de rideau* y étant quasiment audibles, tant ces blancs sonnent comme des couperets cantonnant irrémédiablement chaque tableau à sa place, telle une destinée à sa nature. Ainsi s'amorce la tendance du texte tchicayen à la forme théâtrale, et plus particulièrement à la tragédie dont l'une des manifestations s'opère à travers la destinée des personnages.

3.5.2 Le personnage romanesque Tchicayen : un personnage tragique

Le personnage tchicayen évolue dans ce que Goldmann⁸³⁶ appelle chez Racine «vision tragique» caractérisée par trois éléments fondamentaux : dieu, l'homme et le monde qui entretiennent des rapports conflictuels et insolubles. Goldmann relève chez la première entité un caractère précis : c'est un « dieu caché ; un dieu spectateur, qui regarde, qui exige et qui juge, mais qui ne révèle jamais à l'homme ce qu'il doit faire [...] C'est un dieu rigoureusement muet, toujours présent en tant qu'exigence, toujours absent sur le plan du conseil et de la lumière »⁸³⁷.

Face à ce « dieu caché » le personnage tragique ne peut que constater l'échec de son « vouloir⁸³⁸ » et l'évidence de sa faute, laquelle à l'égard de la divinité s'avère capitale ; car il ne suffit pas de vouloir ou exiger la valeur de ce dont il a conscience, il faut la rendre effective, la réaliser. Or c'est cela qui s'avère impossible et crée l'univers que l'on connaît à la tragédie où tout compromis est impossible et où la situation difficile du personnage suscite pitié et crainte. Situation d'autant plus difficile que ses rapports avec un monde dépourvu de valeurs et dont il est l'unique intermédiaire demeurent conflictuels. Si chez Tchicaya l'instance divine et les rapports entretenus avec le personnage s'avèrent légèrement différents, la conséquence qui en découle reste la même : l'exigence d'un absolu irréalisable. Ndundu, Raymond, Gaston qui sont des figures tragiques feront à leur manière la douloureuse expérience. Rupture volontaire ou involontaire avec le monde ancestral, traditionnel faisant figure de divinité⁸³⁹, incommunicabilité avec le prochain⁸⁴⁰, impossible compromis (ces fruits si doux) participeront de cette atmosphère qui avec le

836 GOLDMANN, Lucien, « Structure de la tragédie racinienne » in *Le Théâtre tragique*, textes réunis et présentés par Jacquot Jean, Paris, CNRS, 1970

837 *Idem*, pp.255-256

838 *Ibidem*, p.256

839 *Les Cancrelats*, *Op.cit*

840 *Idem*

statut des personnages donnent à l'œuvre romanesque sa dimension tragique (condition noble du personnage). En effet si dans le texte de tragédie classique la noblesse et les grandes fonctions caractérisent les personnages, chez Tchicaya on également retrouver par effet de symétrie la même grandeur d'âme et sociale. Ndundu occupera par exemple socialement une place importante par rapport à ses congénères⁸⁴¹ ; de même chez les Poaty au lendemain des indépendances, la magistrature représentera-t-elle une très noble fonction. Cette grandeur sociale apparaissant d'ailleurs dans le degré solennel de leurs actes élocutoires, lesquels s'accompagnent avec ceux de la majeure partie des personnages par des indications dignes des énoncés de textes de théâtre.

3.5.3 Les énoncés

Les énoncés sont avec la présentation typographique comme une manière du texte tchicayen de rejoindre le désir de représentation inhérent au texte théâtral. Celui-ci est d'abord en effet écrit pour être joué ; il « donne à voir plutôt qu'à lire⁸⁴² Michel Lioure ». Pour il nécessite l'usage d'un langage multiple dont la conjonction de divers éléments qui le constituent en construit le sens. Il en est ainsi des décors, des jeux de lumière, de la musique, des acteurs, leurs gestes, leurs vêtements et leurs intonations dans la production des énoncés qui portent eux aussi des marques particulières. On en relève deux sortes : les didascalies et les dialogues.

Les didascalies sont des indications d'abord destinées aux interprètes pour les conduire et les instruire, puis au lecteur pour l'aider à comprendre et à imaginer le dialogue et les actions des personnages. « Il s'agit alors, explique Viala de suppléer à ce qui sur scène se comprend immédiatement parce qu'on le voit »⁸⁴³. Ils fournissent ordinairement comme premiers l'identité des personnages, puis les lieux, les décors etc. Ainsi aura-t-on chez Jean Anouilh⁸⁴⁴. Sur une première page et centrés, les noms des personnages:

ANTIGONE

CREON

LE CHOEUR

841 *Ibidem*, pp50-55

842 LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, p1

843 VIALA, Alain (sous la direction de), *Le théâtre en France. Des origines à nos jours*, Paris, Puf, « Premier cycle », 1997, p.11

844 ANOUILH, Jean, *Antigone, Sine loco*, Éditions de La Table Ronde, 1946, p.7 et p.9

LE GARDE
HEMON
ISMENE
LA NOURRICE
Le MESSENGER
LES GARDES

Sur une deuxième page on aura les indications suivantes:

Un décor neutre. Trois portes semblables. Au lever du rideau, tous les personnages sont en scène. Ils bavardent, tricotent, jouent aux cartes.

Le prologue se détache et s'avance.

On voit ces indications apparaître chez Tchicaya dans chaque incipit dont le contenu présente de fortes similitudes avec une scène d'exposition. On y voit à chaque fois les personnages principaux autour desquels l'action va se développer. Ainsi dans *Les cancrelats* seront présentés Ndundu et sa descendance dont la destinée fait l'objet du premier roman ; dans *Les Phalènes* la famille Pobard, son entourage immédiat et les décors et l'atmosphère y seront d'emblée exposés ; dans *Les méduses*, le roman débute par la présentation des victimes autour du parcours desquels se déroulera le récit analeptique. En fin dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, c'est encore un récit analeptique qui va regrouper malgré l'absence du fils aîné l'ensemble de la famille ; comme un besoin ou un désir d'inscrire définitivement tous les personnages dans leur décor . Débordant le cadre de la présentation, ces mentions iront jusqu'à devenir de véritables indications scéniques, tant le goût du détail devient excessif. Le texte tchicayen n'aura certes rien d'inaugural dans la collusion du roman et du théâtre puisque dès le 17^e siècle relève Henri Coulet⁸⁴⁵, des théoriciens et romanciers, sur la base du rapprochement fait par Aristote entre la tragédie et l'épopée, vont transposer les règles du premier genre au second d'abord, puis au roman, lequel sera disqualifier pendant plus d'un siècle. On verra souvent, explique Coulet, de part et d'autre des deux genres

deux tendances inverses et convergentes [...] Les indications scéniques se développent dans le drame au point de devenir

845 COULET, Henri, *Les genres insérés dans le roman*, Actes du colloque international du 10 au 12 décembre, C.E.D.I.C, 1992

descriptions, tableaux, récits et même analyses psychologiques ; et dans le roman, les dialogues directs, sans incises narratives, que les noms des interlocuteurs, soient ou non énoncés en tête de réplique comme dans les scènes de théâtre, deviennent de plus en plus nombreux⁸⁴⁶.

Moins nombreux chez Tchicaya, ils n'en demeurent pas moins visibles, se distinguant par ailleurs des discours directs libres courants dans ce texte. Ainsi dans *Les phalènes* par exemple, au discours rapporté se substituent des dialogues précédés de didascalies sur les différents intervenants et les circonstances d'énonciations:

[...] « Maintenant, si vous me disiez les faits? » dit Prosper quand chacun, Martial, Marc, Michel a son verre à la main. Les trois en chœur... « Tu étais à la recherche de Sophie...Si on comprend bien, tu l'as retrouvée...c'est bien »

Pambault intervient et dit: « La sainte femme! La sainte femme »

Prosper montre de l'agacement. Des yeux, il prie les autres de continuer.

« Ce n'est pas normal qu'à l'approche des élections, on nous sorte cette histoire d'hommes panthères, qui tuent, égorgent, s'évanouissent dans la nature... » Marc: « Une razzia, une incursion...le dos, la tête, la gueule, les griffes de panthère...une razzia, une incursion avec de féroces rugissements...Hier, trois morts. Trois cadavres à qui on cherche en vain, le cœur et le foie! » Michel: « Comment se fait-il que tu n'aies rien entendu avec tous les cris que l'on pousse partout. Car on les voit partout, la nuit comme le jour. »

Pambault comme en aparté: « Ayez un malheur et la nuit vous bande les yeux.[...] »⁸⁴⁷

Notations d'autant plus théâtrales qu'elles se font au présent de l'indicatif à l'instar d'un texte dramatique. Ce qu'est loin d'être le texte tchicayen car ainsi que le souligne Anne Larue, si théâtralité il y a certes dans ces textes, sa présence « trahit avant tout un manque : celui du théâtre lui-même [...] Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui réputé théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre [...] ».⁸⁴⁸

Ici il ne s'agit en effet que d'une référence à un genre dont le texte tchicayen une fois de plus n'aura pas totalement adopté les caractéristiques.

846 COULET, Henri, *Idem*, p.189

847 *Les Phalènes*, *Op.cit.*, pp.134-135, voir aussi, les pages 166, 194-195

848 LARUE, Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne 1996, p.3

Cette récurrente présence référentielle comme marque d'une absence aura parcouru la totalité de l'œuvre dont la perméabilité n'en garantit pas pour autant une définitive et sereine accessibilité. Le propos final de ce cheminement aura donc la valeur d'une clause que d'une conclusion dont l'essence même signifie la clôture, la fin du discours. Or comment finir l'inachèvement sans un retour en arrière.

CONCLUSION

Sens et inachèvement de sens: les ruses de l'intertextualité est l'hypothèse à partir de laquelle l'œuvre romanesque de Tchcaya U Tam'si a été soumise à notre lecture. Celle-ci aura eu pour point de départ la définition des quatre termes qu'elle implique. Ainsi, du Sens on aura retenu, malgré la dynamique de sa construction, un contenu qui a valeur de clôture de discours. De l'Inachèvement, deux directions sémantiques se seront révélées: l'interruption et la non interruption; la première résultant d'un abandon ou d'une suspension involontaire ou volontaire, nécessaire à une esthétique de la discontinuité; la seconde relevant de l'infinition. Le troisième terme, associé à l'intelligence sera synonyme de tromperie, de ruse qui est détour par lequel on échappe à ses poursuivants, en l'occurrence les lecteurs de l'indocile œuvre tchicayenne dont elle est le comparant. Né du dialogisme de Bakhtine qui place le texte littéraire dans celui de la culture générale, il devient un concept avec Kristéva: l'intertexte qui traduit la répétition d'un discours par un autre qui l'absorbe et le transforme, et qui pose l'acte de lecture comme construction d'un discours. C'est à partir de cette dernière vision qu'il nous sera permis de déceler notamment à travers les variantes « obligatoires et aléatoires » de l'intertextualité, les traces d'autres textes participant de la dérobade des récits tchicayens, dont l'unique approche méthodologique aura été celle de la transversalité. Car comment aurait-on pu appréhender une instance qui se refuse à la clôture tout en affirmant sa totalité, si ce n'est par l'adoption de son fonctionnement interactif et réflexif? De là le choix d'une stratégie de lecture inspirée par la pragmatique qui veut que la diversité des compétences soit à la base du déchiffrement d'un texte.

Le premier moment aura donc consisté à établir le constat de crise et de rupture dans le cœur et le corps de l'œuvre romanesque. On y aura respectivement relevé:

- A partir d'une lecture thématique et inspirée de la pragmatique: un parcours des personnages effectué sous le signe de l'incommunicabilité, de la solitude, de la perte des repères identitaires, de la folie et autour desquels l'espace, tout en se posant comme opposant, se dressera comme une métaphore du climat de dérèglement et du pourrissement caractéristique de cet univers fictif.

- Sur la base de la grille narratologique établie par Genette: un univers textuel autant en crise, tant les modalités narratives et les seuils de l'œuvre n'assumeront guère « le contrat de lecture » adopté: achronie du temps, incertitude du mode et de la voix dont la dissonance sera déjà prononcée par une paratextualité aux multiples ramifications dont le déploiement et la présence auront constitué le deuxième moment de notre parcours.

Le roman tchicayen se sera donc présenté comme le théâtre de la multigénéricité. Historique il aura mis en scène des thématiques socio-politiques et culturels qui ont accompagné l'évolution des peuples à divers niveaux spatio-temporels:

- histoire socio-politique du Congo et d'une manière générale de l'Afrique pendant les périodes coloniales et post-coloniales qui verront naître les vellétés d'émancipation des peuples soumis, puis leur désillusion
- histoire de la France dont le parcours similaire à un moment de son évolution en justifiera la valeur hypotextuel
- mais aussi histoire du monde dont les évènements quoique a priori anecdotique n'en demeureront pas moins porteurs de la dimension symbolique de l'œuvre.

Historique et donc réaliste et rationnel, notamment par la présence de l'intertexte policier, le texte tchicayen sera également fantastique. Espace propice aux prodiges dont s'approprièrent allègrement les mythes, qui à leur tour consacreront l'œuvre à son inaccessibilité.

Espace ouvert par une intrigue historique mais dont la vraisemblance sera quelquefois, mais fondamentalement remise en question par le relais du conte notamment; cantonnant ainsi les réponses dans le domaine du secret et du sacré, dont le fondement est celui de l'ambivalence, sous lequel doivent être perçus de réels antagonismes que chaque aspect de l'analyse aura laissé apparaître:

- antagonisme fraternel et religieux ainsi qu'on l'a vu dans le premier chapitre
- antagonisme et dissonances narratives dans le second chapitre
- ambivalence paratextuelle dans le troisième chapitre
- antagonismes entre colonisateurs et colonisé dans le quatrième chapitre, antagonisme Individu:Collectivité
- antagonisme entre les hommes et les femmes, dans le quatrième chapitre
- antagonisme entre le rationnel et l'irrationnel dans le cinquième chapitre

- antagonisme entre le divin et le profane le long de l'œuvre
- antagonisme entre l'interdit et sa violation
- antagonisme entre le « vouloir dire » et le « tu »
- celui du bien et du mal, ou encore ceux des plus forts et des plus faibles, à mesure de proposer un premier sens à cette œuvre qui est d'abord celle de la rencontre dont découlent justement ces antagonismes.

Le contexte historique de l'œuvre sera en effet celui du contact violent du peuple européen autoproclamé supérieur, celui de la lumière et de la raison avec le peuple africain ici symbolisé par le monde de la nuit traduit par les instances paratextuelles. De là une ère caractérisée l'expansion impérialiste des premiers à l'organisation d'une résistance religieuse, syndicaliste et politique des seconds. De profondes mutations auront malgré cela pris une large place dans un environnement désormais confrontée à de nouvelles problématiques telles que celles relatives au rôle et pouvoir réel de la femme dans la reconstruction de l'homme et par conséquent de la société. Sujet introduit par l'intertexte libertin lequel, par l'apport du mythe dont il transformera et redistribuera les rôles, confirmera et assoira la liberté désormais acquise de la femme.

Mais c'est également par le mythe que se justifiera, s'accomplira et se traduira, c'est du moins ce qui semble se dessiner, la portée tragique du texte dans lequel règne en maître le fatum. Des seuils au mythe, en passant par la fable en ouverture du texte, il se sera dressé comme une évidence selon laquelle les gagnants d'une confrontation ou les bénéficiaires d'une collaboration restent les mêmes; car en dépit du ton optimiste affiché par la partie africaine à certains endroits du texte, l'occident s'avèrera conserver le meilleur parti; comme pour réactualiser le mythe de Cham dont la descendance selon la tradition judéo-chrétienne se sera à jamais trouvée condamnée à servir les autres. A moins qu'il ne s'agisse que d'une mise en scène, introduite par l'intertexte théâtral qui font des personnages du roman des acteurs, soit d'une histoire qui ne les concerne guère, soit de leur propre histoire non assumée à la faveur d'une narration théâtralisée; une non assumption d'autant plus évidente qu'elle est trouvée ses premiers fondements dans le conte. Or un conte, ainsi que le souligne Michel Lioure⁸⁴⁹, intégré à un roman est considéré comme ce qui n'est pas ou ne parvient pas à être crédible, quelle que soit l'exactitude des faits

849 LIOURE, Michel, *Frontières du conte*, Paris, Éditions du CNRS, 1982

racontés. Ainsi peuvent se justifier les non-dits qui jalonnent l'œuvre au point d'y créer cette dimension sacrée qui serait perçue non seulement au sein du texte mais également dans son discours métatextuelle.

Elle transparait dans le premier à travers un parcours fictif et verbal fait d'interdits et de violations, de secrets et mystères. Quant au second, une approche sémiologique du premier en poserait les fondements d'une analyse qui permettrait de formuler une autre problématique: le texte tchicayen se donne-t-il à lire comme la condition de l'homme dont il est le théâtre ou est-ce finalement le personnage tchicayen dont se sert le texte pour se raconter?

Avec un relevé d'indices tel que l'explique Barthes, il serait possible de relever a priori un sens métaphorique du texte; l'on pourrait probablement en dégager la portée sacrée. Mais cela impliquerait dans ces moments de lecture de faire montre de sagesse; car le texte tchicayen dans son ensemble nous renvoie au malentendu. Autant au niveau politique l'échec sera lié au manque de communication et donc d'entente entre des acteurs beaucoup plus intéressés par leurs intérêts personnels (Sexe-Argent-Pouvoir) que par l'intérêt du pays et donc du progrès, autant la lecture de l'œuvre peut s'assimiler à la recherche d'une signification moins simple, orientée par notre horizon d'attente. La démarche s'assimilerait alors à celle du journaliste intrigué par les derniers mots de Kane.

Sur le point de mourir, le milliardaire Charles Foster Kane⁸⁵⁰ prononce un dernier mot: « Rosebud » qu'un directeur de presse en mal de scoop prend pour une énigme dont la résolution est censé lui donner enfin accès à la vie de l'illustre disparu. Malgré le nombre de témoignages recueillis auprès des proches du défunt, l'enquêteur chargé de la mission n'apprendra comme unique information que les circonstances qui auront mené cet entrepreneur au sommet de la presse new yorkaise. L'investigation terminée, le journaliste dépité assistera à la destruction par le feu, des restes de la vie du personnage, et au desquels apparaîtra une luge en bois sur la quelle sera marqué « Rosebud ». Image sur laquelle s'achèvera le film dont la séquence en rendra compte de la vaine et initiale démarche: lever un secret. Scène représentée par la contre-plongée de la première scène, alors même que l'interdiction d'entrée y était inscrite. Le voile retombera donc sur

850 WELLES, Orson, MANKIEVICZ, Herman.J, *Citizen Kane*, USA, Mercury productions et RKO pictures
270

Xanadu⁸⁵¹ enfouissant à jamais son secret qui du reste n'aura commencé à l'être ou être perçu ainsi qu'à partir d'une démarche née d'un malentendu.

Ce terme désigne qui désigne un défaut de communication entrave donc l'échange et ne prend par conséquent pas part à la production de sens. Qu'il soit relatif à l'ouïe, à l'entendement ou à l'entente, le malentendu apparaît comme la représentation⁸⁵² d'une difficulté de comprendre et de se comprendre. Radical dans sa forme, il est rappelé Sartre⁸⁵³, le résultat du refus d'un auteur d'être compris; quant à son contenu minimal, il découle d'une allégation de dérobade d'une œuvre. Autant cette dernière se fera ouverte et donc accessible, autant l'inverse s'avérera probable.

Ainsi chez Tchicaya le contexte socio-historique peut-il amener, ainsi que l'ont déjà fait plusieurs spécialistes de l'auteur, à faire de cette œuvre un roman politique. Une lecture justifiée puisque l'œuvre tchicayenne, entre autres et d'ailleurs plus que d'autres motifs, « dénonce les stratagèmes par lesquels les pouvoirs officiels s'imposent dans la vie quotidienne. (Elle) pointe les formes occultes qu'ils revêtent et les moyens d'influence subtils dont ils usent. »⁸⁵⁴ Cette visée politique est d'autant plus pertinente qu'elle pose également le problème de l'individu et ses rapports avec la collectivité, laquelle constitue ou génère des forces devant lesquelles l'individu, exalté patriotique, politique, religieux ou culturel doit faire face, et qu'il s'efforce à réduire même quand elle le dépassent. C'est là que s'inscrit la tragédie dont le récit politique, explique Nikola Kovac, se fait la représentation. Ndundu, Raymond et Gaston Poaty, en passant par Prosper et Luambu auront respectivement et tour à tour connu la persécution, la prison et la mort; pour avoir « cru en la possibilité d'un discours ouvert ou libre, ils (seront) très rapidement placés dans la logique du malentendu »⁸⁵⁵ à travers lequel les persécuteurs auront toujours le dessus. C'est cela aussi la fable de la poule et du cancrelat; c'est également là que s'inscrit le mythe. Puisqu'il y a mythe, il y a donc fatalité, le mythe étant explication et fondement: Caïn devra toujours tuer Abel, et puisque Caïn ôtera toujours la vie à son frère et être chassé par la suite, Adam et Ève devront toujours concevoir un troisième enfant, celui qui restera et fera

851 Nom du manoir de Charles Foster Kane

852 RANCIERE, Jacques, « Le Malentendu littéraire » in *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, sous la direction de Bruno Clément et Marc Escola, Vincennes, P.U.V, « Philosophie hors de soi », 2003, p.131

853 SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature » in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p.161

854 KOVAC, Nikola, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Éditions Michalon, 2002, p.18

855 *Idem*, p.8

sens; celui de la ruse face à la force du destin. Le mythe ici, tout en renforçant la tragédie, ouvre en même temps une voie de salut. Alors, clôture ou ouverture?

Interrogation à laquelle ne saurait répondre l'instance narrative qui dans chaque roman qui constitue l'œuvre, arrête son déploiement en laissant en suspens l'histoire.

Aussi contrairement à la démarche du journaliste new yorkais Thompson de *Citizen Kane*, il ne faudra pas rechercher de façon absolue la clôture du texte tchicayen, mais pourrait-on percevoir dans l'inachèvement comme l'essence même d'un texte littéraire car il apparaît comme une condition de l'écriture et d'invention. Cela d'autant plus chez Tchicaya qu'il porte la trace du texte oral africain ou la création, quoique ludique, informe et forme avec des accès progressifs aux divers niveaux de la connaissance, selon le degré d'initiation (intertextualité aléatoire et obligatoire) dans l'espace sacré.

Non négligeable cependant, la réalité selon laquelle l'accès à la connaissance et à la sagesse donc n'exclut nullement la perte⁸⁵⁶ des capacités primaires d'un individu: la perte de la mémoire, celle des facultés sensorielles visibles qui sont l'apanage de la jeunesse et donc de l'ignorance et de la naïveté. Si « vieillesse sait », elle « peut » moins. Telle serait une possible interprétation de la défaillance de communication dans les chapitres relatifs aux univers fictifs et narratifs, où règnent malentendus et non-dits et secrets. Ces derniers faisant du texte ainsi que de l'histoire qu'il raconte un espace en suspens, incertain tel que l'annonce son paratexte, ouvert à tout discours, toujours en progrès, se refusant à la clôture et donc à l'acquisition; car fait de ruses et de pièges⁸⁵⁷.

Face à cela, une seule issue: instaurée une pratique de la ruse, inspirée de la mythologie. Autant Zeus en avalant Mètis mit fin aux parricides en devenant le plus rusé des dieux, autant tout lecteur, afin de palier au non dévoilement du sens, ou de mettre fin au fourmillement de celui-ci, prendra-t-il exemple sur la réponse d'un jeune prétendant à un roi prétentieux:

Dans les lointaines contrées africaines vivait un roi dont la fille était d'une beauté incomparable. Ne désirant manifestement pas donner sa fille en mariage, le monarque imposait à chaque fois d'insurmontables épreuves aux malheureux prétendants qui finissaient tous par abandonner tout projet de noces avec la belle lorsqu'ils avaient la chance de s'en sortir vivant.

856 ERNY, Pierre, *L'Enfant et son milieu en Afrique noire*, Paris, Payot, 1992

857 MARIN, Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1978

Survint un jour, un jeune homme qui se présenta devant le roi. Il lui soumit respectueusement son désir de lier son existence à celle dont tout l'univers ne cessait de clamer la beauté et la grâce. Alors le roi, convaincu de l'échec prochain de ce nouveau venu, lui répondit: « je ne te donnerai ma fille devant le peuple que voici que si tu m'apportes un gibier, puisqu'il existe, qui ne sera ni mal ni femelle. » Toujours respectueux et nullement impressionné par le défi, le jeune homme s'engouffra dans la forêt puis revint quelques jours plus tard. Il lança au roi: « Mon seigneur, voici,j'ai trouvé la bête dont tu ne cesses de nous parler, je l'ai tué, mais seul toi, ô grand chef peut le toucher en premier. Et comme tu le sais aussi, cela ne se faire ni le jour, ni la nuit »⁸⁵⁸.

858 Conte extrait du répertoire oral gabonais, inédit.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE BASE

Les Cancrelats, Paris, Albin Michel, 1980

Les Méduses ou les orties de la mer, Paris, Albin, Michel, 1982

Les Phalènes, Paris, Albin Michel, 1984

Ces Fruits si doux de l'arbre à pain, Paris, Seghers, « Chemins d'identité », 1987, 1990

CORPUS GENERAL

Poésie

Le Mauvais sang, Paris, Caractères, 1955, réédition L'Harmattan, 1978

Feu de Brousse, Paris, Caractères, 1957, réédition L'Harmattan, 1978

A triche-cœur, Paris Haute-feuille 1958, réédition L'Harmattan, 1978

Epitomé, Paris, P.J Oswald 1962, réédition 1970

Le Ventre, Paris, Présence africaine, 1964, réédition 1978

Arc musical Paris P.J Oswald, 1970

La Veste d'intérieur, Paris Nubia, 1977

Le Pain ou la cendre, Paris, Présence africaine, 1978

Théâtre.

Le zulu, suivi de *twene le fondateur*, Paris Nubia, 1977

Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort, Paris, Présence africaine, 1979

« Le Bal de Ndinga » L'Atelier imaginaire, Lausanne, l'Age d'Homme, 1987

Nouvelles

La Main sèche, Paris, Robert Laffont « Chemins d'identité », 1980

« L'enfant de Mopti », *le Monde* (supplément du dimanche), n° 11379, du 30 août 1981
P. XV

« La thèse », *Le monde Dimanche*, n11911, du 15 mai 1983, P.XVI-XV sic

« Je fis un rêve » *Europe*, 750, octobre 1991, P. 131-134.

Conte

Légendes africaines, Paris, Seghers, 1980

TRAVAUX SUR L'OEUVRE DE TCHICAYA U'TAM'SI

Romans et Nouvelles

AGUI, Séverin, *Les structures de l'imaginaire Tchicayeen. Une étude de la prose*, Thèse de 3^e cycle, Université de Grenoble III, 1986.

BEKRI, Tahar, « Deux figures des lettres françaises : kateb Yacine et Tchicaya U Tam'si », *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Université de Paris X - Nanterre, Paris, L'Harmattan, 1992, pp.107-112

CARRABINO, Victor, « *Les Méduses ou les orties de la mer* », *world literature today* Norman, LVIII, 1984, pp.310-311

CHEMAIN, Arlette, « *Les Cancrelats*, un roman de Tchicaya U Tam'si », in *Présence africaine*, 115, 3^e trimestre 1980, pp.211-227

- « Tchicaya ou la parole arborescente », in *Présence africaine*, 146, 2^e trimestre 1988, pp.283-284.

- « L'héritage de Tchicaya U Tam'si », in *Europe*, 750, octobre 1991, pp.135-140.

- « Œdipe redéployé. Littérature francophone d'Afrique : le cas U tam'si », *Hommage à Claude Faisant (1932-1988)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp.137-149.

- « Du travail de deuil au travail d'écriture », *carrefours de culture, Mélanges offerts à J. Leiner*, P.P. A. Antoine Tübingen, Gunter Narr, 1993, pp.419-430.

- « Tchicaya U Tam'si », *Dictionnaire Universel des littératures*, Dir B. Didier, Paris, P.U.F, 1994

CHEMAIN-DEGRANGE, A et CHEMAIN, Roger, « Tchicaya U Tam'si : une voix nouvelle », in *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979, pp.203-227.

CHEVRIER, Jacques, « Tchicaya U Tam'si, le nouveau barbare est mort », in *Jeune Afrique* 1426, 1988, pp. 69-70

CLAVREUIL, Gérard, « Tchicaya U Tam'si : *Les Cancrelats* (1980)..., *Les Méduses ou les orties de la mer* (1982), *Les Phalènes* (1984), », in *Notre Librairie* 92-93, mars-mai 1988, pp.236-237.

DANINOS, Guy, « *Les Méduses ou Les orties de la mer* », in *Présence africaine*, Paris, 125, 1^{er} trimestre 1983, P. 255-260

FABIJANCIC, Ursula, « Images et Action dans *Les Cancrelats* de Tchicaya U Tam'si » in *Neo philologue*, LXXVIII, 1994, pp. 371-379.

GOEDERT, Dominique, « La religion et le sacré dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si », in *L'Afrique littéraire* n°83-84, 4^e trimestre 1988, pp.8-33

HEINRICHS, Heine.-J, « Congolie oder Die neue kongoliesische Literatur und das werk Tchicayas », *Akzente*, XXX VIII, 1991, pp.444-448

“Interview de Tchicaya U Tam'si“ par M. BAHRI, *Jeune Afrique* du 24 avril 1966

JANSEN, K-H, *Literatur und geschichte in Afrika. Darstellung der vorkolonialen geschichte und Kultur Afrikacs in der englisch – und französischsprachigen fiktionalen afrikanischen Literatur*, Berlin, Dietrich Reimer, 1981, pp.101-103

Jeune Afrique, 1162, du 13 avril 1983, P76-77.

KALA-LOBE, Henri, «*Les Méduses...de Tchicaya La plume flamboyante des pages étincelantes* », in *L'Afrique littéraire* 65-66, 1982, pp.65-71

KAWATA ASHEM TEM, « Tchicaya U Tam'si: *La Main sèche* », in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars- Mai 1988, pp. 235- 236.

LAUDE, André, « Tchicaya, le Congo dans tous ses états », in *Les Nouvelles littéraires*, n°2864, 2 décembre. 1982, p.50

LAWSON- HELLU, Laté, « Tchicaya U Tam'si et le discours progressiste bourgeois. Une idéologie du texte négro-africain », in *Frontenac*, n°12, 1995, pp.36-51.

MABANA, Kahiudi. Claver, *L'univers mythique de Tchicaya UTam'si à travers son œuvre en prose*, Berne, Berlin, Frankfurt, M., New York, Paris Wien, Peter Lang, 1998.

MAGNIER Bernard, « *Les Méduses ou les orties de la mer* », in *Notre librairie*, n°68, janvier-avril, 1983, pp.83-84.

- «Polyphonie congolaise [*Ces fruits si doux de l'arbre à pain*] » in *Quinzaine littéraire*, n°487, 1^{er} juin 1987, pp.15-16

M'BA ZUE, Nicolas, « Adieu Tchicaya », in *L'Afrique :littéraire* n°83-84, 1988, pp.3-7

VINCENT, Michel, *Topologie romanesque de Tchicaya U Tam'si*, Thèse de 3^e cycle, Université Paris VII, 1983

VINCENT, Michel, « Tchicaya U Tam'si: les années- roman », in *Notre Librairie* n°103, 1990, pp.84-91

VINCENT, Michel, *Le monde romanesque de Tchicaya U Tam'si*, Ivry- sur seine, Éditions Nouvelles du sud, 1994.

YEWAH, E, « Political Rhetoric in /and the African text », *Research in literatures*, (Austin), 21, 2, 1990, p.76

Poésie

ADEBAYO, A.G, « Tchicaya. Poésie moderne, personnelle et passionnelle », in *Peuples noirs. Peuples africains*, VI, 33 mai-juin 1983, p.129-136.

MATONDO KUBU, Ture, « Mise en scène d'une poésie, mise en verbe d'une écriture », in *Europe* n°750, octobre 1991, pp.. 127-130

MAXIMIN, Daniel, «Autour du fleuve essentiel », in *Notre librairie* n°92-93, mars-mai 1988, pp.10-12

MOORE, Gérald, « Surréalisme et négritude dans la poésie de Tchicaya U Tam'si » *Festival mondial des arts nègres*, Dakar, Présence africaine, 1967.

OBENGA, Théophile, « Tchicaya U Tam'si », in *sur le chemin des hommes Essai sur la poésie négro- africaine*, Paris, ACCT/Présence africaine, 1984, pp 40-53.

OBINAJU, Nwabueze. Joe , « Metaphors en dialectics in the poetry of Tchicaya U Tam'si » in *literature and black aesthetics*, ed by .E.N.EMENYONU, Ibadan, Heinemann, (calabar studies in African literature), 1990, pp.115-129.

O'GRADY, Betty, « Tchicaya Utam'si. Some Thoughts on the poet's symbolic mode of expression » in *world literature today*, 1991, pp.29-34

ROMBAUT, Marc, « Nouvelle poésie négro-africaine: la parole noire » in *Poésie1*, n°43-44-45, Janvier-Juin, Librairie St Germain-des-prés 1976.

SEILER-DIETRICH, A, « Thicaya U Tam'si » *Kritisches lexikon zur Fremdsprachigen gegenwartsliteraturen*, novembre 1988, pp.1-2

SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté 1: Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Théâtre

CHEMAIN, Arlette, « Tchicaya U Tam'si : *Le Zoulou* », in *Notre Librairie* 92-93, mars-mai 1988, pp.253-254.

CONTEH-MORGAN, J, « chapter 8 : Tchicaya U Tam'si : *The Zulu* », in *Theatre and drama in Francophone Africa*, Cambridge University Press, 1994, pp.174-183.

CHEMAIN, Arlette, « Tchicaya U Tam'si : *Le Zoulou* », in *Notre Librairie* 92-93, mars-mai 1988, pp.253-254.

DALEMBERT, Louis-Philippe, « Afrique, le bal raté. Tchicaya U Tam'si, rire ou tragédie », in *Notre Librairie* n° 102. Juillet- Août 1990, pp. 110- 111.

JOUANNY, Robert, « A propos du bal de *Ndinga* de Tchicaya Utam'si. Entre le théâtre engagé européen et la tradition théâtrale africaine », in *Africa, America Asia Australia n°13 : Saggie e ricerche sulle culture extraeuropee, Atti del convegno di Monopoli* 25-28, 9.91, roma Bulzoni Editore, 1992, pp.51-60.

MABANA, Kahiudi, Claver, *La Transposition théâtrale du mythe de Chaka chez Seydou Badian et chez Tchicaya U Tam'si*, Mémoire de licence, Université de Fribourg, 1992.

SERVIN, Micheline, « Mort anonyme au bal de l'espoir », in *Les temps modernes*, XLIV, 510, Janvier 1989, P. 169-174

SPRONK, M. Johannes, « Tchicaya U Tam'si et le théâtre négro-africain d'expression française », in *Francographies*, n° spécial. II, 1993, P.155-164.

ENTRETIENS ET HOMMAGES

BREZAULT, Alain, CLAVREUIL, Gérard, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1982

DELAS, Daniel, « Dix questions à Tchicaya U Tam'si » in *Le Français aujourd'hui* n°69, mars 1985, pp.83-90.

DEVESA, Jean-Michel, « La Conscience morale de Tchicaya. Entretien avec Henri Lopès », in *Europe*, n°750, octobre 1991, pp.152-154

« Interview de Tchicaya Utam'si », Par MBAHRI, in *Jeune Afrique* du 24 avril 1966.

LABOU TANSI, Sony, « Projet de préface à la mort d'un frère d'âme » in *Europe* n°750, octobre 1991, pp. 148-150.

L'Afrique Littéraire : 83-84, n° spécial 87- hommage à Tchicaya UTam'si, 2^e trimestre 1995.

MAGNIER, Bernard, « Entretiens avec Tchicaya U Tam'si » in *Itinéraires* n°1, 1982, pp.173-183.

MAXIMIN, Daniel, « Tchicaya/Sony: le dialogue interrompu », rencontre animée par D MAXIMIN sur France culture, in *Notre Librairie* n°92-93, mars-mai 1988, pp. 88-91.

- « Tchicaya UTam'si ces fruits si doux de l'arbre à pain », in *Notre librairie*, n°92-93, mars-mai 1988, P.242.

MARTIN-GRANEL, Nicolas, « Magie- fictions animales (à propos des *Méduses ou les orties de la mer* de Tchicaya U tam'si), *Magie et écriture au Congo*, Colloque du 31 mai au 2 juin 1993 à Brazzaville, présenté par Jean-Michel DEVESA, Paris, L'Harmattan, 1994
Magie et écriture au Congo, colloque du 31. 05 au 2 Juin 1993 à Brazzaville, P.P.J.-M. DEUESA. Paris, L'Harmattan, 1994.

MONNIER, Laurent, « L'utilisation du roman africain pour exprimer les réalités socio-poliques africaines », in *Présence des cultures africaines*, Berne, Commission nationale Suisse pour L'Unesco, 1989, pp.63-74.

- « Tchicaya et la confiance en la vie », in *La Pensée métisse, Croyances africaines et rationalité occidentale en question*, Paris, P.U.F, « Cahiers de l'IUED », n°19, 1990, pp.253-264

MOURALIS, Bernard, « *Les Phalènes* » in *Présence Africaine*, n°139, 3^e trimestre 1986, pp.201-206.

NAUMANN, Michel, « L'Eden et la boue de potopoto », in *Regards sur l'autre à travers les romans des cinq continents*, Paris, L'Harmattan 1993, pp.123-145.

Notre librairie, N92-93 mars-mai 1988

O'GRADY, Betty « le Parler-écrit. L'exemple de Tchicaya U Tam'si » *Afrique imaginaires. Regards réciproques et discours littéraires 17^e-20^e siècles*, présentés A. WYNCHANK et PH. -J. SALAZAR, Paris, L'Harmattan, 1995, P.257-267.

PIEILLER, Évelyne, «Le grand Tournoiement (Les Phalènes)» in *Quinzaine littéraire*, n° 424, 18 sept 1984, p.8

RANCOURT, Jacques, « Tchicaya comme je le vois », in *Notre librairie*, n°92-93, mars-mai 1988, pp.84-87.

RENAUDOT, Patrick, « L'Énigme dans la vie suspendue [*Les Méduses ...*] », in *Magazine littéraire* n°189, novembre 1982, p.67

- « Une robe d'opprobre. L'indigénat [Les Phalènes] » in *Magazine littéraire*, n°210, septembre 1984, p.67.

METHODOLOGIE

DIRKX, Paul, *Sociologue de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983

KERBRAT-ORRECHIONI, Catherine, *La Conversation*, Paris, Éditions du Seuil, « MEMO » 1996

MAINGUENEAU, Dominique, *L'Énonciation littéraire II. Pragmatique du discours littéraire*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2005

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, Paris, DUNOD, 1993

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris, ESF, 1990, 1996

PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1970

REUTER, Yves, *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, PUV, 1989

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*. Paris, Corti 1963, réed 1986

SENS – INACHEVEMENT – RUSES - INTERTEXTUALITE

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

DELEUSE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969

DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de L'intelligence. La Mètis des grecs* Paris, Flammarion, 1974

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1982

- GREIMAS, AIGIRDAS-Julien, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970,
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969
- MOTTET, Philippe, *La mètis de Giono : Présences de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, Aix-en-Provence, PUP 2004
- PIEGAY-GROS, Nathalie , *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, "Lettres Sup", 1996
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983
- SAMOYAULY, Tiphaine, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/Her, « 128 », 2001
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985
- SUSINI-ANASTOPULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF « l'écriture », 1997
- TOURATIER, Christian, *La sémantique*, Paris, Armand Colin / Her, cursus lettre, 2000.
- TSCHUMI, Raymond, *A la recherche du sens*, Lausanne, l'Age d'homme ' «cheminements » 1987
- VICTORRI, Bernard et FUCHS, Catherine, *La polysémie. Construction dynamique du sens*, Paris, Hermes, 1996

OUVRAGES SUR LE ROMAN

- AMMIRATI, Charles, *Le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, « Major Bac », 1995
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, édition récente, 2008
- BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan/HER, « fac Littérature », 2001
- BLOCH, Béatrice, *Le roman contemporain, liberté et plaisir du lecteur. Burton, des Forêts Pinget, Sarraute*. Paris, L'Harmattan, 1998

CHEMAIN, Roger et CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris Éditions du Seuil, « Poétique », 1981

DULOOUT, Stéphanie, *Le roman policier*, Toulouse, Éditions Milan, « Les Essentiels Milan », 1995

FAUCHERY, Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand colin, 1972

GADENNE, Paul, *A propos du roman*. Paris, Actes du sud, 1992

GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris Klincksieck, 2006

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Lahaye, Paris, Mouton, 1973

JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, « Campus Lettres », 1997

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2007

KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1983

KOVAC, Nikola, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Éditions Michalon, 2002, p.18

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris Gallimard, 1995

LITS, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre*, Éditions du CÉFAL, « Bibliothèque Paralittératures », 1999

LUCKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1972

LUNGO (del) Andréa, *L'incipit Romanesque*, Paris Éditions du Seuil, « Poétique », 2003

MAIGRON, Louis, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris, Honoré Champion, 1912

MAKOUTA MBOUKOU, Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro- africain*, Yaoundé, Clé, 1980

MILOLO, Kembé, *L'image de la femme chez les romanciers de l'Afrique noire francophone*, Suisse, EU, Fribourg, 1986

MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe*, Paris, Puf, 1987

MOLINO, Jean, LAPHAIL- MOLINO, Raphaël, *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Paris, LEMEAC / Actes du sud. 2003

NDATCHI-TAGNE, David, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1988

REUTER, Yves, *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989

REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1997

RULLIER-THEURET, Françoise, *Approche du Roman*, Paris, Hachette Livre « Ancrages », 2001

RULLIER-THEURET, Françoise, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette livre, « Ancrage », 2001

THAUVIN-CHAPOT, Arielle, *La folie dans le roman d'Afrique d'expression française: un espace de désordre et de transgression*

TCHEUYAP, Alexie, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, l'Harmattan, 1998

OUVRAGES DE CRITIQUES ET THEORIES LITTERAIRES

ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984

ARMEL, Alette, *Antigone*, Paris, Éditions Autrement, « Figures mythiques », 1999

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984

BARDECHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition*, Paris, L'Harmattan, 1999

BARTHES, Roland, « Théorie du texte » in *Encyclopaedia Universalis*, 1973

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, éditions du Seuil, 1978

BEHAR, Henri, *Littératures*, Lausanne, l'Age d'homme, 1988

BEM, Jem, *Le texte traversé*, Paris, Honoré Champion, 1991

Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine*, Paris, Silex édition, 1984

BERTHELOT, Francis, « La zone intermédiaire chez Superville et Bruno Schultz » in *Les vivants et les morts : Littératures de l'entre-deux-mondes*, sous la direction d'Arlette BOULOUMIE, Paris, Éditions Imago, 2008

BUDOR, Dominique et alii, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001

CAILLOIS, Roger, *Au cœur du Fantastique*, Paris, Éditions Gallimard, 1965

CARLIER, Christophe, GRITON-ROTTERDAM, Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses Marketing, « Thèmes et études », 2008

CAUVIN, Jean, *Les Contes*, Les classiques africains « Comprendre », 1992

CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles*, Paris, L'harmattan, 1996

CHAMISSO (de), Adalbert, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl*, Paris, Lgf, « Les classiques d'Aujourd'hui », 1997, 1ère édition, Nuremberg, Johan Leonhard Schrag, 1814

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Émancipation féminine et roman africain.*, NEA, 1980

CHEVRIER, Jacques, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan Université, « 128 Littérature »

CHEVRIER, Jacques, *L'Arbre à palabres: essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986,

CHEVRIER, Jacques, *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2004, p.195, 1ères éditions, Armand Colin/Her, 1984, 1999

CHEVRIER, Jacques, *Williams Sassine, écrivain de la marginalité*, Toronto, Éditions du Gref, « L'un pour l'autre », 1995

COUPRIE, Alain, *La tragédie*, Paris, Dunod, 1994

DELON, Michel, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Puf, « Études littéraires », 1986

DIDIER, Béatrice, *Chordelos de Laclos : Les Liaisons dangereuses : Pastiches et Ironies.* Paris, Éditions du Temps, 1998

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 1979

Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1987

GOIMARD, Jacques, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket « Agora », 2003

HAMON, Philippe, *La description littéraire : De l'antiquité à Roland Barthes : Une anthologie*, Paris, Macula, 1991

HOEK, Léo, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981

HUANNOU, Adrien, *La Littérature béninoise de langue française*, Paris, Karthala-ACCT, 1984

KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Verviers Marabout, 1978

LABBE, Denis, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, « Genres/Registres », 2000

LEIRIS, Michel, *La règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003

LEONARD, Albert, *La crise du concept de littérature en France au 20è siècle*, Paris, José Corti, 1974

- LIEVRE, Éloïse, *Chordelos de Laclos: Les Liaisons dangereuses*, Sine loco, Bréal, « Connaissance d'une œuvre », 1998
- LIOURE, Michel, *Frontières du conte*, Paris, Éditions du CNRS, 1982
- LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, traduction de Jacques Berger et François Truchand, Paris, Christian Bourgeois, 1969
- MAKOUTA MBOUKOU, Jean- Pierre, *Spiritualités et culture dans la prose romanesque et la poésie négro-africaine (De l'oralité à l'écriture)*, NEA, 1983
- MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, « MéMo », 2000
- MILLET, Gilbert et LABBE, Denis, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris L'Harmattan, 1994
- PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain: 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 1999
- PONNAU, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997
- PRINCE, Natalie, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008
- PRINCE, Nathalie, *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du 19^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1965 et 1970
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Les Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1975
- ROUART, Marie-France, *Le mythe du juif errant dans les littératures européennes*, Paris, José Corti, 1988
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2008
- SARTRE, Jean-Paul *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio essais, 2003
- TODOROV, Tzvetan, *Henry James: histoires de fantômes*, Paris, Aubier, 1970
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, éditions du Seuil 1987
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970
- TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001

VALIERE, Michel, *Le Conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2006,

VIALA, Alain (sous la direction de), *Le théâtre en France. Des origines à nos jours*, Paris, Puf, « Premier cycle », 1997

WEINRICH, Harold, *Le temps, le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1978 1ère édition, 1964

AUTRES TEXTES DE FICTION

ACHEBE, Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1958

ANANOU, David, *Le fils du fétiche*, Paris, NEL, 1971

ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1946, 1ère ed 1944

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Paris, Le Serpent à plumes, 1979, 1981

BADIAN, Seydou, *Sous l'orage*, Paris, Présence africaine, 1957

BAUDELAIRE, Charles, « A une passante », in *Les fleurs du mal*. Paris, 1861, Édition contemporaine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975

BEBEY, Francis, *Le fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé, Clé, 1967

BETI, Mongo, *Remember Ruben*, Paris, L'Harmattan, 1974

BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987

BEYALA, Calixthe, *Seul le Diable le savait*, Paris, Le pré aux clercs, 1990

BONI, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1994

CONDE, Maryse, *La traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989

CONDE, Maryse, *Ségou*, Paris, Le Livre de poche, 1985

Contes du Gabon, Paris, CLE International, « Contes du monde entier », 1981

Couchoro Félix, *L'esclave*, Paris, La dépêche africaine, 1930

CREBILLON, fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, 1736, Édition contemporaine, Paris, Flammarion, 1985

D'URFE, Honoré, *L'Astrée*, Paris, Gallimard, « Folio Classique » 2007. 1ères éd Paris, Augustin Courbe, 1607-1627

DAHL, Roald, *Matilda*, Paris, Gallimard, « Jeunesse », 1999

DANVILLE, Gaston, « L'Ange noir » in *Contes d'au-delà*, Paris, édition du « Mercure de France », 1893

DENON, Vivant, *Point de lendemain*, 1777, Édition contemporaine, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1995

DIABATE, Massa Makan, *Le lion à l'arc*, Paris, Hatier « Monde noir », 1985

DIOP, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1982, 1ère édition 1947

DIOP, Boubacar Boris, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 1981

DORAT, Claude-Joseph, *Les sacrifices de l'amour*, Paris, 1771

FALL, Malick, *La Plaie*, Paris, Albin Michel, 1967

FANTOURE, Alioum, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 2001, 1ère édition 1972

GRAVES, Rober, *Les Mythes I*, Paris, Fayard, 1967 1ère édition 1958

HUGO, Victor, *Notre Dame de Paris*, Paris, 1831, édition contemporaine, Paris, Lgf/Le livre de poche, 1998

JAMES, Henry, *La Tour d'écrou*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1929, traduit par M. Le Corbeiller, titre original : *The turn of the screw*, 1898

KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 1938, édition originale, *To die verwandlung*, Leipzig, Kurt Wolff, Verlag, 1915

KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Paris, Julliard, 1961, Paris 10/18, 2003

KIPLING, Rudyard, *Le Rickshaw fantôme*, 1889 in *Simple contes de collines*, Paris, Calman Lévy, 1915

KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1968

KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, Outrages et défis*, Paris Seuil, 1990

LACLOS (de) Chordelos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, Édition contemporaine, Paris, Pocket, 2008

LACLOS (de) Chordelos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Librairie Générale française, « Livre de poche », 2002

LOPES, Henri, *La Nouvelle romance*, Yaoundé, Clé, 1980

LOVECRAFT, Howard Phillips, *L'Abomination de Dunwich*, Paris, J'ai lu, « Science-Fiction », 1997

MAMANI, Abdoulaye, *Sarraounia*, Paris, L'Harmattan, 1980

MARAN, René, *Batouala. Véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1938

MAUPASSANT (de), Guy, « Le Horla », in *Contes et nouvelles*, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, 1ère éd, 1887

MENGA, Guy, *La marmite de Koka Mbala*, Paris, Clé, 1976

MERIMÉE, Prosper, *1572, Chronique du règne de Charles IX*

METELLUS, Jean, *Les Cacus*, Paris, Gallimard, 1989

MOLIERE, *Don Juan*, 1682, édition récente, Paris, Petits classiques Larousse, 2006

N'ZALA BACKA, Placide, *Le Tipoye doré*, Paris, L'Harmattan, 1976, 1ère édition, 1968

NGAL, Georges, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 2003, 1ère éd Alpha-Oméga, 1975

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 2009

POE, Edgar, « La chute de la maison usher », in *Contes, essais, poèmes*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Laffont, 1989

RAPONDA -WALKER André, *Contes du Gabon*, Paris, Présence Africaine, 1996

RAWIRI, Angèle, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1989

SADJI, Abdoulaye, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958

SADJI, Abdoulaye, *Nini, Mulatresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1953

SCHWARZ-BART, André, *La Mulatresse solitude*, Paris, Livre de Poche, 1972

SEMBENE, Ousmane, *L'Harmattan*, Paris, Présence africaine, 1965

SEMBENE, Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presse Pocket, 1960

SHELLEY, MARY, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Gallimard, « Folio Science-Fiction », Titre original : *Frankenstein or the modern Prometheus*, 1818

STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Paris, Lgf/Le livre de poche, « Libretti », 1999

SUE, Eugène, *Le Juif errant*, Paris, Paulin, 1844-1845, Édition contemporaine, Paris Robert Laffont, « Bouquins », 1983

TROUSSON, Raymond, *Romans libertins du XIII^e siècle*, Paris Laffont « bouquins », 1993

VIGNY, (de) Alfred, *Cinq mars, 1826*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1980

WOODS, Donald, *Cry freedown*, Paris, Belfond pour l'édition française, ed original Londres, 1978

OUVRAGES SUR L'HISTOIRE

BAZENGUISSA-GANGA, Rémy, *Les voies du politique au Congo. Essai de sociologie historique*. Paris, Karthala, 1997

BRIVE, Marie-France (sous la direction de), *Les femmes et la révolution française. L'effet 89*, Tome III

GARRIGUES, Jean, *La France de 1848 à 1870*. Paris Armand Colin, 2002

KI-ZERBO, Joseph, *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*, Paris, Hatier, 1972

KUPFERMAN, Fred, *Mata Hari. Songes et mensonges*, Bruxelles, Éditions complexes, 1982

M'BOKOLO, Elikia, *L'Afrique au XXe siècle. Le continent convoité*, Paris, Seuil, 1985

Martin (M) Phyllis, *Les loisirs et la société à Brazzaville pendant l'ère coloniale*, Paris, Karthala, 2006

Martin Jean, *Savorgnan de Brazza, 1852-1905. Une épopée aux rives du Congo*, Paris, Les Indes Savantes, 2006

MASSON, René, *Mata Hari*, Paris, Presses de la cité, 1965

METTRA Claude, *Michelet. Histoire de France: Le Moyen-Age*, Paris, Robert Laffont, 1981

MICHELET, Jules, *Histoire de France, 1758-1789, Vol 19*, Paris, Librairie internationale, A.Lacroix et Cie éditions, 1876

NAGY, Peter, *Libertinage et Révolution*, Paris, Gallimard, 1975

PETITIER, Paule, *Michelet. La Révolution française: les grandes journées*, Paris, Librairie générale française, 1988

SURET-CANALE, *Afrique Noire occidentale et centrale, l'ère coloniale (1900-1945)*, Éditions sociales, 1968

TULARD, Jean, FAYARD, Jean-François, FIERRO, Alfred, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française. 1789-1799*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987

VALETTE, Jacques, *La France et l'Afrique : l'Afrique Subsaharienne de 1914 à 1960*, Paris, SEDES, 1994

WAAGENAER, Sam, *Mata Hari ou la danse macabre*, Paris, Fayard, 1985

OUVRAGES GENERAUX

AGANCINSKY, Sylviane, *Aparté. Conceptions et morts de Sören Kierkegaard*, Paris, Aubier, 1977

ATTALI, Jacques, *La Parole et l'outil*. Paris, PUF, 1975

AUDIBERTI, Marie-Louise, *Écrire l'enfance: douce ou amère, éclairée par la littérature*, Paris, Éditions Autrement, 2003

BALANDIER, Georges, *Le Désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988

BALANDIER, Georges, « évolution de la société et de l'homme » édition Guernier

BALANDIER, Georges, *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985,

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1986 Tome I et II. 1ère ed 1966 pour le Tome I et 1974 pour le II

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *L'Héroïsme*, Paris, Librairie Vuibert, 2000

BRUNEL, Pierre, *Dix mythes au féminin*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, « Itinéraires poétiques, Itinéraires critiques », 1999

DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*. Paris, Hachette « Littératures », 2000

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972

DESJEUX, Catherine, BONNET, Véronique, *Africaines*, Paris, L'Harmattan, 1983

DEWULF, Geneviève, *Le pouvoir*, Paris, Presses universitaires de Nancy, 1994,

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963

ERNY, Pierre, *L'enfant dans la pensée traditionnelle de L'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1996

GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927

GIRARD, Pierre, *Le vocabulaire de Vico*. Paris, Ellipses « Vocabulaire des... », 2001

GREIMAS, Algirdas-Julien, FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991

GUIBET LAFAYE, Caroline, *Leçons d'esthétique*, Paris ellipses, « Philo textes », 2002

HAHN, Reynaldo, *Du chant*, Paris, Gallimard, 1957

HASSOUN, Jacques, *Caïn*, Paris, Éditions Autrement, 1997

HOUEL, Annik, *L'Adultère au féminin*, Paris, Armand Colin, 1999

KAPFERER, Jean-Noël, *Rumeurs : Le plus vieux métier du monde*, Paris, seuil, 1987

KASSEMBE, Dia, *Angola. Femmes sacrées, insoumises et « Rebelles »*, Paris, L'Harmattan, 1997

KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Monaco, Paris, Éditions du Rocher, 1995, Édition américaine, *Danse macabre*, Everest house, 1981

LACLOS, Chordelos, *Des femmes et de leur éducation*, Paris, 1783, édition contemporaine, Mille et une nuits, « La petite collection », 2000

LEFEBVRE, Hélène, *Le voyage*, Paris, Bordas, 1989

LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole : la mémoire et les rythmes*, Paris Albin Michel « sciences d'aujourd'hui », 1965

MANGO, Cyril, *Architecture byzantine, Sine loco*, Berger-Leuvrat, 1981

MARCEL, Patrick, *Atlas des brumes et des ombres*, Paris, Gallimard, « Folio science fiction », 2002

MARX, Karl, *La Lutte de classes en France*, Paris, éditions sociales, 1948, réed 1981. Folio Gallimard, 2002

MICHEL, Andrée, *Le féminisme*, Paris, PUF, 1979

MICHELET, Jules, *La sorcière*, Paris, Dentu, Hetzel Librairie, 1862

MICHELET, Jules, « L' Insecte », Paris, Librairie Hachette, 1858, Édition contemporaine établie par Edward Kaplan, *Jules Michelet. Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1986

OLIENVENTEIN, Claude, *Le non-dit des émotions*, Paris Odile Jacob, 1987

PASCAL, Blaise, *Les pensées*, 1670, édition contemporaine, Paris, Lgf, « Ldp Classiques », 2000

POPIN, Jacques, *La ponctuation*, Paris Nathan, 1998

RAMOND, Charles, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2001

RAYMOND, François, COMPERE, Daniel, *Les maîtres du fantastique*, Paris, Bordas, « Les compacts », 1994

RICHET, Xavier (sous la direction de), *Poétique du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2004

SADÉ, (Le Marquis de), *La philosophie dans le boudoir*, 1795, Édition contemporaine, Paris, Gallimard, 2005

SEGOND, Louis, *La Sainte Bible*, Société Biblique de Genève, Genève, Paris, 2002

TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999

TAYLOR Mark.C, *Errance : lecture de Jacques Derrida*, Paris, les éditions du Cerf, 1985

THALL, Edward, *Le langage silencieux*, Paris, éditions du Seuil, 1984

VERSINI, Laurent, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade » 1979, pp 1147-1182

COLLOQUES ET ARTICLES

Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco. Colloque de Cerisy, Paris, Grasset, 2000

BIASI(de), Pierre-Marc, « Flaubert et la poétique du non finito » in *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris, CNRS Éditions, 2003

CAILLOIS, Roger, « Fantastique » in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis /Belin, 2001

CHARTIER, Roger, Le journal *Le Monde* du 8 décembre 1989

COULET, Henri, Les genres insérés dans le roman, Actes du colloque international du 10 au 12 décembre, C.E.D.I.C, 1992

Delon Michel, « L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII^e siècle » in *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*. Paris Klincksieck, 1997

DINE (van), S.S, « Les vingt règles du roman policier » in *Mystère Magazine*, n°38, mars 1951

GIANNETTI, Valeria « Textes provisoires et stratégiques de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancatis » in *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, CNRS Édition, 2003

GOLDMANN, Lucien, « Structure de la tragédie racinienne » in *Le Théâtre tragique*, textes réunis et présentés par Jacquot Jean, Paris, CNRS, 1970

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Poétique* n° 16, 1973

HAY, Louis « Écrire ou communiquer ? » in *Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris CNRS Éditions, 2003

JACCARD, Anny-Claire, « La littérature féminine », in *Notre Librairie* N°99 octobre-décembre: *Littérature camerounaise*, Paris, Clef, 1989

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme » in *Poétique* N°8, 1976

LARUE, Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996

LAVERGNE, Gérard, « Lecteur, narrativité, narrativité » in *Narratologie N°1, Le paratexte*, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998

- LAVIELLE, Émile, « L'Héritage antique: Europes, Europe » in *Europes. De l'antiquité au XXè siècle*. Anthologie critique et commentée, sous la direction d'Yves Hersant et Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000
- LEBRAVE, Jean-Louis, « l'écriture inachevée » in *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris, CNRS Éditions, 2003
- LEUTRAT, Jean-Louis, « tout est toujours ailleurs » in *objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001
- MALESKI, Estelle, « L'intertexte policier dans La Traversée de la Mangrove de Maryse Condé », in *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, sous la direction de Martine Mathieu-Job, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003
- MAMBENGA, Ylangu Ylagu, « Quête de connaissance de l'unité fondamentale par la symbolique rituelle chez Sony Labou Tansi » in *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001
- MARIE, Jean-Jacques, « Le père des arts, des armes et des lois! » in *Caïn*, sous la direction de Jacques Hassoun, Paris, Éditions Autrement, « Figures », 1997
- MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? » in *La revue d'histoire littéraire de la France*. 1975, n°3-3
- NDATCHI-TAGNE, David, « Notes de lecture » in *Notre Librairie N°100 janvier-mars: Littérature camerounaise*, Paris, Clef, 1990
- NEEFS, Jacques, « Stendhal, sans fins » in *Le manuscrit inachevé*, Paris CNRS Éditions, 2003
- PARISOT, Fabrice « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale: l'épigraphe comme vecteur de sens » in *Narratologie N°1. Le Paratexte*, Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998
- PARISOT, Fabrice, « L'intertextualité dans Concert Baroque d'Alejo Carpentier: une mosaïque d'esthétiques variées », in Cahiers de *Narratologie N°13* de septembre 2006. *Nouvelles approches de l'intertextualité*, sous la direction d'Alain Tassel
- PARISOT, Fabrice, « Qui parle? Aspects de la voix narrative dans quelques épigraphes apparues dans l'œuvre du romancier cubain Alejo Carpentier » in *Cahiers de Narratologie N°9: Espace et voix narrative*. Textes réunis et présentés par Marc Marti, Université Nice-Sophia Antipolis, UFR Espaces et Cultures, CID. Diffusion, 1999

PEYRONIE, André « Note sur une définition du roman historique suivie d'une expression dans le nom de la Rose » in *Le Roman historique. Récit et histoire*, Horizons comparatistes Université de Nantes

ROUX, Louis « Fragmentation et crise(s) du sens » in *Logiques de la fragmentation recherches sur la création contemporaine*, sous la responsabilité de Jean-Pierre Mourey *C.I.E.R.E.C /Travaux LXXXIX*, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996

SOW FALL, Aminata, in *Notre Librairie* N°68, janvier-avril 1983

TADIE, Jean -Yves « Proust et inachèvement » in *Le manuscrit inachevé*, Paris, CNRS Éditions, 2003

VALERY, Paul, « Fluctuations sur la liberté », in « Regards sur le monde actuel », in *Œuvres*, Paris Gallimard, « la pléiade » 1960, tome II

VEGA-RITTER, « Les figures du « vieillir »: d'Ulysse à Moïse et d'Antigone à Marie de Nazareth, in *Figures du vieillir*, sous la direction d'Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, *Cahiers de recherches du CRLMC*, 2005

Actes du colloque international du 12-13-14 avril, 1989, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p.8

DICTIONNAIRES

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher/ Jean-Paul Bertrand, 2002

BRUNEL, Pierre, VION-DURY, Juliette, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 623, 1ère édition Robert Laffont, 1969

DEMOUGIN, Jacques (Cité sous la direction de), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Tome 2, Paris, Larousse, 1986

Dictionnaire *Le Robert quotidien*, Paris, 1996

GREVISSE, Maurice, GROSSE, André, *Le bon usage*, 14ème édition, Bruxelles, Éditions Deboeck, 2007

Le dictionnaire *Larousse*, Paris Librairie Larousse, 1980

Le petit Robert, Paris, dictionnaire le Robert

RALLO DITCHE, Elisabeth, FONTANILLE, Jacques, LOMBARDO, Patrizia,
Dictionnaire des passions littéraires, Paris, Belin, 2005

STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, « Dictionnaire », 2006

ACHEBE, Chinua : p.124
ADORNO, Theodor : p.100
AGANCINSKY, Sylviane : p.59
AMMIRATI, Charles : p.175
ANANOU, David : p.163
ANOUILH: p.263
ARMEL, Alette :p.118
ATTALI, Jacques :p.20
AUDIBERTI, Marie-Louise : p.229
BÂ, Mariama : p.189
BADIAN, Seydou : p.124
BAKHTINE, Mikhaïl : p.106, 108
BALANDIER, Georges :p. 20, 22, 145, 146
BARDECHE, Marie-Laure : p.117
BARTHES, Roland, :p.18, 108
BAUDELAIRE, Charles, :p.153
BAZENGUISSA-GANGA, Rémy : p.138
BEBEY, Francis :p.168
BEHAR, Henri : p.18,23, 112
BEM, Jem, Le texte traversé : p.107
BENVENISTE, Émile : p.10
BERTHELOT, Francis:p.34, 35, 39, 41, 224
BETI, Mongo : p.124
BEYALA, Calixthe : p.168,179
BIASI(de), Pierre-Marc : p.16
BLOCH, Béatrice : p.30
BONI, Nazi : p.124
BRIVE, Marie-France : p.181
BRUNEL, Pierre : p.179, 254
BRUNEL, Pierre, VION-DURY, Juliette : p.258
BUDOR, Dominique :p.12
CAILLOIS, Roger : p.190, 241
CAMP (du), Maxime :p.15
CAREME, Maurice: p.48
CARLIER, Christophe, GRITON-ROTTERDAM, Nathalie,:p.252
CAUVIN, Jean : p.251
CAZENAVE, Odile : p.166,169
CHAMISSO (de), Adalbert : p.241,257
CHARTIER, Roger : p.181
CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette : p.162,168
CHEMAIN, Roger et CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette : p.125
CHEVALIER, Jean, GEERBRANT, Alain : p.222,223
CHEVRIER, Jacques : p.38, 235, 251, 252
COHN Dorrit : p.83
COMPAGNON, Antoine : p.109
CONDE, Maryse : p.124, 241
COQUET Monique : p.48, 49

COUCHORO, Félix : p.161
COULET, Henri : p.264, 265
COUPRIE, Alain : p.117
CREBILLON, fils : p.150
D'URFE, Honoré : p.12
DAHL, Roald : p.228
DANVILLE, Gaston : p.212
DELEUSE, Gilles : p.11,12
DELON, Michel : p.150, 152, 153
DEMOUGIN, Jacques :p.248
DENON, Vivant : p.150
DERRIDA, Jacques : p.23
DESJEUX, Catherine, BONNET,Véronique : p.165
DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre : p.17, 19
DEWULF, Geneviève : p.153
DIABATE, Massa Makan : p.124
DIDIER, Béatrice : p.151, 152
DINE (van), S.S : p.244
DIOP, Birago : p.235
DIOP, Boubacar Boris : p.235
DIRKX, Paul : p.125
DORAT, Claude-Joseph : p.152
DULOUT, Stéphanie : p.242
D'URFE, Honoré: p.13
ECO, Umberto : p.112
ELIADE, Mircea : p.248
ERNY, Pierre : p.178, 229, 272
FALL, Malick : p.235
FANTOURE Alioun : p.103, 115
FAUCHERY, Pierre : p.182, 184
FONTANIER, Pierre : p.121
GADENNE, Paul : p.25
GARRIGUES, Jean : p.142
GENETTE, Gérard : p.62,81, 83, 96, 98, 104, 109
GENGEMBRE, Gérard : p.123, 124
GIANNETTI, Valeria : p.14
GIDE, André : p.132
GIRARD, Pierre : p.53
GOIMARD, Jacques : p.196, 213, 214
GOLDMANN, Lucien : p.262
GRAVES, Robert: p.253
GREIMAS, .Algirdas-Julien : p.10
GREIMAS, Algirdas-Julien, FONTANILLE, Jacques : p.171
GREVISSE, Maurice, GOSSE, André : p.93
GRIVEL, Charles : p.98, 100
GUIBET LAFAYE, Caroline : p.11
HAHN, Reynaldo : p.59
HAMON, Philippe : p.147

HASSOUN, Jacques : p.257
HAY, Louis : p.12
HAZOUME, Paul : p.161
HOEK, Léo : p.100
HOUEL, Annik : p.173
HUANNOU, Adrien : p.161, 163
HUGO, Victor : p.123
JACCARD, Anny-Claire : p.167
JACERME, Pierre: p. 34
JAMES, Henry : p.192, 193
JENNY, Laurent : p.110
JOUVE, Vincent : p.86,125, 186
KAFKA, Franz : p.225
KANE, Cheikh Hamidou : p.235
KANE, Mohamadou : p.163,165,166, 186
KAPFERER, Jean-Noël : p.206, 208, 209
KASSEMBE, Dia : p.54, 232
KERBRAT-ORROCCIONI, Catherine: p.205
KESTELOOT, Lilyan : p.25
KI-ZERBO, Joseph : p.127,128, 130, 132
KING, Stephen : p.218, 225
KIPLING, Rudyard : p.212
KOUROUMA, Ahmadou : p.103, 115,124
KOVAC, Nicola: p.271
KRAKOUCH, Odile : p.183
KRISTEVA, Julia : p.108
KUNDERA, Milan : p.106
KUPFERMAN, Fred : p.156
LABBE, Denis : p.194
LACLOS (de) Chordelos : p.151, 159, 170, 171, 173, 180
LARUE, Anne : p.265
LAVERGNE, Gérard :p.112
LAVIELLE, Émile : p.253
LAWSON-HELLU : p.127,147
LEBRAVE, Jean-Louis: p. 13
LEFEBVRE, Hélène : p.35
LEIRIS, Michel : p.249
LEONARD, Albert :p.26
LEROI-GOURHAN, André : p.52, 54
LEUTRAT, Jean-Louis : p.15
LIEVRE, Eloïse : p.160, 180
LIOURE, Michel : p.263, 269
LITS, Marc : p.241
LOPES, Henri : p.166
LOVECRAFT, Howard Phillips : p.190, 225
LUCKACS, Georges :p.122
LUNGO (del) Andréa : p.145

MABANA, Kahuidi Claver : p.113,203
MAIGRON, Louis : p.122
MAINGUENEAU, Dominique: p.28
MAKOUTA MBOUKOU, Jean- Pierre : p.32, 124
MALESKI, Estelle : p.241
MALLET, Rémi : p.181
MAMANI, Abdoulaye : p.124
MAMBENGA, Ylangu : p.44
MANGO, Cyril, p.233
MARAN, René : p.132
MARCEL, Patrick : p.218
MARIE, Jean-Jacques : p.256
MARIN, Louis: p. 272
MARIVAUX (de), Pierre Carlet Chamblain: p.180
MARTIN (M) Phyllis : p.143
MARTIN Jean : p.133
MARTIN-GRANEL, Nicolas : p.62, 82, 93
MARX ,Karl : p.141
MASSON, René : p.156
MAUPASSANT (de), Guy : p.192
M'BOKOLO, Elikia:p.130, 136
MELLIER, Denis : p.191, 193, 214
MENGA, Guy : p.125
MERIMÉE, Prosper : p.123
METELLUS, Jean : p.124
METTRA Claude : p.105
MICHEL, Andrée : p.164
MICHELET, Jules : p.103, 104, 140, 233
MILLET, Gilbert, LABBE, Denis : p.190, 218, 222, 226
MILOLO, Kembé : p.168
MITTERAND, Henri : p.46, 49, 52
MOLIERE : p.150
MOLINO, Jean, LAPHAIL- MOLINO, Raphaël : p.123
MOLINO, Jean : p.123
MORIN, Edgar : p.21, 28, 29
MOTTET, Phillipe : p.18
MOURALIS, Bernard, p.100
N'ZALA BAKA, Placide : p.125
NAGY, Peter : p.150
NDATCHI-TAGNE, David : p.164, 166
NEEFS, Jacques : p.15, 16
NGAL,Georges : p.21, 25, 52
NZETE, Paul : p.37
OLIENVENTEIN, Claude : p.58
OVIDE : p.225
PARAVY, Florence : p.43, 46, 49
PARISOT, Fabrice : p.99, 104,110
PASCAL, Blaise : p.13

PETITIER, Paule : p.140,141
 PEYRONIE, André : p.127
 PIEGAY-GROS, Nathalie : p.142
 POE, Edgar : p.198
 PONNAU, Gwenaël : p.190,191, 193, 213, 214? 240
 POPIN, Jacques : p.99
 PRINCE, Nathalie : p.198,201, 211, 212, 213? 238
 PROPP, Vladimir : p.249, 250
 RABAU, Sophie : p.108
 RAIMOND, Michel : p.123
 RALLO DITCHE, Elisabeth, FONTANILLE, Jacques, LOMBARDO, Patrizia : p.171,177
 RAMOND, Charles : p.52
 RANCIERE, Jacques : p. 271
 RAPONDA -WALKER André : p.102
 RAWIRI, Angèle : p.168
 RAYMOND, François, COMPERE, Daniel : p.234
 REUTER, Yves : p.243, 244, 246
 RICHEL, Xavier : p.230, 231
 RICOEUR, Paul : p.112
 RIFFATERRE, Michael : p.104,108
 ROBERT, Marthe : p.106
 ROUART, Marie-France : p.257
 ROUSSET, Jean : p.29
 ROUX, Louis : p.14
 RULLIER-THEURET, Françoise : p.89,91, 144
 RYNGAERT, Jean-Pierre : p.261
 SADE, (Le Marquis de) : p.151
 SADJI, Abdoulaye : p.162
 SAMOYAU, Tiphaine : p.108,109, 111, 119
 SARTRE, Jean-Paul : p.26, 271
 SCHNEIDER, Michel : p.111
 SCHWARZ-BART, André : p.124
 SEGOND, Louis : p.116,228, 255
 SELLIER, Philippe : p.159
 SEMBENE, Ousmane : p.124,165
 SHELLEY, MARY : p.225
 SOW FALL, Aminata : p.164, 169
 STALLONI, Yves : p.249
 STEVENSON, Robert Louis : p.258, 260
 SUE, Eugène : p.246
 SURET-CANALE : p.127
 SUSINI-ANASTOPULOS, Françoise : p.14
 TADIE, Jean -Yves : p.17
 TADIE, Jean-Yves et Marc : p.55
 TAYLOR Mark.C : Errance : p.61
 TCHEUYAP Alexie : p.32, 33
 TCHICAYA, U Tamsi : p.121
 THALL, Edward : p.35

THAUVIN-CHAPOT, Arielle : p.55
TODOROV, Tzvetan : p.25, 190,193,
TOURATIER, Christian : p.10
TRITTER, Valérie : p.192,195, 213, 219, 217, 225, 234
TROUSSON, Raymond : p.151, 152
TSCHUMI, Raymond : p.12
TULARD, Jean, FAYARD, Jean-François, FIERRO, Alfred : p.141, 184
VALERY, Paul : p.149
VALETTE, Jacques : p.136
VALIERE, Michel : p.252
VEGA-RITTER : p.233
VERSINI, Laurent : p.152
VIALA, Alain : p.263
VICTORRI, Bernard et FUCHS, Catherine : p.10
VIGNY, (de) Alfred : p.123
VINCENT, Michel : p.24
WAAGENAER, Sam : p.156
WEINRICH, Harold : p.249
WELLES, Orson: p. 270
WOODS, Donald : p.124