

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**UNE SÉMIOTIQUE DE L'IDÉOLOGIE
DANS L'OEUVRE ROMANESQUE
DE TCHICAYA U TAM'SI**

par

© LATÉ BÉGNON LAWSON-HELLU

Département des lettres françaises

Faculté des arts

**Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D.**

Ottawa - 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-21973-9

*à mes parents
à feu Théophile Dosseh
à Nicole et à Olivier*

ERCH

S

r Mon
rsité d
es cons
ssi à
L.C.D.
li mi
s doct
Mad
ures e
in, on

Robert Major, professeur titulaire
Je tiens à lui exprimer ici
dieuux, ses encouragements et sa
ter l'Agence canadienne pour
Departement des lettres fran
mis, par leur support finan
Mes remerciements vont par a
ane Cyr, à Madame Sylvie Le
recherche de l'Université d'Or
ipe à l'élaboration de ce trav

REMERCIEMENTS

Cette thèse a été dirigée par Monsieur Robert Major, professeur titulaire à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa. Je tiens à lui exprimer ici ma profonde reconnaissance pour ses conseils judicieux, ses encouragements et sa grande sollicitude. Je tiens aussi à remercier l'Agence canadienne pour le développement international (A.C.D.I.) et le Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa, qui m'ont permis, par leur support financier, d'entreprendre mes recherches doctorales. Mes remerciements vont par ailleurs à Monsieur Tim Russwurm, à Madame Diane Cyr, à Madame Sylvie Lefebvre, de l'École des études supérieures et de la recherche de l'Université d'Ottawa, et à ceux qui, de près ou de loin, ont participé à l'élaboration de ce travail.

Laté Bégnon LAWSON-HELLU

**UNE SÉMIOTIQUE DE L'IDÉOLOGIE
DANS L'OEUVRE ROMANESQUE
DE TCHICAYA U TAM'SI**

Ph.D. Lettres françaises

RÉSUMÉ

L'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si, écrivain congolais contemporain (1931-1988) et figure marquante de la littérature négro-africaine d'expression française, s'illustre par sa richesse, sa diversité et sa longévité. En effet, cette oeuvre, riche de l'expérience de l'écrivain dans la pratique des genres constitutifs de la littérature africaine, la poésie, le théâtre, les récits, la nouvelle et le roman, traverse l'histoire coloniale et post-coloniale de l'Afrique en réactualisant les rapports esthétiques et idéologiques de la littérature africaine francophone à ses univers de production. La thèse, d'inspiration sociocritique, procède à une analyse socio-sémiotique et historique des quatre romans de cette oeuvre, romans eux-mêmes constitués en totalité signifiante par l'écrivain: *Les Cancrelats* (1980), *Les Méduses ou les orties de mer* (1982), *Les Phalènes* (1984) et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* (1987). Elle identifie ainsi, dans l'organisation narrative et discursive des textes, les modalités de fonctionnement d'un discours progressiste

proche de celui de la bourgeoisie nationaliste des indépendances, et d'un discours néo-intellectualiste identifiable à celui de l'intelligentsia africaine post-coloniale; des discours définis, toutefois, dans les termes de l'histoire personnelle de l'écrivain.

Dans son articulation, l'étude s'organise en trois parties consacrées respectivement à l'univers de signification des textes, à l'organisation des personnages, et à l'organisation des récits.

La première partie pose les conditions de production et de signification des textes à travers l'histoire de l'écrivain et des mouvements d'idées qui ont marqué son parcours littéraire: la vie socio-politique et culturelle de la France des années 1940-1950, les «Négritudes», le surréalisme, le marxisme et l'existentialisme. Elle pose également les conditions de signification des textes à partir du cadre esthétique et discursif de la littérature négro-africaine d'expression française: la naissance de cette dernière et son évolution suivant les mutations de la société africaine coloniale et post-coloniale. Elle présente, enfin, le fondement sémantique des textes, le projet de relecture et de réécriture de l'Histoire entrepris par l'écrivain et qui se traduit par la vaste fresque que totalisent les quatre romans sur l'histoire du Congo, entre la fin du XIX^e siècle et la fin de la première décennie des indépendances.

La deuxième partie analyse le système des personnages dans sa

représentativité socio-historique et politique: la mise en texte conjointe de personnages historiques référentiels et de personnages purement fictifs dont le symbolisme narratif se veut représentatif des nouvelles hiérarchies de la société africaine en mutation. Sur le plan normatif, la hiérarchisation des *dire* et des *faire*, des personnages et de leurs discours, reproduit les systèmes de valeurs de ces formations sociales qui se réclament d'un discours tour à tour positiviste, progressiste, matérialiste historique, humaniste politique et syncrétique religieux.

La troisième partie analyse, pour sa part, la portée idéologique des formes prises par le discours romanesque de Tchicaya U Tam'Si. Ainsi, au niveau des modalités narratives des textes, l'étude révèle la forte présence d'un discours omniscient qui exprime le profond didactisme sous-jacent au projet d'écriture de Tchicaya U Tam'Si, et nécessaire à la production de l'*effet-idéologie* dans les textes. Dans le système des focalisations où s'impose le point de vue des personnages, l'étude identifie la perspective de classe dans laquelle se produit le discours romanesque: les personnages focalisateurs sont représentatifs, pour l'essentiel, des bourgeoisies mises en écriture. Dans la temporalité des textes, par contre, c'est l'évolution de la «pensée» sociale et politique de l'écrivain qui se découvre à travers la logique positiviste et polémiste caractéristique de l'organisation narrative des trois premiers textes, et la démarche syncrétique, nettement conciliante et pragmatique, qui détermine celle du dernier roman.

Cette évolution, également symptomatique de celle de la société africaine post-coloniale, inscrit l'écriture tchicayenne aussi bien dans le renouvellement esthétique de la littérature négro-africaine post-coloniale que dans le discours décentré, désabusé, ambivalent des intellectuels africains des années 1960-1980. L'étude des influences d'«écoles» dans l'écriture tchicayenne où s'allient les formes de l'écriture réaliste, de l'esthétique surréaliste et de l'oralité, confirmera le caractère syncrétique et ambivalent de l'esthétique romanesque de l'écrivain congolais.

La conclusion rappelle l'intérêt méthodologique de l'étude dans sa tentative de définition du rôle de médiation que joue le texte africain entre l'écrivain et sa société. Elle resitue, en outre, le fonctionnement idéologique des textes dans la rencontre du discours de classe et d'une problématique identitaire plus personnelle qui interpelle l'écrivain dans sa propre histoire d'intellectuel africain en situation de biculturalisme, et dans celle de sa famille fondatrice d'un parti progressiste et membre des premières bourgeoisies congolaises.

Introduction

THÉORIE ET MÉTHODE

PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

L'écrivain dont nous étudions les textes, Tchicaya U Tam'si (1931-1988), de son vrai nom, Félix-Gérard Tchicaya, est désormais entré au panthéon des grandes figures de la littérature négro-africaine d'expression française. Il est de nationalité congolaise, mais, comme c'est le cas pour tous les écrivains africains d'envergure, son oeuvre déborde largement les frontières nationales et participe pleinement de la diversité historique et esthétique de la littérature africaine francophone. Il se retrouve dans notre travail, saisi dans une problématique sociocritique, pour la richesse esthétique, socio-historique de ses romans, et pour son extrême familiarité avec les autres genres constitutifs de la littérature africaine d'expression française: la poésie, le théâtre, la nouvelle, les récits et les contes. Tchicaya U Tam'si est aussi bien poète que dramaturge, nouvelliste et romancier. Au nombre de ses oeuvres, figurent quatre romans: *Les Cancrelats* ¹,

¹ Paris, Albin Michel, 1980, 309p.

*Les Méduses ou les Orties de mer*², *Les Phalènes*³, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*⁴; sept recueils de poésie: *Le Mauvais Sang*⁵, *Feu de brousse*⁶, *À triche coeur*⁷, *Épitomé*⁸, *Le Ventre*⁹, *L'Arc Musical*¹⁰, *La Veste d'intérieur*¹¹, et *Le pain ou la cendre*¹²; trois pièces de théâtre publiées: *Zulu et Vwéné le fondateur*¹³, *Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort*¹⁴, et *Le Bal de Ndinga*¹⁵; un recueil de récits, *Légendes africaines*¹⁶, et un recueil

² Paris, Albin Michel, 1982, 265p.

³ Paris, Albin Michel, 1984, 250p.

⁴ Paris, Seghers, 1987, 327p.

⁵ Paris, Caractères, 1955.

⁶ Paris, P. J. Oswald, 1957 (réédition, L'Harmattan, 1978).

⁷ Paris, P. J. Oswald, 1960 (réédition, L'Harmattan, 1978).

⁸ Tunis, SNED, 1962 (réédition, Paris, P. J. Oswald, 1970). Le recueil obtient le Grand Prix de la Poésie au Festival des Arts nègres de Dakar en 1966.

⁹ Paris, Présence Africaine, 1964 (réédition, 1978).

¹⁰ Paris, P. J. Oswald, 1970.

¹¹ Paris, Nubia, 1977.

¹² Publié chez Présence Africaine (Paris) en 1978, avec la réédition du *Ventre*.

¹³ Paris, Présence Africaine, 1977.

¹⁴ Paris, Présence Africaine, 1979.

¹⁵ Présentée pour la première fois à Limoges en 1986, inédite.

¹⁶ Paris, Seghers, 1968.

de nouvelles, *La Main sèche*¹⁷.

Tchicaya U Tam'Si est avant tout un poète, et un poète majeur au sein de l'institution littéraire négro-africaine, en même temps qu'il excelle dans les autres genres. Son oeuvre l'atteste. Nous nous limitons pourtant à sa production romanesque parce que, d'abord, les quatre textes de cette production composent un ensemble homogène dont l'écrivain précise la parfaite structuration; ensuite, parce que ces romans constituent le point d'aboutissement de son oeuvre, et donc, totalisent sa pratique artistique. Les romans publiés entre 1980 et 1987 concrétisent, en somme, une vaste chronique sociale et politique sur l'histoire coloniale et post-coloniale du Congo. Ils matérialisent non seulement une démarche idéologique dans laquelle l'écrivain interroge l'Histoire pour comprendre la société contemporaine, mais aussi, une démarche esthétique dans laquelle Tchicaya U Tam'Si remet en écriture le regard qu'il portait déjà, dans sa poésie et dans son théâtre, sur le réel problématique de l'Afrique moderne et son expression littéraire. L'importance objective des romans justifie donc qu'on les traite isolément, quoique le poète ou le dramaturge n'en soient jamais loin. Des considérations théoriques et méthodologiques nous obligent, enfin, à nous intéresser à ce seul genre. L'homogénéité caractéristique des textes et la complémentarité sociologique littéraire qui émergent du rapport de l'écrivain à

¹⁷ Paris, Robert Laffont, 1980.

l'Histoire, la sensibilité évidente de Tchicaya U Tam'Si aux grands mouvements d'idées contemporains, occidentaux ou africains, et aux grandes mutations sociales et esthétiques qui déterminent l'évolution de la pratique littéraire en Afrique, créent, en effet, les conditions nécessaires pour une interpellation du rôle de médiation du social que peuvent jouer ses textes. L'objet de notre travail se définit en ces termes. Il s'agit d'étudier, à partir des romans, les systèmes de sens et de structures générés dans certaines des oeuvres marquantes de ce qu'il est convenu désormais d'appeler le «nouveau roman négro-africain d'expression française».

En ce qui concerne ce «nouveau roman africain», ces «nouvelles écritures africaines», comme les appelle Séwanou Dabla¹⁸, plusieurs monographies, essais et thèses se sont proposé d'en étudier et d'en décrire les caractéristiques. Nous rappellerons, pour mémoire, le travail de H. Memel-Fote sur les nouvelles directions politiques de la littérature africaine¹⁹, celui de E. Snyder qui étudie la thématique des indépendances en rapport avec les nouvelles orientations esthétiques du roman africain²⁰, celui de L. Fernando qui associe le

¹⁸ Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 254p.

¹⁹ H. Memel-Fote, «Les nouvelles directions sociales et politiques de la littérature négro-africaine», in *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D, Lettres III, 1970.

²⁰ E. Snyder, «Le Malaise des Indépendances. Aperçus du nouveau roman africain d'expression française», in *Présence francophone* 12, (Printemps 1976), p. 69-78.

renouvellement de la thématique à celui de l'esthétique dans le roman post-colonial²¹. L'étude de Séwanou Dabla demeure la plus importante sur la question: à partir d'un échantillon de textes d'écrivains post-coloniaux²², le critique a su dégager les voies d'expression des mutations esthétiques observées dans le roman africain au lendemain des indépendances.

Tout au long de son histoire, la littérature africaine s'est inscrite dans une dynamique conflictuelle socio-politique. Son roman, plus que les autres genres, a mieux exprimé cette dynamique conflictuelle tant par le discours interne anecdotique (l'énoncé), que par l'écriture ou l'énonciation. Selon Jacques Fame Ndong, qui évoque cette tension idéologique dans *Le Prince et Le Scribe*²³, le roman africain, post-colonial en particulier, présente trois positions de l'écrivain

²¹ L. Fernando, «Le roman négro-africain contemporain. Un renouvellement des thèmes et de l'écriture», in *Écriture française dans le monde* 15-16, (1984), p. 47-51.

²² L'étude porte en fait sur un ensemble de dix romans : *Violent était le vent* de Charles Nokan (Paris, Présence africaine, 1966); *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem (Paris, Seuil, 1968); *Les Soleils des indépendances* de Amadou Kourouma (Montréal, Presses de l'Université, 1968); *Le Récit du cirque... de la vallée des morts* de Mohamed Alioum Fantoure (Paris, Buchet-Chastel, 1975); *Le Bel Immonde* de Valentin Yves Mudimbe (Paris, Présence africaine, 1982); *Le Jeune Homme de Sable* de William Sassine (Paris, Présence africaine, 1979); *La Vie et demie* de Sony Lab'ou Tansi (Paris, Seuil, 1979); *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi (Paris, Hatier, 1981); *Le Temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop (Paris, L'Harmattan, 1981); *Le Pleurer-Rire* de Henri Lopès (Paris, Présence africaine, 1982); *Elle sera de jaspé et de corail* de Were-Were Liking (Paris, L'Harmattan, 1983). La production romanesque de Tchicaya U Tam'Si ne comptait que deux volumes publiés (*Les Cancrelats* et *Les Méduses ou les orties de mer*) durant la période couverte par l'étude de Séwanou Dabla (1966-1983), ce qui explique le silence relatif sur la place de l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si dans le renouvellement de l'écriture africaine.

²³ Jacques Fame Ndong, *Le Prince et Le Scribe. Lecture politique et Esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988, 338p.

(le Scribe) face au pouvoir (le Prince): à son service, contre lui, et/ou en son observateur. Dans la mesure où l'écrivain-même est un produit du social, la réécriture de l'Histoire du Congo constitue, chez Tchicaya U Tam'si, une voie d'exploration des tensions du référent sociologique telles qu'intégrées au processus d'écriture. Dans le choix du véhicule et du mode d'expression artistique, les options de l'écrivain s'inscrivent, effectivement, dans des systèmes d'appréhension du réel plus ou moins formalisés, d'où elles tirent leur justification et leurs critères d'opérativité. Notre préoccupation est de dégager, dans le cas de Tchicaya U Tam'Si, ces systèmes discursifs tributaires des grands mouvements d'idées de l'Afrique contemporaine, et déterminants dans le passage du réel à la re-présentation fictionnelle. Pour Marc Angenot, le texte n'est pas "une succession de signes dans l'intervalle de deux limites externes":

Une organisation interne est propre au texte qui le transforme, au niveau syntagmatique, en un tout structurel. C'est pourquoi, pour reconnaître un ensemble de phrases de la langue naturelle comme texte artistique, il convient de se convaincre qu'elles forment une structure de type secondaire au niveau de l'organisation artistique²⁴.

Il s'agit, ainsi donc, d'analyser les stratégies d'intégration des systèmes discursifs par les textes, et les structures de signification — les «effets-idéologie» — qui en sont générées.

²⁴ Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Hurtubise, 1979, p. 203.

TCHICAYA U TAM'SI ET LA CRITIQUE

L'audience de l'écrivain auprès de la critique est assez importante, grâce à la représentativité africaine de ses oeuvres, essentiellement de sa poésie. Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrangé disaient qu'il était «le premier, selon la chronologie des poètes congolais (...) [et] aussi, par l'ampleur et l'importance de son oeuvre, au tout premier rang de la poésie congolaise, voire africaine²⁵». Les premières études menées sur l'écriture tchicayenne²⁶ ne vont porter que sur la poésie qu'on identifie très tôt à l'esthétique surréaliste et à la Négritude: «Tchicaya, écrivait Gérard Moore, est un témoin dont l'unique but [...] est de manifester la *Négritude*²⁷». Quant aux études sur les romans, elles se feront plus tardivement, en raison de la publication toute récente de ces derniers. La plupart des critiques se sont souvent limités, qu'il s'agisse du roman ou de la poésie, au contenu thématique des textes et à leurs formes. L'intérêt porté au fonctionnement discursif ou idéologique de ceux-ci y est très parcellaire, voire

²⁵ Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrangé, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 203.

²⁶ Pour les études sur la poésie, le théâtre, les nouvelles et les récits de Tchicaya U Tam'Si, voir la bibliographie.

²⁷ Gérard Moore «Surréalisme et négritude dans la poésie de Tchicaya U Tam'Si», in *Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Dakar, 1965, p. 239.

inexistant. Seuls Gérard Moore²⁸, Georges Lang²⁹ et Arlette Chemain³⁰ auront tenté d'introduire dans leur démarche critique la question idéologique. Georges Lang établit le même rapprochement que Gérard Moore entre l'écriture de Tchicaya U Tam'Si et la poétique de la Négritude, en remontant aux origines socio-historiques et esthétiques de cette écriture:

Il est ironique qu'il fallait un congolais pour allier une forme poétique qui se voulait subjective à une pensée moralisatrice (ou du moins casuistique) que nous attribuons souvent aux auteurs français³¹.

Mais son analyse retombe rapidement dans la tradition thématique en étudiant surtout le thème de la révolte devenu, pour la circonstance, le mode d'inscription de l'écrivain dans la modernité africaine:

Créer un champ où la révolte totale peut s'exprimer à l'abri de l'arbitraire historique, établir l'autonomie du texte face à tout ce qui peut le résumer: ne serait-ce là deux projets foncièrement modernistes?³².

Quant à l'étude d'Arlette Chemain sur *Les Cancrelats*, elle aborde effectivement la question idéologique dans le roman de Tchicaya U Tam'Si en explorant les

²⁸ *Op.cit.*

²⁹ Georges Lang, « Modernisme africain et révolte poétique. Tchicaya U Tam'Si », in *Actes du Xe Congrès de l'Association internationale de Littérature Comparée* (A. Balakian), New-York, 1982, III.XXI, p. 442-445.

³⁰ Arlette Chemain, « *Les Cancrelats* », in *Présence Africaine*, n° 115, 3^e trimestre 1980, p. 211-227.

³¹ Georges Lang, *op.cit.*, p. 444.

³² *Ibid.*, p. 445.

structures narratives du texte, son système thématique en rapport avec le rêve, les traditions, l'oralité, la colonisation, le christianisme, le destin, la politique, de même que le système symbolique et la typologie des personnages. Dans une autre étude sur le parcours des romanciers congolais de 1977 à 1987³³, Arlette Chemain présente l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si en fonction de ses particularités narratives, thématiques, la valeur prémonitoire du rêve notamment, et du rapport de la fiction à la réalité historique. Dans ses notes de lecture sur l'ensemble de la production romanesque de Tchicaya U Tam'Si, Gérard Clavreuil³⁴ insiste, quant à lui, sur l'interrelation thématique et structurelle entre les textes, alors que Danielle Cooper Chavy³⁵ analysera, pour sa part, l'émergence du surnaturel dans la prose de Tchicaya U Tam'Si, romans et nouvelles compris.

Dans l'oeuvre tout entier de Tchicaya U Tam'Si, dit-elle, aussi bien dans les oeuvres romanesques publiées cette dernière décennie que dans les oeuvres poétiques des débuts, l'étrangeté imprègne la vérité des personnages, des actes et des lieux. Dans la vision du monde tchicayen, derrière le visible et le palpable, derrière ce qui est immédiatement

³³ Arlette Chemain, «Chroniques, geste épique, récit symbolique. Le roman, 1977-1987», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai, 1988, p. 116-122.

³⁴ Gérard Clavreuil, « Tchicaya U Tam'si: *Les Cancrelats* (1980), Albin Michel, 316p. *Les Méduses ou les Orties de mer* (1982), éd. Albin Michel. *Les Phalènes*, (1984), éd. Albin Michel, 256 pages. 69F.», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 236-237.

³⁵ Danielle Chavy Cooper, «Le monde invisible dans les romans de Tchicaya U Tam'Si», in *Revue francophone de Louisiane* III, 2 (Winter 88), p. 78-86.

accessible, il y a l'impénétrable, l'insondable [...]»³⁶.

Dominique Goedert dans «La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si»³⁷, s'en tient aussi à la teneur thématique des textes en mettant en rapport la religion et le sacré avec l'incidence de l'histoire contemporaine du Congo dans l'écriture. D'après le critique:

L'oeuvre de Tchicaya, si elle rend compte du choc des cultures provoqué par la colonisation, souligne aussi la possibilité d'une rencontre, d'une rencontre féconde. Et cette nouvelle vie, née bâtarde, revendique, par avance, la richesse du mélange et cherche à se construire une identité propre, qui ne relèverait ni du seul monde païen ni du seul monde chrétien, mais serait le fruit de leur fusion. [...] L'évolution du phénomène suit, chez Tchicaya, une triple progression, de l'aliénation à l'identité, de l'oppression à la libération, de l'écartèlement à l'unité et implique une articulation en trois points : la religion, le mythe christique et le sacré³⁸.

Les études portant sur les romans pris individuellement, des notes de lecture pour la plupart, ne dérogent pas à cette constante.

Pour *Les Méduses ou les orties de mer*, par exemple, elles mettent l'accent sur la structure narrative particulière du texte et la forte incidence du surnaturel dans son univers diégétique. Victor Carrabino tente même un rapprochement entre la structure à intrigue du roman, la présence du surnaturel, et l'antagonisme colonial Blancs vs Noirs:

³⁶ *Op.cit.*, p. 78.

³⁷ Dominique Goedert, « La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si », in *L'Afrique Littéraire*, n° 83-84 (4e trimestre 1988), p. 8-33.

³⁸ *Op.cit.*, p. 9.

And like Medusa's head or the "ortie de mer", evil will constantly nettle and prick the sacred world of the black man. The two worlds are thus juxtaposed in a blend of poetic images that transport the reader to a world of mystery and unknown, which, no doubt, Tchicaya prefers³⁹.

Bernard Magnier rappellera, par contre, la particularité structurelle du texte à mi-chemin entre le roman policier, le roman historique, le roman psychologique et le roman poétique⁴⁰, pour ensuite revenir au rapport qu'il établit entre le visible et l'invisible. Patrick Renaudot, dans «L'énigme de la vie suspendue»⁴¹, parle plutôt de polyphonie structurelle romanesque, le drame anecdotique des trois amis étant supporté, à son avis, par une structure triple: celle du roman africain, celle du roman policier et celle du roman historique:

Les méduses est ainsi articulé sur trois plans: roman africain, roman policier presque aussi complexe que les savantes constructions de John Le Carré, roman colonial où il est montré, une fois de plus, comment le pouvoir blanc pénétrait jusqu'à l'inconscient des colonisés⁴².

Nous mentionnerons également notre étude sur *Les Méduses ou les orties de mer*⁴³, qui demeure, en réalité, la première analyse idéologique de l'écriture

³⁹ Victor Carrabino, «*Les Méduses ou les orties de mer*», in *World Literature Today*, LVIII (1984), p. 310.

⁴⁰ Bernard Magnier, « *Les Méduses ou les orties de mer* », in *Notre Librairie* 68 (janvier-avril 1983), p. 83-84.

⁴¹ Patrick Renaudot, «L'énigme de la vie suspendue [*Les Méduses ou les orties de mer*]», in *Magazine littéraire*, 189 (novembre 1982), p. 67.

⁴² Patrick Renaudot, *op.cit.*, p. 67.

⁴³ Laté C. Lawson-Hellu, «Tchicaya U Tam'Si et le discours progressiste bourgeois. Une idéologie du texte négro-africain», in *La Revue Frontenac*, n° 12, 1995, p. 36-51.

romanesque de Tchicaya U Tam'Si. La plupart de ses conclusions sont intégrées à la présente étude.

Pour *Les Phalènes*, les analyses relèvent surtout la référentialité historique du roman. Ainsi la lecture assez subjective qu'en fait Bernard Mouralis⁴⁴ se fonde-t-elle sur le rapport déterministe entre le Destin et l'homme, le premier étant à son avis un maître qui imposerait au second le devoir unique de produire du sens.

[...] le Destin n'est peut-être en définitive qu'un «maître», c'est-à-dire un pédagogue qui n'imposerait à l'homme qu'un seul devoir [...]: celui de produire du sens. C'est là le champ offert à son libre-arbitre⁴⁵.

Evelyne Pieiller attirera par ailleurs l'attention sur la colonisation et sa transcription conflictuelle dans le roman:

Avec *Les Phalènes*, dit-elle, Tchicaya U Tam'Si poursuit sa tentative de saisie du grand tournoiement où la colonisation a entraîné les «colonisés»; il cherche à en transcrire, dans l'ensemble de son mouvement, l'ineffaçable torsion. Mais il n'écrit pas de pamphlets, ni de manifestes. Ce qui lui importe, c'est la dynamique des contradictions, et moins entre Blancs et Noirs qu'à l'intérieur même du paysage mental des Noirs, c'est la superposition de deux mondes dans ce qu'elle a de subreptice, et la lutte violente et secrète entre la culture, le savoir, le mode de vie d'autrefois, et les valeurs apportées par les Blancs; ce qu'il capte, c'est cet instant fragile où le passé, la mémoire, dans ce qu'ils ont de constitutif

⁴⁴ Bernard Mouralis, « *Les Phalènes*, par Tchicaya U TAM'SI », in *Présence Africaine*, Paris, n° 139, 3^e trimestre, 1986, p. 201-206.

⁴⁵ Bernard Mouralis, *op.cit.*, p. 206.

d'une identité et d'une liberté, glissent vers l'oubli et laissent béant⁴⁶.

Pour le même texte, Patrick Renaudot évoquera la politique comme thématique fondamentale, et la volonté de réécriture de l'histoire chez l'écrivain. Cette volonté serait inscrite, selon le critique, dans l'histoire même du roman:

Si habile soit-il, Tchicaya U Tam'Si n'est pas un faiseur. Le roman est pour lui, avec la poésie, le théâtre, la nouvelle, une voie originale dans l'exploration d'un continent africain qui ne cesse de l'interpeller⁴⁷.

Pour le dernier roman, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Bernard Magnier⁴⁸ parle de «livre polyphonique». Son analyse porte, en somme, sur la structure narrative particulière du texte, une structure où s'imbriquent celles du récit intimiste, de l'intrigue policière, de la chronique politique, du roman politique. Le critique évoque aussi la résurgence des thèmes désormais classiques du surnaturel, du mystère, de la «sagesse des textes traditionnels», ou encore de la «poésie des mots». Sur le même texte, Caya Makhele attirera l'attention sur le contenu socio-politique:

Ce roman, dit-il, par la magie de ses personnages, leur tragique dérisoire, nous émeut et nous questionne à la fois. Chaque phrase lue est comme

⁴⁶ Evelyne Piciller, «Le grand tournoiement», in *La Quinzaine littéraire*, 424 (18 septembre 1984), p. 8.

⁴⁷ Patrick Renaudot, «Une robe d'opprobre. L'indigénat. [Les Phalènes]», in *La Quinzaine littéraire*, 210 (septembre 1984), p. 67.

⁴⁸ Bernard Magnier, «Polyphonie congolaise [«Ces fruits si doux de l'arbre à pain»]», in *La Quinzaine littéraire*, 487 (1^{er} juin 1987), p. 15-16.

une avancée à travers nos douleurs, nos doutes, nos espoirs quotidiens⁴⁹.

Bien qu'ils apportent tous des éclairages complémentaires sur le champ de signification des textes, chacun de ces articles reste tributaire des présupposés méthodologiques de son auteur. Notre étude s'inscrit dans la même complémentarité, tout en se démarquant de leurs présupposés théoriques ou épistémologiques. En effet, comme on l'aura remarqué, c'est sur la poésie que la plupart des études ont établi l'interrelation entre l'écriture et les mouvements artistiques, socio-politiques ou idéologiques, la Négritude et le surréalisme en l'occurrence. Les études sur le roman se sont par contre limitées à l'analyse du contenu sans poser la question de la justification discursive du contenu et de la forme. Il en va de même des deux thèses de troisième cycle qui ont été consacrées à l'oeuvre romanesque et aux nouvelles de Tchicaya U Tam'Si: celle de Paul Vincent, *Topologie romanesque de Tchicaya U Tam'Si*⁵⁰, et celle de Séverin Agui, *Les structures de l'imaginaire tchicayen. Une étude de la prose*⁵¹. Si la première se limite, pour des raisons matérielles, au premier roman de l'écrivain, et y analyse l'essentiel des thèmes déjà relevés dans les travaux contemporains, ceux d'Arlette Chemain notamment, la seconde propose une

⁴⁹ Caya Makhele, « Tchicaya U Tam'si: *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Seghers, Paris, 1987, 330p. 90 F», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 242-243.

⁵⁰ Thèse de 3^e Cycle, Université de Paris VII, 1983.

⁵¹ Thèse de 3^e Cycle, Université de Grenoble III, 1986.

lecture ethnologique et psychanalytique de la prose de l'écrivain (les romans et les nouvelles) à partir de dualités thématiques maître/esclave, héros/monstre, femme/chute, et de thèmes plus traditionnels comme l'appartenance raciale, le mythe eschatologique, l'humanisme et la fraternité. L'étude, d'obédience mythocritique, est fondée sur les travaux de Gilbert Durand⁵², et accorde une attention particulière au "contenu" plutôt qu'à la forme, de l'avis même de son auteur: «chercher au fond de l'oeuvre ce qu'il y a d'essentiel, le contenu et non la forme⁵³». Ces travaux sont non seulement antérieurs à la publication de l'intégralité des romans de Tchicaya U Tam'Si, ce qui réduit forcément la portée réelle de leurs conclusions, mais ils reprennent surtout, avec plus ou moins de nuances, la double approche thématico-structurale identifiée dans les études précédentes ou contemporaines. Le travail auquel nous procédons consiste, pour sa part, en une *re-situation* de l'écriture romanesque de Tchicaya U Tam'Si dans un devenir socio-historique et discursif.

À PROPOS DE LA CRITIQUE AFRICAINE

La perspective sociocritique ou socio-sémiotique que nous adoptons reste

⁵² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, 1979.

⁵³ Sévérin Agui, *op.cit.*, p. 3.

encore un domaine de recherche peu exploré par la critique africaine⁵⁴. Nous pouvons la situer à partir de la typologie établie par Suzanne Crosta⁵⁵ sur l'évolution historique de la critique africaine. Un parcours rapide de cette typologie permet de retenir en effet quatre mouvements généraux au sein de la critique africaine: une première vague, influencée par l'existentialisme de Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, et Aimé Césaire, qui apparaît au cours des années soixante, débuts de la critique universitaire africaine, et qui s'intéresse à l'écrivain et à l'oeuvre, en conférant au premier la responsabilité sociale d'éveiller la conscience du peuple:

[...] ce qui importait le plus c'était l'efficacité de l'oeuvre à provoquer le niveau de conscience nécessaire à tous les peuples colonisés pour se libérer, non seulement du point de vue politique, mais aussi économiquement et mentalement⁵⁶.

Une seconde vague apparaît à la même époque, qui, elle aussi, s'intéresse à l'oeuvre littéraire, mais en tant qu'objet et dans ses effets sur la société; c'était la sociologie de la littérature fortement influencée par les travaux de Lucien Goldmann. Une troisième vague apparaît dès les années soixante-dix, la vague sociocritique et esthétique, qui perçoit l'oeuvre littéraire dans sa prise en charge

⁵⁴ Sur la critique africaine, voir Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT/Karthala, 1986; Nouréini Tidjani Serpos, *Aspects de la critique africaine*, t.1, Abidjan 04, Éditions Silex, Paris, CEDA, 1987.

⁵⁵ Suzanne Crosta, R. A. Miller, G. Nne Onyeoziri, *Perspectives théoriques sur les littératures africaines et caribéennes*, Département d'études françaises, Université de Toronto, 1987.

⁵⁶ Suzanne Crosta et alii, *op.cit.*, p. viii.

dans le texte tout en utilisant des concepts ou principes sociologiques», mais en plus, il tenait compte de la thématique et de «tout ce qui donne son autonomie à un texte: l'aspect langagier, le ou les procédés narratifs et rhétoriques et les personnages», dit Suzanne Crosta⁵⁷. L'intertextualité devient partie intégrante de cette critique. La quatrième vague, philosophique et culturelle, qui se réclame de la négritude, s'élabore en même temps que la vague sociocritique et esthétique. Elle se fonde sur les écrits de Frobénius, de Senghor et de Janheinz Jahn, et joue à la fois sur l'identité de l'homme noir en Afrique et dans la diaspora, et sur les thèmes de la "subjectivité négro-africaine", autrement dit, sur la sensibilité «nègre» traduite dans la rythmique poétique et musicale. Aux quatre mouvements dégagés par Suzanne Crosta, il serait possible d'ajouter un cinquième qui émerge sous l'influence de la critique linguistique et se veut "scientifique". Cette cinquième vague cherche à montrer comment l'écrivain subvertit la langue étrangère (d'adoption) qu'il utilise dans sa création littéraire. L'étude des phénomènes langagiers apparaît alors comme une réaction plus "scientifique" sur le paradoxe des théories fondées sur la spécificité nègre et la recherche d'universalité (Négritude senghorienne).

En ce qui concerne l'interrogation spécifiquement idéologique de la littérature par la critique africaine, il faut convenir que cette interrogation reste

⁵⁷ *Ibidem.*

littérature par la critique africaine, il faut convenir que cette interrogation reste très parcellaire, et n'a commencé à se systématiser qu'à partir des années quatre-vingts, avec les travaux de Marcien Towa⁵⁸, de Bernard Mouralis⁵⁹, de M.a M. Ngal⁶⁰, de Pius Ngandu Nkashama⁶¹, et de Guy Ossito Midiohouan⁶². Ceux-ci ont non seulement posé les conditions véritables d'une sociologie littéraire africaine, mais ont surtout établi le rapport déterministe du politique, d'avant et après les indépendances, sur la pratique littéraire africaine. Selon un discours souvent produit autour de la littérature africaine, c'est parce que celle-ci aurait tenté d'aborder la pratique littéraire sous l'angle de la conception occidentale de l'art, qu'elle a eu de la peine à se fixer. Cela relève de l'idéologie. Nous sommes

⁵⁸ Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor: Négritude ou Servitude?*, Yaoundé, CLÉ, 1971.

⁵⁹ Bernard Mouralis: *Individu et Collectivité dans le roman négro-africain*, Annales de l'Université d'Abidjan, Série D, Lettres, 1969; *Les Contre-littératures*, Paris, P.U.F., 1975; *L'œuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Éd. Saint-Paul/Les Classiques africains, 1981; *Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, ACCT/Silex, 1984. Ce dernier texte est une thèse d'État remaniée (Lille III, 1981).

⁶⁰ M.a M. Ngal, *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, Kinshasa, Mont Noir, 1973, 62p. Les publications de M. a M. Ngal consistent généralement en des articles de revues littéraires ou linguistiques françaises et africaines.

⁶¹ Pius Ngandu Nkashama: *La littérature africaine écrite*, Paris, L'Harmattan, 1979; *Écritures et Discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989; *Littératures et Écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992. Le rôle de Pius Ngandu Nkashama a été déterminant dans la théorisation de la littérature africaine écrite en français et en langues nationales.

⁶² Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986. Guy O. Midiohouan est l'un des premiers critiques négro-africains à analyser le conditionnement idéologique de la critique africaine.

appelés, quant à nous, à manipuler des concepts théoriques et méthodologiques dont nous jugeons la pertinence uniquement en fonction de leur capacité à traiter adéquatement de l'inscription du Social dans le texte littéraire. En cela, nous nous associons à la remarque de Pius Ngandu Nkashama qui estime la littérature négro-africaine arrivée à une maturité qui lui donne droit à l'épreuve des méthodes d'analyse les plus élaborées et les mieux éprouvées⁶³.

SÉMIOLOGIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIE

Notre perspective s'inscrit dans la mouvance sociocritique mais, en même temps, en dépasse les créneaux initiaux pour intégrer à ses catégories d'analyse les résultats de la réflexion théorique actuelle sur la méthode sociocritique. Elle s'inscrit, par ailleurs, dans une épistémologie du signe par laquelle se justifie la formulation du sujet: «Une sémiotique de l'idéologie dans l'oeuvre romanesque de Tchicaya U Tam'si». Ainsi, par sémiotique, nous entendons l'étude des signes ou des systèmes de signification qui participent de l'idéologisation du texte. Nous situons cette définition dans l'épistémologie peircienne du signe, épistémologie qui se veut distincte de celle de la tradition saussurienne. Nous jugeons cette précision nécessaire, dans la mesure où notre acception du concept d'idéologie

⁶³ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours littéraires*, p. 5.

et de son fonctionnement dans le texte littéraire dépend de la définition que nous donnons du signe. De cette définition dépend également l'orientation de notre méthodologie d'analyse.

Dans son article sur «la sémiotique littéraire»⁶⁴, Michel Arrivé explique l'opposition sémiotique/sémiologie par l'origine historique des concepts et de leur acception du signe. À partir des théories de Hjelmslev, il propose de «désigner par «sémiotiques» les recherches concernant des domaines particuliers (littéraire, cinématographique, gestuel..) et de considérer que la sémiologie serait la théorie générale de toutes ces sémiotiques⁶⁵». L'opposition est fondée sur l'interprétation du processus de signification telle que le permettent les conceptions de la tradition saussurienne et de la tradition peircienne. Dans la première, déterminée par la formation linguistique de son initiateur, Ferdinand de Saussure, le processus de signification, dira-t-on de façon sommaire, repose sur l'arbitraire du signe et suppose un rapport de signifiant (SA) à signifié (SÉ). Dans la seconde, d'obédience philosophique, et qui s'inscrit dans la formation logique de son initiateur, Charles Sanders Peirce⁶⁶, ce processus est perçu en

⁶⁴ Michel Arrivé, « La sémiotique littéraire », in *Sémiotique. L'École de Paris* (sous la direction de Jean-Claude Coquet), Paris, Hachette Université, 1982, p. 127-150.

⁶⁵ Michel Arrivé, *op.cit.*, p. 128.

⁶⁶ Charles Sanders Peirce (1839-1914). Voir Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, Seuil, 1972), l'article « Sémiotique » (p. 113-122 et p. 449-453), et la définition historique et épistémologique qu'ils donnent de la sémiotique et de ses extensions postérieures, avec Julia Kristeva et la vague des déconstructionnistes. Voir aussi

termes triadiques où interviennent le signe (*representamen*), l'objet et l'interprétant. « La première originalité du système peircien, remarquent Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, consiste dans la définition qu'il donne du signe [...] «Un *signe*, ou *Representamen*, est un Premier, qui entretient avec un Second, appelé son *Objet*, une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un Troisième, appelé son *Interprétant*, pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard du dit *Objet* que celle entre le *Signe* et l'*Objet*⁶⁷.» Bien que les deux traditions se définissent comme «science des signes⁶⁸», et se disputent parfois le terme de sémiotique, la sémiologie reste saussurienne et la sémiotique, piercienne. Pour Peirce, en effet, le signe n'est pas seulement la langue et le système linguistique, il est tout ce qui permet de saisir la présence et la manifestation de domaines divers de connaissance et de cognition de l'individu dans son interaction avec le social. Au lieu des deux constantes de fonctionnement du signe que propose la théorie saussurienne, le signifiant et son signifié, Pierce introduit une troisième instance, l'*interprétant*, qui, dans une approche idéologique, sociologique ou psychanalytique du signe, ou de tout processus de signification, devient une valeur cardinale. Notre inscription

Jean Fiset, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, XYZ, 1990; Irène Makaryk, *Encycloedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

⁶⁷ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 113-114.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 113.

dans l'épistémologie triadique du signe se justifie par cette disposition à penser le rôle médiateur du milieu socio-discursif ou de l'individu énonciateur dans le processus d'encodage et de décodage de la communication sémiotique. Le commentaire ci-après résume bien notre position:

[...] la relation triadique — *representamen*, objet, interprétant — est sémiotiquement plus productive que la notion du signe — SA/SÉ — telle qu'on la trouve dans le *Cours*⁶⁹.

Quant à l'idéologie, que nous intégrons dans l'épistémologie piercienne du signe⁷⁰, il s'agit des systèmes discursifs qui travaillent le Social et s'inscrivent dans ses pratiques signifiantes.

L'IDÉOLOGIE ET SES PRINCIPES THÉORIQUES

En tant que système de discours qui se veut explicatif du réel, l'idéologie assure sa propre justification et sa pérennité par des normes et des systèmes de valeurs spécifiques:

⁶⁹ Thomas A. Sebeok, «Le tissu sémiotique», *Le champ sémiologique. Perspectives internationales*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979, p. B1 (traduction et commentaire de Jean-Jacques Thomas).

⁷⁰ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov proposent une «articulation» de la pratique signifiance, entre un travail sémiotique (de production de signification), et un matérialisme dialectique (réalité/idéologie). «*Le texte*, remarquent-ils, *n'est pensable que dans la matérialité de la langue, (...) [et] la signifiance confronte notre langue d'usage, et le système logique-conceptuel du signifié que nous avons fondé sur elle, avec un extérieur qui les cerne de sa réalité, dont ils ne sauraient prétendre l'«altérité» ou le «dehors».*» (*Op.cit.*, p. 451-452). L'extérieur en question s'apparenterait au système idéologique ambiant, à la Doxa ou au Discours social hégémonique de Marc Angenot.

Une idéologie est un système global plus ou moins rigoureux de concepts, d'images, de mythes, de représentations qui dans une société donnée affirme une hiérarchie de valeurs et vise à modeler les comportements individuels et collectifs. Ce système d'idées est lié sociologiquement à un groupe économique, politique, ethnique ou autre, exprimant et justifiant les intérêts plus ou moins conscients de ce groupe⁷¹.

Cette définition serait toutefois insuffisante si on se limite uniquement à son contenu théorique, car, rendre opératoire le concept dans l'esprit de notre travail, demande de dépasser l'interrogation théorique pour le questionnement épistémologique.

En se référant aux théories de Gramsci et d'Althusser, théories qu'il relativise à partir de celles de l'École de Francfort et surtout d'Adorno, Pierre Zima⁷² réactive les distinctions entre la sociologie empiriste (celle des Totalités) et la sociologie dialectique (celle de la négativité). Il fonde ces distinctions sur la perception ontologique de chaque école concernant l'idéologie et l'intervention des systèmes de valeurs dans les rapports inter-individuels. Selon Pierre Zima, Althusser établit dans ses réflexions⁷³, trois arguments justificatifs du concept d'idéologie: l'idéologie vécue comme naturelle, c'est-à-dire faisant partie de l'environnement social quotidien (l'option déterministe), l'idéologie opposée à la

⁷¹ Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 1977, p. 13.

⁷² Pierre Zima, *Manuel de Sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p. 30-43.

⁷³ Louis Althusser, «Les appareils idéologiques d'État», in *La Pensée*, n° 151 (1970), p. 1-38.

science (seul le discours scientifique peut l'observer et décrire son caractère relatif et particulier), et l'idéologie en tant que totalité qui interpelle les individus sociaux en sujets⁷⁴. Ces arguments insistent plus sur la valeur inconsciente, préverbale⁷⁵ de l'idéologie, que sur son interaction avec la dynamique intrinsèque du Social. Même s'ils reconnaissent à l'idéologie une valeur pratique où, sur la base de la *conscience de classe* qu'elle est susceptible de créer chez l'individu, elle contribuerait à l'action révolutionnaire, il s'agit d'une conception qui ne tient pas compte de la fluctuation des rapports sociaux.

Les bouleversements économiques de la fin du XIXe siècle, et la crise des valeurs qu'ils ont provoquée, fondant désormais les rapports sociaux sur la *valeur d'échange* — du moins tel qu'énoncé par le matérialisme dialectique —, illustrent bien cette dynamique inhérente aux rapports sociaux: il est impossible de penser l'idéologie en termes purement déterministes, car, en fait, les individus en tant qu'acteurs sociaux évoluent dans une fluctuation de systèmes de valeurs qui les posent les uns face aux autres, en rapports hégémoniques, antagoniques plus ou moins hiérarchisés. On comprend dès lors pourquoi nous nous inscrivons dans

⁷⁴ Pierre Zima, *op.cit.*, p. 23.

⁷⁵ Jean Baechler reconnaît dans *Qu'est-ce que l'idéologie?* (Paris, Gallimard, 1976), que l'idéologie s'explique primitivement par ce qu'il appelle le "noyau idéologique", noyau qui s'enracine dans la réalité préverbale, ou l'inconscient de l'individu: « *Le noyau est ce qui reste, lorsqu'on a fait abstraction de toutes les formulations. Or ce qui reste, lorsqu'on élimine les formulations, c'est-à-dire les mots, ce ne peut être que des idées ou des pulsions psychiques [...] Ce noyau n'est pas dans son essence, verbal, mais s'enracine dans la réalité préverbale.* » (p. 24-25).

l'acception dynamique et antagonique de l'idéologie. Comme le remarque A. Badiou, «nulle théorie de l'idéologie ne peut s'excepter de la loi dialectique générale d'avoir à rendre raison du devenir des forces en conflit : l'idéologie n'est intelligible que comme espace de lutte ancré dans l'expression de rapports matériels eux-mêmes déchirés⁷⁶.» L'idéologie ne peut être non plus l'effet d'un imaginaire collectif inconscient — *l'effet-sujet* —, ni une constante psychologique, mais plutôt des systèmes de représentation de la situation sociale, pratique et historisée, et du degré de conscience de l'individu impliqué dans le rapport dialectique. Ces représentations sont d'ordre politique, économique, culturel, religieux, etc. La littérature participe de ces représentations. D'après Pierre Zima:

L'idéologie peut être distinguée de la théorie critique, non pas dans le cadre d'une dichotomie non-dialectique (idéologique/théorique ou idéologie/science), mais par rapport à l'attitude que le sujet d'énonciation adopte envers son propre discours, envers les discours des autres et envers la réalité empirique⁷⁷.

L'écrivain et son travail de re-création, le texte littéraire, se trouvent donc en rapport dialectique avec le ou les systèmes idéologiques de leur univers sociologique. Dans les termes de ce rapport dialectique d'adhésion ou de non-adhésion, l'écrivain est à même de générer des systèmes de valeurs nouveaux, des

⁷⁶ Alain Badiou et François Balmis, *De l'Idéologie*, Paris, Maspéro, 1976, p. 35.

⁷⁷ Pierre Zima, *Manuel de Sociocritique*, p. 138.

discours idéologiques autres. La valeur de l'interprétant dans le signe triadique de Peirce peut, ici, lui être valablement accordée. L'art cesse également, dans ces conditions, d'être reflet ou imitation du monde pour devenir *re-crédation* ou *re-production*.

SOCIOCRIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Si nous considérons la littérature comme manifestation culturelle et donc sociale, tout élément qui exprime la *littérarité*⁷⁸ d'un texte exprime aussi ses rapports avec le social référentiel. C'est par ces rapports que le texte matérialise son fonctionnement idéologique. Une analyse idéologique du texte suppose alors celle de ses éléments constitutifs en rapport dialectique avec l'univers référentiel: les personnages et leur symbolique, la société fictive, son histoire et son réseau thématique (l'énoncé), les formes-structures du discours énonciatif (l'énonciation), et la réception critique en tant que catégorie sociologique. La plupart des théories sur le fonctionnement idéologique du texte varient autour de ces trois constantes, mais ne sont pas toujours intégrées toutes dans la même

⁷⁸ Voir Louise Milot et Fernand Roy, *La littérarité*, Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1991; notamment, Louise Milot, « La figure de l'écrit: son inscription dans le texte et dans l'histoire littéraire » (p. 1-10); Ghislain Bourque, « La littérarisation » (p. 31-43); Elisheva Rosen, « Littérarité et stratégies de légitimation d'un genre: l'exemple du récit d'enfance » (p. 45-58). Voir aussi Thomas Aron, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Paris, Les Belles Lettres, 1984 [Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n° 292].

problématique méthodologique.

Pierre Macherey⁷⁹ estime par exemple que le fonctionnement idéologique du texte s'opère au niveau de sa récurrence thématique (les réseaux thématiques). Michel Zerraffa⁸⁰ le situe plutôt aux trois niveaux des formes du réel (la réalité sociale analysée), des formes de l'esprit (le style particulier de l'écrivain), et des formes de l'art (le courant d'écriture auquel appartient l'écrivain et son oeuvre). Il part de l'hypothèse que toute tentative d'approche du roman doive se faire en complémentarité avec une histoire des formes romanesques dans lesquelles se reconnaît la spécificité du texte et de l'écriture du romancier. Quant à Pierre Barberis⁸¹, il situe l'idéologisation du texte dans l'effet de connaissance (historique) que celui-ci produit. Le texte littéraire, selon lui, théorise l'histoire sociale qui est aussi le réel de l'histoire, mais dans une dimension conflictuelle entre l'écrivain et les maîtres de l'Institution. Pour Henri Mitterand⁸², l'idéologisation du texte / du roman s'observe aux deux niveaux de l'énoncé et de l'énonciation: le modèle de structure et de fonctionnement de la société que construit le texte, et le discours critique que l'écrivain élabore face

⁷⁹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966.

⁸⁰ Michel Zerraffa, *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1976.

⁸¹ Pierre Barberis, *Le Prince et le Marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

⁸² Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980.

à ce modèle de société. Ce discours critique, en tant que système normatif, se réfère à son tour au modèle du discours social:

Sous le mouvement superficiel des intrigues, de l'histoire avec un petit h — l'histoire vécue par des personnages -, « un autre mouvement a lieu », celui de l'Histoire avec un grand H, « un mouvement presque insensible, mais universel et incessant, de sorte que la substructure politique, économique et sociale apparaît à la fois comme stable et chargée d'intolérables tensions⁸³.

Le discours hors-texte, les préfaces, les prologues, les fonctions des personnages, les valeurs idéologiques des mythes, les effets de distanciation, etc., qui orientent ensemble la réception du discours romanesque, sont également intégrés dans cette théorie. Henri Mitterand inscrit enfin le texte dans une interdiscursivité avec le « Discours Social »⁸⁴. Dans une perspective semblable, Philippe Hamon⁸⁵ demande de ne pas tant parler d'idéologie « du » texte que de l'« effet-idéologie » en tant « qu'effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui ». Le fonctionnement idéologique du texte se matérialise alors, selon lui, au niveau concret des personnages, de leur distribution dans la fiction, de leurs discours respectifs, et au niveau de l'évaluation qu'en fait l'écrivain, explicitement ou non:

⁸³ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁴ Cette théorie donne lieu à ce que H. Mitterand appelle lui-même, la *Sociocritique des Totalités* ou des *Intertextualités*. Marc Angenot, théoricien du Discours Social, appelle celui-ci, « un certain esprit d'époque ». Assimilé à l'Hégémonie ou la Doxa, il s'agit d'une cristallisation provisoire des systèmes idéologiques parallèles en conflits, à un moment donné de l'histoire d'une société, et dans laquelle se reflètent plus ou moins les autres formes idéologiques contemporaines.

⁸⁵ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie: Valeurs hiérarchiques et évaluations dans l'oeuvre littéraire* Paris, P.U.F., 1984.

L'idéologie intervient aussi bien dans la définition sémantique différentielle des actants de l'énoncé, que dans la connaissance qu'ils ont des choses, que dans leurs programmes de manipulation et de persuasion réciproque, que dans les évaluations qu'ils font des états ou des programmes narratifs⁸⁶.

Les "savoirs" des actants (savoir-faire, dire, vivre, jouir), et les points de vue discursifs, descriptifs (appréciatifs ou dépréciatifs) exprimés en lignes d'action, de conduite ou de discours, deviennent les points d'affleurement de l'*effet-idéologie*:

Une idéologie, une culture [...] peut donc se définir *à la fois* comme un système partiellement institutionnalisé, en équilibre, tendant à la stabilité, énonçant sous forme d'évaluations, des distinctions fixes, paradigmatiques [...], et également - [...] sa dimension syntagmatique et «praxéologique» - comme un ensemble de simulations imposant à des «sujets» sémiotiques (les personnages d'un récit), ou réels (les lecteurs du récit piégés par «projections» sur des «héros»⁸⁷), un corpus de propositions narratives, de modèles, de programmes articulés prenant la forme de contrats, de prescriptions [...] ou d'interdictions [...], programmes ordonnant des moyens en vue de fins et comparant les résultats aux projets, des performances à des compétences, des bénéfices à des investissements⁸⁸.

Pierre Zima⁸⁹ essaiera de synthétiser ces différentes catégories sur la base de la médiation linguistique dans le texte. Il intègre dans le fonctionnement idéologique de ce dernier la situation sociolinguistique de l'écrivain, son sociolecte et les structures linguistiques (sémantiques, syntaxiques et narratives)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁷ À propos de l'influence idéologique du lecteur par le personnage ou «l'effet-personnage», voir Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.

⁸⁸ Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 103.

⁸⁹ *Manuel de Sociocritique*.

du texte. L'idéologie en tant que «manifestation discursive [...] d'intérêts sociaux particuliers⁹⁰» est, selon lui, inhérente à tous les textes littéraires, philosophiques, sociologiques, psychologiques, etc.. Elle est aussi l'«attitude [critique et réflexive] que le sujet d'énonciation adopte envers ses propres activités sémantiques et syntaxiques (narratives)⁹¹». Pierre Zima reconnaît lui aussi au texte un niveau intertextuel, interdiscursif, niveau selon lequel le texte «absorbe» des sociolectes, des discours oraux ou écrits, fictionnels ou théoriques, politiques ou religieux, qu'il transforme en retour. Mais ce sera à Marc Angenot⁹² de formaliser la notion d'interdiscursivité évoquée par la plupart des théories citées. Celui-ci reformule, en effet, les notions d'interdiscursivité et d'hégémonie dans une théorie générale du Discours Social où l'idéologie traverse de façon immanente tout ce qui s'énonce, oralement ou par écrit. Dans cette théorie d'inspiration bakhtinienne, le rapport texte / idéologie s'intègre à celui plus général du texte au Discours Social:

Tout ce qui se dit dans une société réalise et altère des modèles, des préconstruits — tout un déjà-là qui est un produit social cumulé. Tout paradoxe s'inscrit dans la mouvance d'une *doxa*. Tout débat ne se développe qu'en s'appuyant sur une topique commune aux argumentateurs opposés. Dans toute société, la masse des discours — divergents et antagonistes — engendre un *dicible global* au-delà duquel il n'est possible

⁹⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁹¹ *Loc.cit.*

⁹² Marc Angenot, 1889. *Un état du Discours Social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

que par anachronisme de percevoir le [...] pas-encore dit [...]⁹³.

Les questions théoriques soulevées ici deviennent primordiales pour toute tentative de saisie du fonctionnement idéologique des textes négro-africains où des facteurs essentiels comme l'histoire sociale, l'histoire culturelle, politique et économique, sont particulièrement importants. C'est au nom de tels impératifs que Guy Ossito Midiohouan⁹⁴ demande, à juste titre, pour toute étude de la littérature négro-africaine d'expression française, que celle-ci soit liée à son déterminisme socio-politique. Pius Ngandu Nkashama⁹⁵ soutient pour sa part que toute méthode d'analyse à proposer à la littérature négro-africaine actuelle parte de l'hypothèse que cette dernière ne peut pas ne pas parler politique, l'écrivain étant producteur de culture et acteur politique. L'analyse idéologique devrait se faire, selon Pius Ngandu Nkashama, au niveau des relations entre les textes et leur histoire, entre écritures et fictions ou écritures et espaces fictionnels d'écriture, et au niveau des "lectures" critiques. Au nom du même principe, Barthelemy Nguessan Kotchy⁹⁶ reliera enfin l'analyse idéologique du texte littéraire africain à la méthode sociocritique. C'est, estime-t-il, une des méthodes

⁹³ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁴ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*.

⁹⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours littéraires*.

⁹⁶ Barthelemy Nguessan Kotchy, « Sociocritique: littérature et contexte culturel », in *Revue d'Ethnopsychologie*, n° 2/3, septembre 1980, p. 61-65.

les mieux adaptées pour la formalisation de la littérature africaine où l'interaction entre l'écrivain et sa production esthétique, et leur univers référentiel, est plus que vivace.

Il ne suffit pas de décrire, dit-il, de dégager les images analogiques dominantes ou de montrer avec la plus grande précision le fonctionnement de l'oeuvre, ses combinaisons; il ne suffit pas d'examiner, de manière absolue, l'objet texte, de le décomposer ou de le réorganiser; le texte clos n'a pas de sens dans la perspective de la vision négro-africaine... Il faut [...] analyser, expliquer en reliant l'oeuvre, l'individu et le groupe aux différents facteurs socio-économiques, politiques et idéologiques [...]⁹⁷.

Dans ce tour d'horizon de quelques-unes des théories du fonctionnement idéologique du texte, nous remarquons plus de complémentarité que de divergence dans la diversité. À travers leur foisonnement, reviennent à la fois le texte, la société de référence, le travail de construction de l'écrivain, et les spécificités internes des textes, en l'occurrence, les niveaux de l'énoncé (univers diégétique, distribution idéologique des personnages, discours normatifs) et de l'énonciation (les structures du discours narratif). Il s'y retrouve également la réception critique et les rapports d'interdiscursivité. Il se dégage donc de ces théories une ligne méthodologique que la sociocritique a tenté de systématiser. La description pertinente que Jacques Pelletier donne de la sociocritique est justement déterminée par cette ligne méthodologique:

[...] Un type de discours critique privilégiant la dimension, la teneur

⁹⁷ *Ibid.*, p. 63.

sociale des textes, leur poids historique, leur signification culturelle, idéologique, politique, s'intéressant d'abord et surtout:

- a) à la *représentation de la société* dans les oeuvres, à son inscription pour ce qui est du «contenu»;
- b) aux *formes*, aux manifestations proprement textuelles qu'emprunte cette représentation: type de narration privilégié, mode de description, genre littéraire choisi, etc.;
- c) aux *rapports* de cette représentation — tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme — et de la société connue par ailleurs (au moyen de l'histoire, de l'enquête économique, des recherches sociologiques, etc.);
- d) à la *fonction idéologique* de l'oeuvre, à la manière dont l'écart entre la réalité et sa représentation stylisée trouve une signification;
- e) aux *groupes sociaux* par conséquent qui, à des degrés divers — par le relais des auteurs individuels —, infléchissent l'oeuvre, la structurent, la «produisent».

Ce type de critique, en somme, traite l'oeuvre comme une *production de la société* et comme une *intervention* génératrice d'effets à prendre en compte. Cela implique une démarche dans deux directions, différentes mais complémentaires: de la société comme condition de production à l'oeuvre, de celle-ci en tant qu'univers second, parallèle, à la société. L'analyse, en tant que processus dialectique, prend en considération ces deux variables dans leur interaction⁹⁸.

La description de Jacques Pelletier servira d'orientation méthodologique à notre travail.

Il faut rappeler néanmoins, en guise d'historique, qu'à la fois "sociologie des textes" et "mode de lecture des textes", comme la présentait Claude Duchet⁹⁹, la sociocritique se proposait à ses débuts, autour des années 70, de tenir compte dans son fonctionnement, du texte et de ses entours, de le situer lui

⁹⁸ Jacques Pelletier, *Littérature et Société*, Montréal, VLB, 1994, p. 10.

⁹⁹ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », in *Littérature*, n.1, février 1975, p. 6.

et son contenu, son mode d'écriture, et de fixer l'impact du social, de l'idéologie et de l'Institution sur lui. Elle se proposait alors d'embrasser dans le même temps la pratique sociale de la lecture qui confère en fin de compte au texte sa *littérarité*. Selon Claude Duchet,

S'il fallait une définition [à la sociocritique] , elle serait militante, irait dans le sens d'une sémiologie de l'idéologie, d'un déchiffrement du non-dit, des censures, des «messages». Il s'agirait d'installer la sociologie, le logos du social, au centre de l'activité critique et non à l'extérieur de celle-ci, d'étudier «la place occupée *dans* l'oeuvre *par* les mécanismes socio-culturels de production et de consommation»¹⁰⁰.

Après deux décennies de praxis, la méthode a précisé et affiné ses principes. Elle s'est progressivement distinguée d'une simple sociologie de la littérature pour devenir une théorie d'analyse (socio)discursive et une socio(logie)critique des textes, en somme, une lecture idéologique des textes:

De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture, disait Régine Robin, de l'interrogation sur la valeur d'usage, de la recherche des positionnements d'écrivains dans le champ littéraire et de la modification des genres que cette quête entraîne, ou des multiples inscriptions du discours social dans la fiction à l'analyse des processus de textualisation spécifiques et à l'étude de ces formes comme objet d'une histoire de l'imaginaire social; c'est tout le déplacement opéré par la sociocritique, toute son ambition¹⁰¹.

Pour une sémiotique de l'idéologie dans l'oeuvre romanesque de Tchicaya U

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰¹ Régine Robin, «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique», in *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 109; citation reprise par Marc Angenot dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes* (sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon), Montréal, VLB éd., 1993, p. 105.

Tam'Si, il faudra donc montrer en quoi l'écriture se fait la médiation entre l'écrivain et le social.

Dans la première partie de notre étude, nous posons les conditions d'émergence des romans: l'histoire de l'écrivain, l'évolution socio-historique, culturelle et idéologique de l'Afrique contemporaine, et le discours général de l'institution littéraire négro-africaine francophone, de même que le travail de mise en texte de l'Histoire opéré par l'écrivain, autrement dit, le rapport des textes au réel générique. La deuxième partie s'intéresse à l'organisation des personnages, à leur représentativité socio-historique et politique, à leur hiérarchisation normative et aux systèmes discursifs, sociolectaux ou idéologiques, inscrits, par leur biais, dans les textes. Dans la troisième partie, nous analysons les formes du discours romanesque chez Tchicaya U Tam'Si, l'organisation des récits du point de vue des instances narratives, de la focalisation et des questions de temporalité, et le rapport de l'écriture tchicayenne à ses influences esthétiques. La conclusion s'interroge sur les groupes sociaux visés par l'écrivain, groupes à qui il adresserait ses présupposés narratifs, ou dont il adopterait les catégories de pensée et de lecture. En toute description d'un objet idéologique, il importe de reconnaître l'investissement idéologique du sujet de la description. La lecture est une autre production d'idéologie, car ne se lit dans un texte que

ce qu'on y met¹⁰². Ceci dit, nous avons choisi une grille d'analyse qui, à notre avis, semble le mieux répondre à la double exigence de rigueur et de spécificité du corpus. La littérature négro-africaine, quelle que soit sa dimension esthétique, maintient sa portée et sa fonction sociales, et le roman africain demeure plus que jamais l'expression d'une expérience collective. C'est à juste titre que Fred I. Case demande d'étudier les oeuvres littéraires négro-africaines en tant qu'«expression fondamentale d'une expérience collective¹⁰³». Jean Bernardin Sanon rappelle cette constante observée dans la littérature négro-africaine, constante par laquelle les écrivains manifestent la préoccupation soutenue «de se situer, [et] de situer leurs créations dans [le] contexte d'actualité où elles prennent leur impulsion pour l'exprimer¹⁰⁴». Jacques Fame Ndonga¹⁰⁵ aussi fondait son questionnement du rapport entre l'écrivain africain et le pouvoir politique, sur la portée essentiellement sociale et conflictuelle/polémique du roman africain. Ainsi notre choix méthodologique et théorique, tout en révélant notre propre investissement idéologique comme sujet, nous semble néanmoins

¹⁰² Voir la formule laconique, quelque peu fantaisiste, mais surtout inquiétante de Bernard Valette: «...Si idéologie il y a, il ne s'agit guère que de celle du lecteur», «Cendrillon et autres contes: Lectures et idéologie», in *Sociocritique* (sous la direction de Claude Duchet, 1979), p. 86.

¹⁰³ Fred I. Case, «L'analyse sociocritique du roman africain», in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Graham Falconer et Henri Mitterand; Toronto, Hakkert, 1975, p. 50.

¹⁰⁴ Jean Bernardin Sanon, *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke, Naaman, 1983, p. 12.

¹⁰⁵ *Le Prince et le Scribe*.

le plus apte à interroger la dialectique écrivain/société/histoire qui sous-tend le déploiement discursif ou idéologique des romans de Tchicaya U Tam'Si.

PREMIÈRE PARTIE
L'UNIVERS DE SIGNIFICATION

Chapitre I

LE PARCOURS DE L'ÉCRIVAIN

Deux remarques permettent de saisir l'écriture et la personnalité de Tchicaya U Tam'si: « Un des plus grands écrivains africains par la qualité et la densité de son oeuvre », selon le commentaire de Jacques Chevrier¹; celui qui « transgresse tous les tabous, ceux d'Afrique et d'Europe, sexuels et religieux [et] se rit des conventions littéraires dans une oeuvre émancipée de la rigueur syntaxique, des réticences et des pudeurs lexicales », d'après Arlette Chemain². La propre vie de l'écrivain, l'influence du surréalisme, celle de la Négritude culturelle non-essentialiste, auront été les pôles essentiels de cette écriture.

A. L'ENVIRONNEMENT SOCIO-CULTUREL

Tchicaya U Tam'Si naît en 1931 dans l'effervescence politique du Congo colonial des années 1930-1940. Il perd très tôt sa mère et ira passer son enfance,

¹ Jacques Chevrier, *Littérature africaine, Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1987, 448p.. Dossier Tchicaya, p.384-386, citation p. 384.

² Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U Tam'si», in *Lettres et Cultures de langue française*, n° 1, 1989, p. 10.

en compagnie de son père et de sa soeur cadette, à Pointe-Noire, sur la côte atlantique du Congo. En 1944, la conférence de Brazzaville mettait fin à l'indigénat dans les colonies françaises d'Afrique. Le Congo, à l'instar des autres colonies, devait élire des représentants à l'Assemblée nationale constituante. Le père de l'écrivain, M. Jean Félix Tchicaya, futur Vice-Président du Rassemblement Démocratique Africain (R.D.A.) et fondateur du Parti Progressiste Congolais, est élu représentant du Moyen-Congo à cette Assemblée constituante le 21 octobre 1945³. En 1946, il envoie son fils, alors âgé de quinze ans, poursuivre ses études en France⁴.

Au moment où Tchicaya U Tam'Si arrive en France, la vie socio-politique et culturelle de la métropole gardait les marques des crises multiples et récentes qui avaient ébranlé le siècle : la première guerre mondiale, la révolution russe, la crise économique de 1929, la deuxième guerre mondiale, entre autres. En marge de l'héritage culturel du XIX^e siècle toujours présent dans les esprits, de nouveaux mouvements esthétiques et politiques émergent en réaction contre les diverses crises de la société. C'est le cas du mouvement dada, du surréalisme (Breton, Aragon), de la psychanalyse (Freud), et plus tard, de l'existentialisme.

³ Voir Jean-Guy Bambi, *Chronologie des principaux faits et événements au Congo. 1482-1979*, t.1, Kinshasa, Imprimerie du Centre de Commerce International du Zaïre (CCIZ), 1980, 134p.

⁴ Pierre-Jean Rémy, «À Tchicaya U Tam'Si», in *Revue des deux mondes*, n° 6, juin 1988, p. 128-129.

Au sein de la population estudiantine noire se constitue, dès les années 1930, le mouvement de la Négritude, affilié au parti communiste français et à l'esthétique surréaliste. À la fin de la Seconde Guerre Mondiale, les luttes sociales d'antan se relancent, mais sur des bases nouvelles. Si, dans la métropole, le conflit provoque un bouleversement sans précédent dans la philosophie occidentale, et dans son anthropocentrisme séculaire, par ailleurs, en Afrique, il accélère le processus d'accession des colonies françaises à l'indépendance politique.

En 1946, les premiers chocs du changement de milieu surmontés⁵, le jeune Tchicaya entreprend des études secondaires d'abord à Orléans, puis à Paris, au lycée Janson-de-Sailly⁶, où il reçoit une formation classique. Après le baccalauréat, il abandonne les études et doit subvenir à ses besoins par de petits emplois. Il se fait garçon de ferme, portier, manutentionnaire⁷, il travaille même

⁵ L'écrivain évoque encore ces premiers moments dans ses souvenirs: «*Quand j'arrivai en France, disait-il, ma première réaction, c'est de ne pas trouver de nègres ici, mais des sous-hommes à peau blanche. [...] C'est un choc, même pour un adolescent, que j'ai vite surmonté, parce qu'après tout, j'avais été vite étourdi par des tas de choses: la tour Eiffel, le Louvre, Versailles... Tout un enchantement plein d'énigmes [...] parce que je ne comprenais pas exactement quel sens avait tout cela*». Voir Nicolas Mba-Zue, «Adieu Tchicaya», in *L'Afrique Littéraire*, n° 83-84 (4^e trimestre 1988), p. 4.

⁶ Jacques Nantet, *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, 1972, 282p. Voir le dossier Tchicaya, p. 156-163.

⁷ Dominique Goedert, «La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si», in *L'Afrique Littéraire*, n° 83-84, 4^e trimestre 1988, p. 8-33. Pour les notices biobibliographiques, voir p. 8.

au musée d'histoire naturelle où il fait de la botanique et s'occupe d'animaux⁸. Autodidacte et passionné de littérature, il découvre du Bellay, Ronsard, Sainte-Beuve, Schopenhauer, Marx, Nietzsche, le nihilisme, Balzac, Baudelaire, et il les cite à l'occasion. Ces lectures l'enrichissent et le forment, mais en même temps le désordre de leur acquisition et leur manque de systématisation accentuent le scepticisme de l'auteur. Il dira plus tard, «[...] je ne suis pas un homme de certitude [,] le doute m'habite»⁹. Tchicaya U Tam'Si commence aussi à fréquenter les cafés littéraires qui, en dépit des tourbillons des deux guerres et de leurs bouleversements sociaux, avaient continué de jouer leur rôle de lieux de rencontres et d'échanges pour l'élite intellectuelle¹⁰. Il y rencontre le poète Nicolas Guillen qui lui fait découvrir la poésie de Rimbaud¹¹. Il y découvre aussi le surréalisme et la Négritude et leurs plus ardents défenseurs, Alain Bosquet, Maurice Fombeure, Jules Supervielle, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas,

⁸ Voir Almut Normann-Seiler, *La littérature néo-africaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976. Pour le dossier Tchicaya U Tam'Si, voir p. 82-84.

⁹ «Tchicaya U Tam'si», in *Recherches, Pédagogie et Culture* (propos sur la littérature africaine), vol.IX, n° 57 (avril-juin 1982), p. 24-27.

¹⁰ À partir des années 1920, en effet, et surtout plus tard, avec l'euphorie de la libération, les cafés et les salons qui avaient quelque peu perdu de leur prestige, ont retrouvé leur rôle traditionnel de plaques tournantes des rencontres artistiques et littéraires informelles. Voir Françoise et Paul Gerbod, *Introduction à la vie littéraire du XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1986, p. 48 et suivantes.

¹¹ Voir Jean-Baptiste Tati-Loutard, «Oraison funèbre», in *Europe 750*, (octobre 1991), p. 141-144.

Léopold Sédar Senghor, Birago Diop, et André Breton. Le rôle de ces deux mouvements sera prépondérant dans la formation esthétique et littéraire de Tchicaya U Tam'Si.

1. LE SURREALISME ET LES «NÉGRITUDES»

En fait, le mouvement surréaliste est né au début du siècle avec la révolte de la jeunesse européenne. C'était, comme le dit Claude Abastado, l'avènement de «l'antitradition». Non seulement l'on se tourne vers les philosophies de l'irrationnel, du désespoir — Schopenhauer et Nietzsche —, pour pallier les insuffisances de la science et du positivisme du siècle précédent, mais on «oppose à la philosophie de l'universel, à l'humanisme, des valeurs individuelles [et] nationales¹²». Le surréalisme s'est voulu à la fois une philosophie de l'action et une philosophie de la connaissance. Dans ses principes, l'écrivain devient un révolutionnaire qui a pour vocation de concilier le rêve et l'action, l'engagement; «écrire, peindre, sculpter, c'est prendre position face au réel, c'est opter pour un certain mode d'action, c'est s'engager¹³». Dans son esthétique, le surréalisme s'affilie au mouvement Dada qu'il délaisse par la suite pour la psychanalyse

¹² Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1976, p. 17.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

freudienne à laquelle il tente d'adjoindre le marxisme. On note également dans sa genèse les influences du roman noir, de la tradition occultiste, de la philosophie hégélienne, des écrits de Sade, de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont. En littérature, en poésie notamment, il cherche à exprimer la liberté de l'homme face aux contraintes des conventions sociales; s'imposent alors la subversion du langage, l'écriture automatique, la pratique des mots en liberté, l'image verbale, le recours à l'ironie et à l'humour. À partir des années 1930, son influence commence à marquer l'ensemble des écrivains noirs qui vivaient alors en France; il leur offrait un cadre esthétique et idéologique approprié pour l'expression de leur situation socio-politique. La société que les surréalistes européens contestaient était aussi la leur ; de plus, ils y étaient marginalisés pour leur statut de Noirs.

Ils retirent en effet de l'alliance avec le surréalisme, la remise en question de l'ordre occidental et de ses valeurs, la revalorisation du langage et de l'image poétique, l'exaltation des mythes et de l'humour, la foi en l'amour et en un avenir meilleur; ils voudront eux aussi concilier les visées poétiques de Rimbaud et le programme politique de Marx.

Pour les surréalistes, la place du poète est dans la Cité, parmi ceux qui ont choisi l'action et combattent pour un mode de justice et d'amour¹⁴.

La naissance de la Négritude se fait dans ce contexte: il fallait transformer

¹⁴ Jean-Claude Michel, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982, p. 8-9.

l'*habitus* social en dénonçant, au nom des libertés humaines, la marginalisation du Noir. En 1932, de jeunes intellectuels antillais — Etienne Lero, R. Ménil, Jules Monnerot — se rassemblent autour de la revue *Légitime Défense* qui prend en charge cette révolte noire. Ils proclament leur solidarité envers la III^e Internationale et le mouvement surréaliste¹⁵. Mais leur surréalisme «noir» ira bien au-delà de la seule question du retour à la vérité du moi prônée par Breton, pour poser le problème de l'identité noire. Nous reprenons ici les analyses de Jean-Claude Michel:

Le surréalisme, en prétendant trouver, grâce à la psychanalyse, les pouvoirs originels de l'esprit, aurait donné aux Martiniquais un instrument idéal d'investigation dans la recherche de l'identité perdue. La théorie freudienne, en révélant que l'existence d'une pensée et d'une volonté inconsciente déterminait le comportement social et le *moi* conscient, détruisait l'image de l'homme *animal raisonnable* de la tradition philosophique occidentale. On voit bien ce que les surréalistes, dans leur quête fiévreuse de *la vraie vie*, pouvaient espérer des révélations de la psychanalyse. Pour Breton et ses camarades parisiens, elles seront *un tremplin*; pour les Antillais une expérience essentielle, *une opération de désaliénation*. En descendant au fond d'eux-mêmes, ils pouvaient trouver «le nègre fondamental», avouera plus tard Aimé Césaire à ce sujet¹⁶.

La découverte du nègre fondamental devient le moteur de la prise de conscience raciale et de la nécessité d'affirmation de soi. Il sera tout de même reproché à ces premiers gestateurs de la Négritude de mener une lutte de classes, et de chercher à se faire reconnaître par l'élite occidentale plutôt que de revendiquer

¹⁵ Almut Normann-Seiler, *La littérature néo-africaine*, p. 15-16.

¹⁶ Jean-Claude Michel, *op.cit.*, p. 28.

la race et la culture. En 1934, un autre groupe constitué cette fois d'étudiants africains et antillais, — Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, David Diop, Ousmane Socé —, et de certains membres de *Légitime Défense*, se forme autour de la revue *L'Étudiant Noir*, pour recentrer la contestation sur le fait culturel et les valeurs des civilisations noires. Aimé Césaire y invente le néologisme de *Négritude* qu'il définit comme: «simple reconnaissance du fait d'être noir», «acceptation de ce fait, [du] destin de noir, de [l']histoire et de [la] culture¹⁷». Avec le nouveau groupe, le mouvement de la Négritude se fait foncièrement culturel et son rattachement définitif à l'esthétique surréaliste se concrétise par la découverte du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire par André Breton en 1947. Il qualifia le recueil de «surréaliste». La parution de *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor en 1948 avec la préface «*Orphée noir*» de Jean-Paul Sartre, marque l'apogée du mouvement. Elle fait aussi de Léopold Sédar Senghor le principal théoricien de la Négritude. Pourtant, de celui-ci à Aimé Césaire, les voix se feront divergentes. Senghor, pour sa part, met l'accent sur le patrimoine culturel et les valeurs de la civilisation négro-africaine:

La Négritude, c'est *l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir*, telles

¹⁷ Voir Marie-Claire Blancquart et Pierre Cahné, *Littérature française du XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 289.

qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les oeuvres des Noirs¹⁸.

Aimé Césaire parlera plutôt d'Histoire et de Culture, comme le remarque Jean-Claude Michel:

[...] Se voulant engagée, l'oeuvre poétique fait corps avec des problèmes politiques, culturels et sociaux. Le poète, toujours associé au politique, impuissant à changer le cours de l'Histoire et l'horizon bouché de son île, n'a que le recours aux mots pour exprimer sa révolte, sa colère et son désespoir. Vouloir réunir dans un même élan la révolte surréaliste et son individualisme exalté, la négritude définie à la fois comme agressivité et fraternité, le déterminisme marxiste et son messianisme, explique bien des contradictions chez le poète et le politique. Sa [Aimé Césaire] poésie porte la marque de cette incompatibilité entre l'absolu qu'il poursuit et les moyens dont il dispose¹⁹.

La plupart des critiques formulées par la suite à l'endroit de la Négritude, le sont par rapport aux thèses de Senghor. En raison des responsabilités politiques futures de celui-ci, la révolte et la nécessité de dénoncer la colonisation se font beaucoup moins sentir chez lui. Il en appelle plutôt à la *Civilisation de l'universel*:

Pour nous, notre souci, depuis les années 1932-1934, notre unique souci a été de l'assumer, cette «Négritude», en la *vivant*, et, l'ayant vécue, d'en approfondir le *sens*. Pour la présenter, au monde, comme une pierre d'angle dans l'édification de la *Civilisation de l'universel*, qui sera l'oeuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes — ou ne sera pas²⁰.

Chez Césaire par contre, la révolte se fait radicale : il trouve dans le marxisme,

¹⁸ Senghor cité par Almut Normann-Seiler dans *La littérature néo-africaine*, p. 17.

¹⁹ Jean-Claude Michel, *op.cit.*, p. 90.

²⁰ Senghor cité par Almut Normann-Seiler dans *La littérature néo-africaine*, p. 17.

à un moment donné, le «meilleur définisseur de la condition du noir exploité»²¹, avant de s'en désolidariser. En 1957, il démissionne du parti communiste²² qui, préoccupé plutôt par le sort du prolétariat français, ne pouvait servir de cadre à une quelconque action politique au nom de la spécificité noire. Dans l'optique d'Aimé Césaire, le travail d'affirmation de soi et de retour aux racines se fonde sur une démarche ethnologique, historique particulière; il faut remonter à l'Afrique-mère et renouer avec elle²³. La Négritude dit-il, n'est rien d'autre que le «postulat agressif de la fraternité²⁴».

2. LE MARXISME ET L'EXISTENTIALISME

Le marxisme était assez présent dans les mouvements d'idées des années 1940 - 1950, en France particulièrement. C'était le seul mode de pensée dont on pouvait encore opposer — du moins le croyait-on — le contenu humaniste au capitalisme américain et au nazisme allemand. Il propose, en effet, à la fois une lecture intelligible et orientée de l'histoire²⁵, et une morale héroïque de l'action

²¹ Marie-Claire Blancquart et Pierre Cahné, *op.cit.*, p. 289.

²² *Loc. cit.*

²³ Jean-Claude Michel, *op.cit.*, p. 60.

²⁴ Aimé Césaire cité par Jean-Claude Michel dans *Les écrivains noirs et le surréalisme*, p. 99.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

qui nourrit l'ensemble de la littérature engagée — surréaliste et existentialiste.

Dans les années 1940, l'existentialisme ébauché une dizaine d'années plus tôt, à l'instar du surréalisme, était devenu «un mode de vie et une manière de penser²⁶». On le retrouve dans les cafés littéraires, dans la littérature, le roman et le théâtre notamment, surtout dans la version athée de Sartre. Celui-ci, partant de l'idée de l'engagement, développe en 1943 dans *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, sa thèse existentialiste de l'Homme déterminé par son Acte. Pour lui, l'existence précède l'essence, et la conscience qui est en situation dans un monde «toujours déjà là», rencontre le regard de l'Autre qui lui impose deux libertés fondamentales et conflictuelles: choisir et s'engager. Il tentera d'illustrer cette relation entre l'individu, son milieu et les autres à travers l'Histoire²⁷, dans une trilogie romanesque, *Les chemins de la liberté*²⁸. Il faut ajouter que toute la réflexion philosophique de cette époque, de la psychanalyse au surréalisme ou à l'existentialisme, a subi l'influence de la pensée de Nietzsche. C'est ce que remarquent également Marie-Claude Blancquart et Pierre Cahné, pour qui:

Le poids de la pensée et de la poétique de Nietzsche est évident après 1930: les traductions d'Alexandre Vialatte et de Pierre Kolssowski, les

²⁶ Françoise et Paul Gerbaud, *Introduction à la vie littéraire du XXe siècle*, p. 19.

²⁷ Marie-Claude Blancquart et Pierre Cahné, *op.cit.*, p. 240.

²⁸ *L'âge de raison*, 1945; *Le sursis*, 1945; *La mort dans l'âme*, 1949.

écrits sur l'art de Malraux, la vision de Drieu La Rochelle, l'univers symbolique de Julien Gracq, tout respire un air nietzschéen qu'il n'est pas aisé de décrire de manière univoque [...]. Sur l'histoire de l'Occident, sur le tragique, sur la création artistique, sur le sacré, sur les valeurs, Nietzsche introduit en France un souci essentiel. L'homme moderne «malade de la vie» [...] ne sait pas que son malaise est dû à son regard, prisonnier de valeurs qui ne fonctionnent plus et qui en conclut que la vie ne vaut rien²⁹.

Qu'il s'agisse de l'obsession de la décadence exacerbée par la guerre, ou de la relation polémique à la pensée chrétienne observée chez Sartre et les nouveaux romanciers, on retrouve en fond sonore les traces du nihilisme.

B. LES ANNÉES LITTÉRAIRES : 1950-1980

Dans cet environnement social et culturel, le point de départ de l'écriture de Tchicaya sera son expérience personnelle, la question existentielle du "*comment vivre?*" qu'il ne cesse de se poser, sa rencontre avec le surréalisme, ses prises de position face aux courants de la Négritude, sa préférence pour l'optique culturelle et historique d'Aimé Césaire, l'influence des divers autres mouvements d'idées qui ont marqué les lendemains de la seconde guerre mondiale. La poésie étant le genre majeur dans cet environnement, c'est par elle que débutent ses publications.

Par son contenu, dit Georges Lang, la poésie de Tchicaya se distingue du

²⁹ Marie-Claude Blancquart et Pierre Cahné, *op.cit.*, p. 215.

Surréalisme parisien et aussi de la Négritude "essentialiste". Par sa forme et technique elle s'avère moderniste, [...] dans la ligne de la poésie surréaliste [...]³⁰.

Quant aux rapports de l'écrivain aux thèses de la Négritude, ils paraissent au prime abord conflictuels, comme en témoignent les propos suivants:

Ce qui m'était le plus essentiel, dit Tchicaya U Tam'Si, c'était d'être présent au monde, et non pas sous la bannière d'une quête orphique comme celle de la Négritude. J'ai repoussé la Négritude, dès que j'ai commencé à écrire [...]. Je voulais vraiment m'opposer à la Négritude, et lorsque tout le monde parlait de la Belle Afrique, des valeurs propres aux nègres que je ne voyais pas et que je ne vois toujours pas, c'est alors que j'ai dit: «Comment vivre?». Car on n'ignorait pas que les nègres, en Louisiane et sur ce continent, étaient traqués en tant qu'être humains, qu'ils ne savaient pas comment vivre, et qu'ils étaient à la recherche d'une issue. J'étais et je reste anti-Négritude, et la Négritude a fait beaucoup plus de tort à la littérature qu'on ne le pense, car elle a stérilisé beaucoup de sensibilités. Elle a été une forme d'impérialisme et de fascisme³¹.

Mais, en fait, c'est un rapport qui adopte les mêmes réticences que celles généralement formulées à l'encontre de l'optique senghorienne du mouvement. Tchicaya U Tam'Si dira ailleurs, en réponse à une comparaison entre l'humour dans sa poésie et l'*humour nègre* tel que le définit Senghor: «Je ne pratique pas Senghor essayiste, je ne sais donc pas s'il y a une parenté entre l'humour chez moi et celui que définit Senghor³²». C'est avec la floraison de son oeuvre que

³⁰ Georges Lang, «Modernisme africain et poétique: Tchicaya U Tam'si», in *Actes du Xe Congrès de l'Association internationale de littérature comparée* (sous la direction d'Anna Balakian), New-York, 1982, III.XXI, p. 444.

³¹ «Tchicaya U Tam'si», in *Recherches, Pédagogie et Culture*, p. 25-26.

³² Daniel Delas, «Dix questions à Tchicaya U Tam'Si», in *Le français aujourd'hui* 69, mars 1985, p. 84.

se précisera, en somme, l'identification de son écriture à l'esthétique de la variante multiple et culturelle de la Négritude, celle qui englobe les diversités géographiques et historiques des cultures noires. La conclusion suivante de Gérard Moore se justifie sur ce plan: « Le décor poétique de [Tchicaya] U Tam'Si, les matériaux de son imagination, toute sa sensibilité, la musique même de sa vie, c'est l'Afrique qui leur a donné forme. Jusqu'à ce point, nous pouvons certainement parler de Négritude³³. »

Entre 1954 et 1958, Tchicaya U Tam'Si écrit le premier volet d'une trilogie romanesque qui ne paraîtra que dans les années 1980. De l'avis de l'écrivain, cette trilogie devrait avoir en arrière-fond l'histoire du Congo, et devrait traiter de la vie d'une famille sur plusieurs générations³⁴. Le projet évoque aussi les valeurs cardinales que revêtent l'Histoire et le retour aux racines aux yeux d'Aimé Césaire.

Mon apostolat, dit Tchicaya U Tam'Si, c'est [de] magnifier le Congo, privilégier le Congo. Ce n'est pas une vue étreinte d'un nationalisme borné; loin de là. Mais c'est la possibilité de se donner³⁵.

Néanmoins, c'est la poésie qui marque ses premières «années littéraires», ceci,

³³ Gérard Moore, « Surréalisme et Négritude dans la poésie de Tchicaya U Tam'si », in *Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Dakar, 1965, p. 249.

³⁴ Nicolas Mba-Zue, *op.cit.*, p. 5. Voir aussi Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U'Tamsi», in *Lettres et Cultures de langue française*, n° 1, 1989, p. 12.

³⁵ Nicolas Mba-Zue, *op.cit.*, p. 5.

dès la seconde moitié des années 1950.

1. LES ANNÉES POÉTIQUES

Ses premiers poèmes paraissent d'abord dans la revue des Centres Culturels Français d'Afrique Centrale, la revue *Liaison*³⁶. Ils seront rassemblés en un recueil, *Le mauvais sang*³⁷, que Tchicaya réussit à publier en 1955, à la suite d'une présentation publique. Les poèmes y portent la marque du déracinement, de l'angoisse de l'individu face à l'inconnu, et de la nécessité de se constituer une nouvelle identité après le changement de milieu. Il s'agit, comme le dit N. Mba-Zué, de «l'évacuation de toutes ces successions de frustration, de sevrage prématuré³⁸.» En 1957, paraît un deuxième recueil, *Feu de brousse*, qui obtient le Grand Prix de Littérature de l'Afrique Équatoriale Française (A.E.F.). Pour Tchicaya, il s'agit d'exorciser ces frustrations, «car on allume un feu de brousse pour anéantir les monstres, pour éclaircir les lieux les plus propices à recevoir la semence, la bonne semence»³⁹. La même année, il est nommé

³⁶ Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U'Tamsi», p. 11. D'après le critique, c'était alors un sujet de fierté pour son père alors député, qui n'hésitait pas à les montrer à son confrère Houphouët-Boigny, futur président de la Côte d'Ivoire.

³⁷ Jacques Nantet, *op.cit.*, p. 157. Voir aussi Jean-Baptiste Tati-Loutard, *op.cit.*, p. 142.

³⁸ *Op.cit.*, p. 4.

³⁹ Jacques Nantet, *op.cit.*, p. 159.

rédacteur des programmes pour l'Afrique à l'Office de radiodiffusion-télévision française (O.R.T.F.). Dans les années 1960, en politique, les luttes nationalistes dans les colonies françaises aboutissent aux Indépendances. À l'accession du Congo français et du Congo belge (futur Zaïre) à l'Indépendance, Tchicaya U Tam'Si rentre à Kinshasa, aux côtés du leader nationaliste Patrice Lumumba. Il y occupe les fonctions de rédacteur en chef du quotidien du Parti National Congolais, le *Congo*. À la suite des troubles politiques qui secouent le jeune État, Tchicaya U Tam'Si doit quitter le pays, le journal ayant cessé de paraître et Patrice Lumumba, alors Premier Ministre, ayant été arrêté. L'écrivain retourne en France, déçu autant par l'irruption de la force et de la violence sur la scène politique, que par l'impuissance des forces nationalistes progressistes devant le cours de l'histoire. Cette période tumultueuse n'apparaîtra dans ses textes que de manière symbolique, témoignant de la démarche de transformation et de symbolisation du réel qui s'observe de façon générale dans son écriture.

À son retour en France en 1960, il est nommé à la tête de la représentation permanente du Congo à l'UNESCO⁴⁰. Il devient par la suite fonctionnaire de l'organisation, et le demeurera jusqu'à sa retraite en 1986. La

⁴⁰ Collègue de Tchicaya U Tam'Si à l'UNESCO, Henri Lopes évoque la vie professionnelle de Tchicaya, et il est possible d'entrevoir dans cette évocation la forte personnalité de l'écrivain: « *Gérald n'était pas facile à vivre. C'est sans doute la raison pour laquelle il est resté célibataire. Il était parfois d'une violence verbale outrancière [...]. Mais ces colères, ces éclats de voix étaient ceux d'un être exigeant: à son égard et envers ceux qu'il appréciait.* » Voir Jean-Michel Dévéa, « La conscience morale de Tchicaya. Entretien avec Henri Lopes », in *Europe* 750, octobre 1991, p. 153.

même année 1960, il publie un troisième recueil de poèmes, *A triche-coeur* où, sous les thèmes christiques de la Passion, de la Mort et de la Résurrection, fluctuent la plupart des symboles de son écriture: la faune et les éléments de la nature, l'arbre, le fleuve, le soleil⁴¹. *À triche-Coeur*, explique Tchicaya U Tam'si, «parce qu'on n'est pas seul dans le monde; il y a les autres avec qui sans doute il faut avoir un peu de diplomatie pour vivre en communion [...]»⁴². En 1962, il publie un quatrième recueil, *Épitomé*, où sont évoqués les événements de Kinshasa, les drames de l'indépendance, l'engagement personnel de l'écrivain, et le martyre de Patrice Lumumba. Le recueil, préfacé par Léopold Sédar Senghor⁴³, obtiendra le Grand Prix de poésie du Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966. En 1964, paraît un cinquième recueil de poèmes, *Le Ventre*, où on retrouve les mêmes préoccupations politiques que dans *Épitomé*: la symbolique christique de P. Lumumba, la relation à la terre natale, et une interrogation sur les origines ethniques⁴⁴ qui se fait dans des termes conflictuels. En 1970, Tchicaya publie son sixième recueil de poèmes, *Arc musical*, constitué

⁴¹ Voir Gérard Moore, *op.cit.*, p. 240.

⁴² Nicolas Mba-Zue, *op.cit.*, p. 4.

⁴³ «De la poésie bantoue à la poésie négro-africaine», préface de la première édition du recueil, 1962. Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1978, p. 203, notes 75.

⁴⁴ Voir Arlette Chemain, «U Tam'Si ou «La parole arborescente»», in *Présence Africaine*, n° 146, 1988, p. 283-284.

d'impressions de voyages imaginaires qu'il aurait faits en Amérique latine. Il y intègre les particularités culturelles des peuples rencontrés et ses propres préoccupations politiques⁴⁵. Selon J. Nantet,

On y retrouve mis à nu [...] la totalité des problèmes de l'auteur, qui sont, précisément, les problèmes de l'intelligentsia noire. Une race humiliée [...]. Une race qui retrouve l'espoir [...]. Une race sensible [...] à toute poésie (...)⁴⁶.

Le septième recueil, *La veste d'intérieur*, paraît en 1977 et interpelle les pouvoirs publics du Congo Populaire. La critique politique y allie ironie et persiflage aux remontrances formulées à l'endroit des "classiques eunuques". Le recueil obtient le Prix Louise-Labbé en 1977, et le Prix Simba en 1979. Le dernier recueil que Tchicaya signe de son vivant, *Le pain et la cendre*, paraît en 1979 et s'inscrit dans la même veine que les deux précédents recueils: intimiste et dénonciateur des échecs de l'Afrique post-indépendante⁴⁷. Selon A. Chemain, il constitue une «interpellation des pouvoirs en place [tout en portant les] émois personnels devant la gestation de la vie [...]»⁴⁸. La réédition du *Ventre*, ajoute-t-elle ailleurs, «s'enrichit d'une dénonciation violente des politiques qui sévissent durant la

⁴⁵ Voir Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U Tam'Si», 1989, p. 9.

⁴⁶ *Op.cit.*, p. 162.

⁴⁷ Voir Arlette Chemain dans «U Tam'Si ou «La parole arborescente», p. 283; et dans «Présence de Tchicaya U Tam'si», p. 9.

⁴⁸ *Id.*, «Utam'si ou «la parole arborescente»», p. 283.

seconde décennie des Indépendances. Lourd d'un idéal, le poète dénonce les échecs⁴⁹.»

L'évocation de l'écriture poétique est intéressante ici dans la mesure où elle dégage les mêmes préoccupations sociales, politiques, esthétiques et idéologiques qui traversent l'oeuvre entière de l'écrivain. Les romans publiés à la fin de sa vie, de même que le théâtre et les nouvelles produits par la suite reformuleront les mêmes préoccupations.

2. LE THÉÂTRE, LE RÉCIT ET LES NOUVELLES

L'année 1977 constitue une charnière dans la production littéraire de Tchicaya U Tam'Si : l'écrivain passe de la poésie au théâtre avec la publication de sa première pièce, *Le Zulu*. Créée au Festival d'Avignon de 1976 à partir d'émissions radiophoniques réalisées durant les années 1960, la pièce tente de rétablir la figure légendaire de Chaka dans sa grandeur et dans sa faiblesse. Tragédie historique, elle mêle Histoire et imaginaire, réalité et rêve, l'histoire du personnage devenant le lieu d'une médiation vers l'actualité de l'Afrique des régimes militaro-politiques. En 1979, paraît une deuxième pièce, *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, prince qu'on sort*, «comédie-farce-sinistre en

⁴⁹ *Id.*, «Présence de Tchicaya U Tam'si», p. 9.

trois plans» comme l'appelle Mukala Kadima-Nzuji⁵⁰. Dans la pièce, Tchicaya U Tam'Si relance la thématique politique : il s'agit, selon l'écrivain, d'«une réflexion sur le pouvoir, sur la relation du pouvoir et la construction qui se fait ou qui reste à faire⁵¹». Mukala Kadima-Nzuji en fait une analyse pertinente que nous reprenons ici, analyse qui donne un aperçu du travail idéologique de Tchicaya U Tam'Si sur la politique, saisie comme problématique sociologique et littéraire:

[...] Au-delà du jeu de mots et de la valeur symbolique de ses personnages qui, tout bien considéré, sont moins des entités sociologiques observables, que de pures projections d'un univers intérieur obsessionnel, la matérialisation d'une conscience plurielle, Tchicaya promène un regard critique sur la société contemporaine. Il dénonce sans ambages les idéologies vagues, nébuleuses qui, dans plus d'un pays du tiers-monde, n'aident en rien au bien-être du peuple parce qu'inadaptées aux conditions de vie spécifiques de ces pays, et bien au contraire, l'acculent au dénuement le plus total, à la misère et au désespoir.

Tchicaya instruit le procès des régimes militaires du tiers monde, qui se succèdent et se ressemblent tous, caractérisés par l'absence de tout projet social, le terrorisme conçu comme condition de stabilité politique (..), et bien sûr, l'autocratie.

[...] Tchicaya fustige la duplicité et le cynisme des pays développés dans leurs rapports dits de «coopération» avec les pays en voie de développement⁵².

Il faut dire que le théâtre de Tchicaya, à l'image de sa poésie, s'inspire

⁵⁰ Mukala Kadima-Nzuji: « *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort, comédie-farce-sinistre en trois plans, par TCHICAYA U TAM'SI* (Présence Africaine, Paris, 1979, 108p.) », in *Présence Africaine*, n° 115 (3^e trimestre 1980), p. 249-253. [Notes de lecture].

⁵¹ Nicolas Mba-Zue, *op.cit.*, p. 5.

⁵² Mukala Kadima-Nzuji, *op. cit.*, p. 251.

essentiellement de son histoire personnelle, de ses espoirs et de ses révoltes contre l'absurde politique. Beaucoup plus peut-être que la poésie plus intimiste, le théâtre se charge du drame politique africain et congolais sur la base d'un constat définitif: la substitution du chaos totalitaire à l'idéal nationaliste. Quant aux textes narratifs dont la rédaction remonte parfois aux années 1950-1960, leur publication dans les années 1980 marquera le dernier tournant de la vie littéraire de Tchicaya U Tam'Si.

Sur le plan personnel, l'écrivain prend sa retraite à l'UNESCO en 1986, et se retire dans sa maison de campagne aux abords de Paris. Déjà en 1978, il recevait le Grand Prix des Lettres du Président de la République du Congo pour l'ensemble de son oeuvre. En 1980, il publie les *Légendes africaines*, son seul recueil de récits. Il s'agit des légendes de différents peuples d'Afrique qu'il avait rassemblées à la demande de son éditeur Seghers en 1966. Certaines ont été traduites par lui, d'autres, reprises d'anthologies antérieures. Il y retrouve, dit-il dans la préface, le ressourcement et l'essence de toute son oeuvre, la sagesse africaine:

Il ne m'est pas difficile de me souvenir des veillées d'enfance qui furent en fait la première école que j'aie fréquentée. Les légendes enseignaient à être braves, les contes à mieux se conduire, les devinettes et les proverbes à savoir tenir une conversation - dans une certaine mesure, d'ailleurs. En effet, c'est sous l'arbre à "palabres" - fromager ou manguier - que s'apprenait le reste: "le grand savoir" - jurisprudence et rhétorique,

politique aussi.»⁵³.

C'est en 1980 également qu'il publie son premier recueil de nouvelles, *La main sèche*⁵⁴. Le texte du recueil invite aussi au ressourcement, mais à un ressourcement lucide et sans fanatisme. Dans ce recueil, dit A. Chemain, «la langue synthétique du poète et le don du conteur se fondent dans un discours où s'allient l'acquis ancestral, l'imprégnation biblique, l'humour et les élans du visionnaire⁵⁵.» Ce regard lucide jeté sur la réalité sociale et politique, donne le ton de son écriture romanesque, notamment sur le plan discursif ou idéologique.

3. LA PUBLICATION DES ROMANS

Avec la publication des *Cancrelats* en 1980, débute aussi celle de la fresque romanesque. Prévue en trois volumes, la fresque s'étendra sur quatre volumes où, dit A. Chemain, «l'enracinement dans le fond culturel Vili et les images de la mémoire individuelle ou collective sous-tendent la relation scrupuleuse, méticuleuse des faits historiques⁵⁶.» C'est là où l'écrivain choisit le

⁵³ Témoignages recueillis par Jacques Nantet; J. Nantet, *op.cit.*, p. 161-162.

⁵⁴ Paris, Denoël.

⁵⁵ Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U Tam'Si», p. 14.

⁵⁶ Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U Tam'Si», p. 13.

retour aux origines pour expliquer le présent de l'histoire tourmentée du Congo et celle de l'Afrique moderne. Il tente d'y retrouver ce moment où, d'après lui, l'Homme africain a «tourné le dos à l'Afrique». Il y rappelle tout de même la force de cet Homme africain, la résistance de son continent à quatre siècles d'histoire particulière.

Quatre siècles d'esclavage et de colonisation en Afrique [qui] n'ont pu décimer la race africaine, à l'instar des Indiens d'Amérique⁵⁷.

Cette entreprise romanesque, replacée dans le contexte des années 1950, se fait l'écho du projet surréaliste historique et culturel de Césaire. Les quatre romans sont publiés respectivement en 1980 (*Les Cancrelats*), en 1982 (*Les Méduses*⁵⁸), en 1984 (*Les Phalènes*), et en 1987 (*Ces fruits si doux de l'arbre à pain*). *Les Cancrelats* ouvre la voie à l'interrogation des origines sans se limiter au procès de la colonisation ni à un retour naïf aux traditions, alors que *Les Méduses ou les orties de mer*, dont tout indique que la rédaction est contemporaine à l'arrivée de l'écrivain à l'Unesco, constitue l'analyse quelque peu sévère de ce que Tchicaya appelle les "erreurs des peuples africains dans le cours de leur propre histoire". *Les Phalènes*, lui, continue le parcours historique commencé dans *Les Cancrelats*: il analyse le mouvement des forces nationalistes à l'articulation du vote de 1945

⁵⁷ Nicolas Mba-Zue, *op.cit.*, p. 6.

⁵⁸ La traduction anglaise du roman existe depuis 1991 sous le titre: *The Madman and the Medusa* (Charlottesville, VA, CARAF). Traduction de Sonja Haussmann Smith et William Jay Smith.

et à la veille des indépendances. *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, enfin, s'interroge sur les lendemains des indépendances et le début de la désillusion. Le roman rappelle, par le symbolisme de son titre⁵⁹, la résistance des civilisations africaines à l'Histoire. Il aurait été retenu dans la première sélection du Prix Goncourt en 1987⁶⁰.

Une année plus tôt, en 1986, Tchicaya U Tam'Si présentait avec succès une pièce de théâtre à Limoges, *Le Bal de N'Dinga*. La pièce, qui bénéficie par la suite d'une grande audience internationale⁶¹, reprend sous forme symbolique le martyre de Patrice Lumumba, et se veut l'histoire des «oubliés du grand festin de l'indépendance⁶²». En 1988, l'écrivain achève le manuscrit d'un second recueil de nouvelles, mais n'aura pas le temps de le publier car il meurt la même année d'une crise cardiaque, le 22 avril. Dans ce recueil, *L'Eau à contre-jour*,

⁵⁹ L'arbre à pain est non seulement un arbuste résistant, mais, aussi, ses fruits servaient à nourrir les esclaves noirs des navires négriers. Dans son symbolisme, il rappelle le pseudonyme que s'est donné l'écrivain, U Tam'Si, et qui signifie pratiquement la «petite feuille qui chante pour son pays». Tchicaya y devient la feuille de cet arbre séculaire: «*En perpétuelle ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité; la chute et la régénération des feuilles le relie à une conception cyclique du temps, cependant que, souterrain par ses racines et aérien par ses hautes branches, il relie l'univers chthonien à l'univers ouranien.*»; voir Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, p. 211.

⁶⁰ Voir Dominique Goedert, «La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si», p. 8.

⁶¹ Sur la mise en scène de la pièce et son audience internationale, voir Micheline Servin, «"Le Bal de Ndinga" de Tchicaya U Tam'Si, mis en scène de G. Garran au théâtre de la Tempête», in *Les Temps modernes*, vol. XLIV, n° 510, janvier 1989, p. 169-174. Voir aussi Sylvain Bemba, «Un théâtre de la passion et des passions», in *Europe 750*, (octobre 1991), p. 121-126.

⁶² Sylvain Bemba, *op. cit.*, p. 126.

Tchicaya U Tam'Si avait repris, dit Arlette Chemain⁶³, l'image centrale de la *visiteuse* déjà présente dans le premier recueil de nouvelles, *La main sèche*.

* * *

En conclusion sur la personnalité de Tchicaya U Tam'Si, le contexte général d'émergence et de production de son oeuvre, nous empruntons à Sony Lab'Ou Tansi, compatriote, collègue et fils spirituel de l'écrivain, l'hommage suivant:

Toute libération, dit-il, commence avec les mots [...]. Quoiqu'il s'en disculpe, Tchicaya U Tam'si est prophète. Il y a mille et une manières d'être prophète: déjà dire des choses qui n'appartiennent pas qu'à nous, dire les douleurs, les joies, les espérances, la mémoire, le rêve de tout un peuple.

C'est notre droit le plus sacré que Tchicaya est pour l'Afrique Noire ce que Pablo Neruda est pour l'Amérique latine... Il est le père de notre rêve. Ce rêve, simple et légitime? impose une toujours plus grande soif de liberté de justice, d'amour et de courage⁶⁴.

Comme le montre son histoire, Tchicaya U Tam'si est issu d'une des premières bourgeoisies africaines, d'une famille dont le nom est intimement lié à l'histoire du Congo. Personnalité d'État et fonctionnaire international, il bénéficie des mêmes lettres de noblesse au sein de l'institution littéraire négro-africaine que les grandes figures de l'art moderne africain. Sa pratique du roman se nourrit largement de cette ascendance sociale et familiale.

⁶³ Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U Tam'Si», p. 10.

⁶⁴ Sony Lab'Ou Tansi, «Tchicaya U Tam'Si : le père de notre rêve», in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 83.

Chapitre II

LA LITTÉRATURE NÉGRO-AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE : DISCOURS ET ESTHÉTIQUE

A. LE CADRE INSTITUTIONNEL

A propos du cadre institutionnel dans lequel nous appréhendons la production romanesque de l'écrivain, il convient de faire ici une mise au point méthodologique dont dépendront en partie les conclusions de notre étude. Plutôt que d'en appeler au cadre national, comme le demande le débat actuel sur l'institution littéraire en Afrique, nous estimons nécessaire de saisir les textes étudiés dans le continuum continental de la littérature négro-africaine d'expression française.

Le débat institutionnel ouvert au début des années 1980 a voulu, en effet, substituer à la dimension continentale de la littérature africaine, une dimension plus restreinte, conforme aux entités étatiques qui composent la carte géopolitique de l'Afrique post-coloniale¹. Il est évident que la littérature

¹ Sur l'institution littéraire en Afrique, voir le numéro spécial d'*Études littéraires*, «L'Institution littéraire en Afrique Subsaharienne francophone» (Université Laval), Vol.24 n° 2, Automne 1991. Voir aussi les conclusions de Josias Semujanga sur l'institution littéraire en Afrique et les questions nationales, dans «La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances

africaine s'est définie à ses débuts par rapport à un projet qui interpellait les antagonismes entre les acteurs du fait colonial. Il est aussi évident qu'avec les indépendances et la consolidation des États post-coloniaux, ces critères de définition fondés sur l'identité raciale sont devenus non-opératoires. Mais cela ne peut encore infirmer la représentativité continentale de la littérature africaine dans son expression francophone; la spécification d'une littérature ne peut se réduire à la fonctionnalité ethnologique de son écriture. Cela se ferait, à la rigueur, à l'aulne de sa médiation dans l'interaction entre l'écrivain et le Social. Les lectures sociologiques ou dialectiques désormais proposées sur la littérature africaine le démontrent suffisamment. Si, avec la fragmentation et les contraintes administratives de la carte géopolitique de l'Afrique post-coloniale, la littérature africaine ne peut plus parler d'identité raciale comme au temps de la Négritude, elle ne peut non plus s'abstenir d'interroger l'individu dans son déterminisme social; il en va de sa vocation. C'est dans l'interrogation de cette interrelation qu'elle reprend sa dimension continentale. Comme le souligne Pius Ngandu Nkashama, c'est l'expérience historique qui donne à la littérature africaine post-coloniale sa nouvelle identité continentale:

La similitude des gestes, l'identité des aberrations politiques, la répétition des abominations de tortures, d'assassinats, de violences dans les villes. La répression continue des mouvements d'élèves et d'étudiants, le muselage des groupements d'ouvriers avec des syndicats vraisemblables acquis à la

cause des oppresseurs, la phagocytose des forces culturelles et la paupérisation des paysanneries et des masses rurales, sont autant d'éléments de sous-développement qui accordent un dénominateur commun aux gesticulations des pouvoirs empiriques, et souvent impuissants devant les molosses des trusts internationaux, ou les brigands des banques mondiales².

En effet, avec la similitude des contingences socio-politiques, culturelles et économiques dans la plupart des pays africains, la pratique littéraire finit par exprimer des problématiques sociologiques et esthétiques communes: le déterminisme politique de la société, et l'indispensable décolonisation de son écriture encore produite dans la langue du colonisateur. Il va de soi que l'on ne puisse raisonnablement évacuer la nationalité des écrivains dans l'interrogation sociologique de la littérature, mais il ne s'agit pas non plus de s'y référer comme catégorie fonctionnelle exclusive, la notion même de nation étant encore problématique dans le contexte africain actuel. Il est pensable qu'à plus ou moins long terme, le concept d'État-Nation, inscrit dans un devenir historique certain, puisse cristalliser des expériences socio-économiques et politiques en une réalité nationale discriminatoire effective³. Pour l'instant, la perception nationaliste de

² Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours littéraires*, p. 74-75.

³ Dominic Thomas, «Mutations littéraires et mutations identitaires», in *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs* (sous la direction de Lucie Hotte) Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 92-99.

la littérature africaine relève surtout de préoccupations politiques⁴. Elle intègre à ses catégories d'analyse, soit la nationalité des écrivains, soit l'univers social interne des textes, soit la référence des textes à une tradition culturelle particulière⁵. Pour Guy Ossito Midiohouan, les présupposés de ces analyses renvoient aux impératifs idéologiques des États post-coloniaux qui, pour des raisons de politiques intérieures, ont voulu insérer les réalités sociales et culturelles de leur vie publique dans des stratégies de consolidation nationale:

Les «littératures nationales», dit-il, telles qu'elles se manifestent depuis une dizaine d'années environ sont *encore* des formations mythologiques soutenues par une idéologie perverse [...]⁶.

Au lieu d'abonder dans le sens des enfermements nationalistes, nous

⁴ Elle reste l'apanage des anthologies et des ouvrages consacrés aux «littératures de pays choisis». Nous pouvons citer ici les numéros spéciaux de la revue *Notre Librairie* (Paris, C.L.E.F.), consacrés aux littératures des pays africains. Voir les trois numéros de 1986 consacrés aux "Littératures nationales": n° 83, «*Littératures nationales 1. Mode ou problématique*», n° 84, «*Littératures nationales 2. Langues et Frontières*», n° 85, «*Littératures nationales 3. Identité et histoire*».

⁵ Dans l'article d'Alain Brezault et Gérard Clavreuil, «Guy Menga. Entre l'oral et l'écrit», (*Notre Librairie*, n° 92-93, p. 103-105), l'écrivain congolais Guy MENGA, disait ceci: « (...) «..Il y a des littératures africaines: sénégalaise, camerounaise, togolaise, zaïroise, congolaise, etc..» Le problème est donc faussé dès le départ!.. Je ne suis pas opposé à ce que l'on parle de l'idée générale de l'Afrique, mais ce n'est pas la même chose. Déjà, au sein d'un même pays, vous avez plusieurs sortes de littératures: chez moi, la littérature Bochi est différente de la littérature Kongo ou Vili. Sous prétexte que c'est plus commode de parler «des» Africains en termes généraux, on ne doit pas oublier de dégager les spécificités géopolitiques et culturelles.» [p. 105-105]. Il ne suffit pas d'invoquer les spécificités géopolitiques des pays africains, il convient plutôt de redéfinir le contenu sémantique de ce que l'on s'entend à appeler «littérature africaine». L'idée même de littérature régionale évoquée ici est parfaitement irresponsable.

⁶ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, p. 11.

préférons concevoir une identité de la littérature africaine qui ne serait pas exclusivement portée par les contenus ethnologiques et explicites des textes, mais aussi et surtout, par un ensemble de pratiques discursives littéraires et scripturales. Bernard Mouralis adopte cette démarche continentaliste dans son ouvrage capital, *Littérature et développement*. Il y affirme :

L'étude des conditions de la création littéraire doit se trouver [...] subordonnée, au préalable, à une appréhension correcte des phénomènes sociaux qui caractérisent l'Afrique noire depuis une cinquantaine d'années. Sur ce plan, l'analyse se heurte à un certain nombre d'obstacles qui viennent obscurcir les choses. Beaucoup de points de vue se révèlent, en effet, inopérants pour deux séries de raisons. Les uns, par exemple, ne tiennent pas compte du caractère global des faits sociaux; les autres se limitent à une approche idéologique qui tend à privilégier abusivement le seul secteur culturel⁷.

Sans en faire une finalité, les écrivains sont plutôt favorables à une perspective continentale qui confère plus de légitimité à leur pratique littéraire, et donne à leur écriture une ouverture plus étendue que les simples limites nationales⁸. Sans renier leurs statuts juridiques et administratifs respectifs, ils ne trouvent aucun

⁷ Bernard Mouralis, *Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression africaine*, p. 17-18. Sur la perspective panafricaniste ou continentaliste, voir Guy Landry Hazoumé, *Idéologies tribalistes et nation en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1977 ; Guy Ossito Midiohouan, «Le phénomène des littératures nationales», in *Peuples Noirs. Peuples africains*, n° 27, mai-juin 1982, p. 57-70. Sur la perspective nationaliste, voir Adrien Huannou, *La question des littératures nationales en Afrique noire*, Paris, CEDA, 1989. Sur la question de l'État ou de la nation en Afrique, voir Codjo Huenu, «La question de l'État et de la nation en Afrique», in *Présence Africaine*, n° 127-128, 3^e et 4^e trimestres 1983, p. 329-347. Ces références sont données à titre purement indicatif.

⁸ Jean-Claude Blachère parle de *négritures* dans *Négritures: Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

inconvenient à s'identifier à un univers de discours qui transcende le facteur ethnique et les frontières politiques. C'est ce que précisait l'écrivain Sony Lab'Ou Tansi lorsqu'il demandait de «passer de l'idée traditionnelle et primitive basée sur la peur de l'autre, celui qui ne vous ressemble pas, à l'idée révolutionnaire de l'enrichissement par la différence, accepter que l'autre soit un autre⁹». En d'autres termes, le discours sur la littérature en Afrique doit commencer par s'intéresser à un univers de discours qui ferait l'économie de la question chauviniste des littératures nationales.

Par ailleurs, chez Tchicaya U Tam'Si, la question prend une dimension plutôt épistémologique. S'il écrit, dit-il, c'est avant tout pour lui-même:

Dans ce que j'écris, le «je» est permanent. Le «je» existe, mais on ne veut pas le voir, car on persiste à nous lire à travers des stéréotypes¹⁰.

Au-delà du concept national, il en appelle au rapport de l'individu à la pratique littéraire, rapport qui, en définitive, induit le fonctionnement idéologique des textes. Ce même rapport rappelle la vocation première de la littérature. Le *je* que l'écrivain réclame, la nécessité d'en arriver à une écriture de l'individualité, constitue une autre objection aux tentatives d'ethnisation des pratiques

⁹ Sony Lab'Ou Tansi cité par Dominic Thomas. Dominic Thomas, *op.cit.*, p. 97.

¹⁰ Daniel Maximin, «Autour du «fleuve essentiel»», in *Notre Librairie*, n° 92-93, p. 12.

littéraires. Régine Robin¹¹ aboutit aux mêmes conclusions en déconstruisant les catégories traditionnelles de légitimation du discours sur les littératures nationales, c'est-à-dire l'origine ou la nationalité de l'écrivain, la thématique des oeuvres, leur mise en perspective communautaire, les figures archétypiques ethnologiques qui pourraient y être inscrites. Nous reprenons ici les grandes lignes de son analyse.

Pour Régine Robin, dans la mesure où rien n'empêche un écrivain d'une nationalité quelconque de faire une littérature "nationale" différente de celle qu'il fait effectivement, la catégorie de la nationalité reste non fonctionnelle. Rien de l'origine ne conduit forcément à l'écriture. Les personnages peuvent appartenir à un ensemble ethnique, les sujets abordés ou les questions existentielles mises en texte se référer à un ensemble ethnique donné, sans permettre de conclure à la nationalité du texte ou de la littérature. *La Condition Humaine* de Malraux n'est pas un roman chinois parce que des personnages chinois y évoluent, précise le critique. La thématique des oeuvres ne peut non plus définir concrètement leur nationalité. Il en est de même de la mise en perspective communautaire qui ne mène pas à une véritable théorie littéraire; l'identification de l'oeuvre à une communauté ethnique donnée relèverait du communautarisme. La catégorie des figures ethnologiques archétypiques, inscription de mythes, de valeurs ethniques

¹¹ Régine Robin, «Les rapports entre la théorie littéraire et les littératures ethniques», conférence donnée à l'Université d'Ottawa, Département des Lettres françaises, 2 février 1994.

ou d'éléments de la tradition orale comme le rêve, les légendes et les contes, dans les textes¹², ne permet pas non plus de conclure en une nationalité de l'écriture pour la simple raison que les traditions orales font partie de toute écriture, à des degrés variables. La théorie de la littérature ne peut se fonder sur de telles catégories.

Le travail idéologique de l'individu écrivant sur les figures dites ethniques ou nationales produit des métaphores littéraires et individuelles qui négativisent toute réduction géo-sociologique. Plutôt que de racines ethniques ou nationales, la définition de la littérature ou la saisie de l'écriture ne peut se faire qu'en termes d'interdiscursivité, d'intertextualité et d'individualité. On arrive, en fin de compte, à une dénationalisation même de l'écriture, comme l'affirme ailleurs Régine Robin:

L'imaginaire politique enferme les langues dans leur fonction sociale, nationale, dans leur dimension socio-linguistique. Il est fermeture souvent nationaliste et paranoïaque. Ne reconnaissant que le propre, il est mal à l'aise avec l'altérité. Il fait de la langue, de sa langue, *un fétiche*, un substitut du corps de la mère. Il fait signe vers un imaginaire psychotique de la non-séparation, de la non-castration symbolique. À l'inverse, la mise à distance opérée par le texte littéraire se fonde sur la non-coïncidence, sur la séparation, sur l'écart, sur le mélange, le tissage et le détissage des langues. La littérature travaille sur un *reste*, sur ce qui ne se laisse pas définir, assigner, classer, ranger. La langue dérange, elle est en dérangement, elle boite, bégaye, expérimente. Elle ne coïncide pas avec elle-même. Dispositif de déracinement, elle joue avec les filiations, les arbres généalogiques, les traditions (...). La littérature désincarne. (...)

¹² La plupart des définitions et des théories de la spécificité de la littérature négro-africaine se sont souvent fondées sur ces derniers éléments.

L'imaginaire politique de la langue incarne, s'incarne, fait du corps, fait corps, il fête la langue comme sa mère. À cette *Place des fêtes*, la littérature institue une *Place défaite*, la seule possible sans doute, littéralement introuvable, à l'image de cette langue parfaite que cherchait Mallarmé ou de cette langue pure dont Walter Benjamin disait qu'elle devait être la visée du traducteur. Littérature introuvable¹³.

Ainsi, dans le cadre de la littérature africaine et de son analyse, il s'agit d'un impératif épistémologique où intervient toute l'essence de littérature de cette dernière: l'élément culturel ne doit être qu'un point de départ pour l'aventure littéraire, la finalité devant revenir à l'individu créateur. C'est dans ce sens qu'il faut saisir la place prépondérante et «méconnue» du "je" que réclame Tchicaya U Tam'si. À notre avis, la question des littératures nationales participe de contingences idéologiques et doit être reconsidérée en termes d'interrelations entre l'individu et la société. Nous l'avons énoncé dans notre introduction.

La naissance et l'évolution de la littérature négro-africaine d'expression française subissent les mêmes mutations que celles qui marquent l'évolution de l'histoire sociale et politique de l'Afrique noire. En tant que littérature de circonstance, elle s'est efforcée de retracer les différentes luttes de la société africaine dans la prise en charge de ses problématiques existentielles. C'est à ce titre que Louis Vincent Thomas qualifiait son discours d'«idéologie négro-

¹³ Régine Robin, «Langue-délire et langue-délit», in *Discours social/Social Discourse*, vol.5, n° 3-4 : 1993, p. 27-28.

africaine par excellence¹⁴». Ses systèmes de déconstruction et de *re*-constitution du réel sont à l'image des systèmes de discours, de représentation et de hiérarchisation des habitudes dans la société, à travers les deux moments forts de son histoire politique: la colonisation et l'ère des indépendances. En tant que cadre institutionnel, il importe, comme le suggère Jean-Norbert Vignonde¹⁵, de préciser ses présupposés discursifs, narratifs ou esthétiques, présupposés qui surdéterminent, d'une manière ou d'une autre, le fonctionnement idéologique des romans de Tchicaya U Tam'Si, et qui sont fondamentalement liés aux mutations sociales, politiques et idéologiques qui ont marqué l'histoire des sociétés africaines.

B. LES MUTATIONS DE LA PÉRIODE COLONIALE

Les rapports des mutations de la période coloniale à la littérature négro-africaine d'expression française se situent globalement à deux niveaux: au niveau idéologique et au niveau socio-politique, économique et culturel. Le premier niveau, caractérisé par la cristallisation d'une sous-culture coloniale dérivée du

¹⁴ Louis-Vincent Thomas, *Les idéologies négro-africaines d'aujourd'hui*, Dakar, Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1965, p. 36.

¹⁵ Voir Jean-Norbert Vignonde, «Quelle critique pour la littérature africaine ? », in *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars 1985, p. 14.

Le système colonial lui-même, constitue le terreau ou le foyer d'émergence des premiers écrivains, et donc, de la littérature. Le second niveau, marqué par l'évolution historique de l'Europe voisine et du continent africain, la montée du nationalisme, et l'accession des États à l'indépendance, donnera à la pratique littéraire l'essentiel de ses formes et ses genres, de même que sa thématique. D'une manière générale, la littérature se verra la réaction des intellectuels africains face aux mutations qui affectent leur société.

1. DE LA SOUS-CULTURE COLONIALE AUX INDÉPENDANCES

L'entreprise coloniale repose, dans le cadre de la colonisation européenne en Afrique, sur une démarche de capitalisation plus ou moins importante que l'on justifie souvent par des principes civilisationnels et humanitaires. Mais, pour sa propre légitimation, elle procède par une infirmation préalable des structures de fonctionnement des sociétés colonisées, ensuite, par l'institution de nouvelles structures conformes à ses objectifs. Ces structures orientées vers l'expansionnisme économique, politique et culturel, constitueront les bases de son idéologie, autrement dit, celles de l'idéologie coloniale. Comme l'écrit Bernard Mouralis,

L'idéologie coloniale, [...] est la justification d'un état de fait résultant de la combinaison de tout un ensemble de facteurs, historiques, politiques,

sociaux, culturels, économiques. Sa fonction est de masquer les causes véritables et de transformer en essence ce qui est historique¹⁶.

En Afrique, cela s'est traduit, entre autre, par la formation d'une double structure de classes superposées, et d'un double système d'autorité, de normes et de comportements: ceux du colonisateur valables pour l'ensemble des sujets colonisés, et ceux du colonisé mis en péjoration ou folklorisés¹⁷.

Le pouvoir colonial installe donc, pour des besoins d'administration efficace, les premières distinctions au sein des formations sociales autochtones. Ces distinctions se traduisent par l'instauration d'un double pouvoir dérivé de celui de l'Administration: d'un côté les autorités traditionnelles, chefs de villages, de canton, collecteurs d'impôt, etc., qui régissent plus ou moins encore la vie interne, quoique dépouillées de l'essentiel de leurs prérogatives; de l'autre, les techniciens autochtones, les Africains qui doivent jouer le rôle d'intermédiaires entre le pouvoir colonial et le reste de la communauté autochtone. Il va correspondre à cette catégorie intermédiaire, l'«élite coloniale», qui tire son autorité et sa justification de sa propre subordination au colonisateur et de la soumission des autres colonisés, une sous-culture particulière que Bernard Mouralis identifie à la «culture coloniale» :

¹⁶ Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*, p. 32.

¹⁷ Voir l'analyse du système colonial par Denis Monière dans *Le Développement des idéologies au Québec*, p. 28.

La culture coloniale, dit-il, apparaît [...] dans un premier temps comme une culture importée dont la mise en place ne correspond pas à des besoins suscités par l'évolution interne de la société africaine et dont l'initiative échappe à celle-ci. Par sa structure même l'enseignement colonial ne permettait pas aux individus scolarisés une intégration à la société dominante.

Au niveau du contenu, d'autre part, l'école a véhiculé un certain nombre de notions et de modèles relatifs à la société africaine et à la société européenne. L'accent mis avant tout sur la finalité pratique de l'enseignement et le souci de limiter le plus possible la formation théorique ne permettaient guère non plus une intégration à la culture du colonisateur. [...] ¹⁸.

Le rôle de l'élite coloniale composée d'interprètes, d'ouvriers, d'employés administratifs, d'infirmiers, d'instituteurs, de médecins, etc, est donc essentiellement accessoire. Les «évolués», comme on les appellera par la suite, se distinguent désormais de la masse populaire. Ils reçoivent un salaire, jouissent d'un prestige certain, disposent d'un savoir nouveau et d'une langue nouvelle¹⁹. Ce sont aussi des intellectuels dans ce sens que l'école constitue leur moyen essentiel de promotion sociale. C'est parmi eux que se recrutent les premiers écrivains de langue française.

Sur le plan social, l'élite coloniale fonctionne sur un registre antinomique utilisant un système de relations et de symboles «traditionnels» pour la communication avec les membres de la communauté autochtone, sa propre communauté, et un système emprunté à celui du colonisateur pour ses rapports

¹⁸ Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, p. 98-99.

¹⁹ Bernard Mouralis, *op.cit.*, p. 103.

avec l'Administration. Avec la conscience de ne pouvoir être l'égal du colonisateur malgré l'effort déployé, avec aussi la nécessité de faire montre de loyauté envers le système tout en restant fidèle à la communauté d'origine, elle développera une attitude équivoque caractéristique de la «mentalité coloniale»: une «conduite d'échec²⁰» qui consiste à dénoncer les traditions ancestrales, et/ou une volonté d'identification constante aux comportements, à la culture et à la vision du monde du colonisateur. La «culture coloniale» et la «mentalité coloniale» seront pourtant le cadre idéal de la prise de conscience de la réalité coloniale et de ses implications politiques et culturelles, dès les lendemains de la seconde guerre mondiale. La géopolitique internationale ajoutée aux contradictions internes du système colonial, provoquent l'éveil de conscience au sein de l'élite noire, puis sa révolte contre l'arbitraire institué. Il s'agissait, note Joseph Ki-Zerbo, du réveil «d'une personnalité qui tente de se poser en s'opposant au pouvoir établi²¹».

En fait, la participation²² de l'Afrique à l'effort de guerre a fait découvrir aux contingents africains la réalité de la société occidentale sans les masques de l'impérialisme. Elle leur a fait aussi découvrir leurs propres valeurs et celles de

²⁰ *Ibid.*, p. 103-104.

²¹ Joseph Ki-Zerbo, *L'histoire de l'Afrique. D'hier à demain*, p. 469.

²² Sur l'influence de la géopolitique internationale, nous nous référons à Joseph Ki-Zerbo, *op.cit.*, p. 469-475.

la dignité humaine. À leur retour au pays, à la fin de la guerre, ils feront part de ces découvertes à leurs compatriotes. La fin de la guerre aura par ailleurs confirmé l'hégémonie des deux nouvelles puissances du monde, les États-Unis et l'Union soviétique, alors que la France perdait une partie de son ascendant dans la géopolitique internationale. À l'endroit des colonies africaines, l'attitude des États-Unis, par tradition anticolonialistes et démocrates, se fait libérale. L'Union soviétique dénonce, elle aussi, l'impérialisme colonial, moins par rivalité avec les États-Unis que par principe idéologique ; son influence sera manifeste dans les mouvements syndicaux et associatifs qui émergent dans les colonies. L'Organisation des Nations-Unis jouera plutôt un rôle symbolique dans cet éveil de conscience nationaliste africaine. Conformément à l'article premier de sa Charte, «développer entre les nations des relations amicales, fondées sur le respect du principe de l'égalité des droits des peuples, et de leur droit à disposer d'eux-mêmes», elle devient la tribune des porte-paroles des pays colonisés ou sous tutelle. Elle intervient également dans les colonies sur le plan éducatif et alimentaire avec ses programmes spécialisés, l'UNICEF et la FAO. Dans cette période d'après-guerre, enfin, des échos de la décolonisation parviennent de plusieurs parties du monde: en Birmanie, en Indochine française, en Inde, avec la lutte non-violente de Gandhi, en Algérie, avec la guerre de libération qui débute en 1954, en Tunisie, et au Maroc, qui accèdent tous deux à

l'indépendance en 1956. La Conférence des pays non-alignés qui se tient en 1955 à Bandoeng, en Indonésie, rapproche définitivement les pays asiatiques des colonies d'Afrique, ne serait-ce que sur le plan social. Ce sont autant de facteurs qui, en attirant l'attention de l'opinion internationale sur les drames de la décolonisation, constituent des modèles pour la contestation montante de l'élite africaine nationaliste.

Sur le plan interne, en une sorte de «dialectique contradictoire», comme le remarque Joseph Ki-Zerbo²³, le système colonial a déjà créé par son fonctionnement, les conditions de sa propre contestation : les réquisitions pour l'effort de guerre, les recrutements et les travaux forcés qui provoquent des révoltes violemment réprimées, les pénuries et les famines de la période de guerre, l'éducation à l'Occidentale qui, au bout des logiques qu'elle enseigne, appelle l'anti-colonialisme. C'est aussi les partis de gauche anticolonialistes qui arrivent au pouvoir en France au lendemain de la guerre, avec des programmes d'égalité sociale. Pour plus d'efficacité dans le rendement de ses auxiliaires noirs, l'Administration avait installé un système de formation des cadres autochtones: il en était sorti les «techniciens coloniaux», la première intelligentsia noire. Au lendemain de la guerre, ce système d'éducation subit un développement substantiel qui l'aligne sur celui de la métropole. Une nouvelle élite y est formée,

²³ *Ibid.*, p. 474.

plus intellectuelle et ayant accès à l'enseignement secondaire et supérieur, notamment en France²⁴. Elle entend jouer un rôle prépondérant dans l'évolution politique des territoires²⁵. Une partie de ses membres, les ressortissants des 4 communes de Dakar, Rufisque, Gorée et Saint-Louis au Sénégal, avait déjà la citoyenneté française²⁶.

Dans l'évolution de la classe intellectuelle africaine, Bernard Mouralis distingue en fait trois générations qui entretiennent entre elles un rapport de collaboration assez étroit : l'élite coloniale, l'élite intellectuelle, et une élite plus syndicale ou politique. Ce rapport aura été déterminant dans la montée du nationalisme et dans la lutte pour les indépendances, car il permettait aux thèses politiques et syndicales rapportées d'Europe, de passer aux autres composantes de la société et d'alimenter la contestation. L'interaction favorise d'autre part la régression du projet d'assimilation culturelle caractéristique de la première élite, si nous nous en tenons à la remarque suivante de Bernard Mouralis:

Confrontée à deux nouvelles catégories sociales qui se manifestent après la Deuxième Guerre, l'élite coloniale abandonne ainsi progressivement l'objectif politique auquel elle était demeurée longtemps attachée, l'assimilation, et se trouve conduite, si elle veut rester ou redevenir

²⁴ Tchicaya U Tam'Si se rend en France en 1947, faisant ainsi partie de cette seconde génération d'intellectuels africains.

²⁵ Bernard Mouralis, *op.cit.*, p. 105.

²⁶ Léopold Sédar Senghor et Birago Diop font partie de cette catégorie de citoyens français du Sénégal.

authentiquement africaine, à adopter les thèses favorables à l'indépendance²⁷.

Au sein de ces élites, l'éveil à la conscience nationaliste se produit donc par l'expérience immédiate des rapports de travail, chez l'ancienne élite notamment, les "techniciens coloniaux", il se produit aussi par l'expérience de l'aliénation culturelle, chez les élites intellectuelle et politique. Celles-ci s'éveillent à leur propre condition par l'assimilation, par la confrontation avec les lois, l'éthique, les rites et les mythes de l'univers occidental. « L'assimilation, écrit Joseph Ki-Zerbo, la réduction à l'un, tolérée ou acceptée, jusque-là, se révèle une mystification, et l'être sociologique du Noir revendique son authenticité comme une exigence vitale²⁸. »

Avec l'évolution des idées en Europe, l'activisme des étudiants, des intellectuels, des partis politiques dans les territoires ou en métropole²⁹, sous l'action conjointe des mouvements associatifs, sociaux, syndicaux et religieux dans les colonies, la révolte sociale initiée par l'élite coloniale se transforme en une révolution politique sous l'impulsion de l'élite intellectuelle et de l'élite syndicale et politique. En France, en effet, les étudiants africains s'affilient à des partis

²⁷ *Ibid.*, p. 106.

²⁸ Joseph Ki-Zerbo, *L'histoire de l'Afrique noire. D'hier à demain*, p. 479.

²⁹ Thierno Bah, « Les étudiants de l'Afrique noire et la marche à l'indépendance. », in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (Charles-Robert Ageron, Marc Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 41-56.

nationalistes et à nombre de mouvements progressistes européens. La Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (F.E.A.N.F.) fondée en 1952, était entièrement engagée dans ce sens. Cette révolution encouragée par les réformes administratives aboutira aux indépendances dans le courant des années 1960.

Il faut rappeler effectivement que les bouleversements socio-politiques de la veille des indépendances se sont produits en partie grâce à l'évolution constitutionnelle des colonies. Dans les colonies françaises, la série de réformes administratives entreprises par la métropole dès la fin de la guerre pour endiguer la montée du nationalisme, accélère le processus d'indépendance en créant un climat institutionnel adéquat pour le plein fonctionnement des partis politiques et des mouvements associatifs. À l'issue de la Conférence de Brazzaville en 1944, et la première réforme portant création de l'«Union française», les colonies deviennent des territoires français d'Outre-mer dotés d'Assemblées territoriales³⁰. En 1956, sous la pression de l'actualité politique et des revendications d'émancipation dans les colonies, la Constitution de la IV^e République est modifiée, donnant naissance à la Loi-cadre Defferre³¹. Cette loi

³⁰ Albert Bourgi, «Passé colonial et évolution des États d'Afrique noire francophone», in *Décolonisation et nouvelles dépendances. Modèles et contre-modèles idéologiques et culturels dans le Tiers-Monde* (Catherine Coquery-Vidrovitch, Alain Forest), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 113.

³¹ Marianne Cornevin, *Histoire de l'Afrique contemporaine. De la deuxième guerre mondiale à nos jours*, Paris, Payot, 1972, p. 212-215.

préconise une plus grande décentralisation qui devrait se traduire par un renforcement des pouvoirs des Assemblées territoriales. Elle préconise aussi l'instauration d'un organe exécutif local, le «conseil de gouvernement», et la distinction en métropole, entre l'Administration de l'État et celle des colonies³². La «Loi-Cadre» sera suivie, en 1958, d'un autre texte constitutionnel portant création de la «Communauté» et permettant aux Territoires de se doter de constitutions en devenant des «États membres» au même titre que la France. Ce contexte politique fortement pluraliste a vu se multiplier rapidement les partis politiques et les mouvements associatifs à caractère plus ou moins politique. Il a conduit, note Albert Bourgi, «à une prolifération de partis politiques qui étaient autant l'expression de rivalités personnelles, de particularismes ethniques ou régionaux, que celle d'options idéologiques différentes³³». Cela laissait présager les problèmes politiques de l'Afrique indépendante.

L'essor des partis politiques, à partir de 1945, est indubitablement attribuable aux réformes administratives qui ébranlent l'autorité traditionnelle désavouée pour ses accointances avec l'Administration. Il est aussi attribuable au développement des moyens de communication (voiture, téléphone et télégraphe) qui permettaient la coordination des actions dans les colonies, et au

³² Albert Bourgi, *op.cit.*, p. 113-114.

³³ *Ibid.*, p. 115.

développement de l'enseignement et des affaires qui favorisent la montée des nouvelles hiérarchies sociales et économiques. La liberté d'expression, de déplacement et de réunion concédée tant bien que mal par le pouvoir colonial, leur donne un dynamisme sans précédent³⁴. Dès les années 1950, leur activisme au sein de vastes structures couvrant l'ensemble de l'Afrique Occidentale Française (A.O.F.) et de l'Afrique Équatoriale Française (A.E.F.), enclenche le processus politique qui mène aux indépendances. Ils bénéficient de l'appui matériel, intellectuel et moral des centrales auxquelles ils sont affiliés en métropole, et qui leur permettaient de suivre l'évolution de l'actualité parlementaire en France et d'y intervenir, le cas échéant. Dans le mouvement de fond qui anime leur fonctionnement et leurs idéaux politiques, se dégagent des noyaux plus structurés autour desquels se polarisera la marche vers les indépendances. Le Rassemblement démocratique africain (R.D.A.) avec sa dimension continentale, constitue l'un des noyaux les plus influents, à côté d'autres mouvements fédéraux comme le Parti du Regroupement africain (P.R.A) ou le Parti fédéraliste africain (P.F.A.)³⁵.

³⁴ Sur les partis politiques africains d'avant les indépendances, voir Thomas Hodgkins, *African Political Parties*, Penguin African Series, 1961. Sur leur rôle dans le mouvement nationaliste, voir Joseph Ki-Zerbo, *op.cit.*, p. 481-488.

³⁵ Voir Joseph Roger de Benoist, «L'évolution des partis fédéraux (RDA, PRA, PFA) vers l'indépendance (1957-1960)», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (Charles-Robert Ageron, Marc Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 139-155. L'article analyse les forces politiques présentes la veille des indépendances, aussi bien en Afrique occidentale qu'en Afrique équatoriale françaises, et dans leur rapport avec la France.

En 1950, le RDA se séparait du parti communiste français auquel il était originellement affilié, tout en gardant des rapports étroits avec le gouvernement français. Son fondateur, Félix Houphouët-Boigny, occupera en effet plusieurs postes ministériels sous la IV^e République. Lors de son troisième congrès international à Bamako en 1957, sur fond de dissensions internes, le Parti critique le maintien des fédérations de l'AOF et de l'AEF et propose la constitution d'un système fédéral composé d'États autonomes, d'un gouvernement fédéral et d'un parlement également fédéral. La même année 1957, les congrès constitutifs de la «Convention Africaine» et du Mouvement Socialiste africain (M.S.A.), deux partis sous-régionaux, se tiennent respectivement à Dakar au Sénégal, et à Conakry en Guinée, et se prononcent sur la réforme du statut des colonies. La Convention africaine qui comprenait des partis d'anciens parlementaires africains d'Outre-mer et le Bloc démocratique du Sénégal de Léopold Sédar Senghor, propose une révision de la constitution française qui permette aux départements et territoires français d'outre-mer et aux territoires sous tutelle de choisir entre le statut d'autonomie interne à l'intérieur d'une république fédérale nouvelle, et celui d'État associé à la France au sein d'une Union fédérale à créer. Le M.S.A. se prononce, lui, pour une association des territoires avec la métropole, mais sous l'auspice d'un parti unique et dynamique. L'association devrait être librement consentie entre la France et ses territoires

coloniaux, et tenir compte de l'égalité des droits et devoirs de chacun. Dans les États-majors des partis en France, ces résolutions sont intégrées à l'avant-projet de création d'une «République fédérale» qui sera par la suite la «Communauté franco-africaine». La «République fédérale» réunirait la France et ses territoires d'outre-mer sur la base de la libre coopération, de l'égalité absolue et du droit à l'indépendance. Dans l'esprit de ce projet, la libre coopération pourrait être maintenue au-delà des indépendances, à travers une union confédérale que contracterait la nouvelle république fédérale avec les États à constituer. Conformément aussi aux résolutions prises dans les Congrès constitutifs, il est créé, à l'abstention du R.D.A., le Parti du Regroupement Africain (P.R.A.).

Le contenu de ces propositions faisait référence implicitement aux textes de la Loi Cadre qui reconnaissait que les indépendances étaient envisageables à condition que «la situation politique, sociale, et économique de chaque territoire [rende] possible cette étape³⁶.» Mais en réalité, chacun tâchait d'interpréter les textes dans le sens de ses intérêts: le gouvernement français, qui n'était d'accord que pour une autonomie interne dans les limites strictes de la Communauté franco-africaine, et les partis politiques qui y entendaient une indépendance pure et simple accompagnée éventuellement d'une union économique et financière. Dans les quiproquos de ce débat, le rôle du RDA devient ambigu. En se référant

³⁶ Joseph Roger De Benoist, *op.cit.*, p. 142.

au contenu de la Loi Cadre, il rassurait le gouvernement français sur l'intérêt supérieur des colonies à demeurer au sein de la Communauté franco-africaine et à y bénéficier du concours économique, financier, technique et culturel de la métropole. Dans cette attitude, il se désolidarise des autres partis nationalistes effectivement engagés dans la voie des indépendances. Au sein également du PRA, certaines voix se font divergentes au sujet de l'option autonomiste, le courant socialiste représenté par Léopold Sédar Senghor, notamment. Celui-ci doutait de l'efficacité de la démarche du P.R.A., préférant encore, à l'instar du RDA, une confédération dans laquelle les États autonomes accèderaient progressivement à l'indépendance³⁷. De leur côté, les jeunes du P.R.A. ne partagent pas le discours équivoque de leurs aînés, et rejettent, au Congrès de 1958 à Cotonou, la perspective de la "Communauté franco-africaine". Ils réussissent même à faire adopter le mot d'ordre d'indépendance immédiate. C'est un revirement qui ne manque pas d'inquiéter la sphère politique en France, mais la pression était visible et venait de partout.

Après maints amendements, le texte définitif portant création de la "Communauté franco-africaine", et devant être soumis à référendum, est présenté le 4 septembre 1958. Il reconnaissait aux États membres la possibilité ultérieure d'une indépendance suivie, dans le cas d'un vote positif, de l'exclusion immédiate

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

immédiate de la Communauté. Le RDA proposa à ses sections d'approuver le texte, le PRA laissant aux siens la liberté de décision. Au référendum du 28 septembre, les colonies votèrent pour la Communauté à l'exception de la Guinée qui en fut exclue et qui prit immédiatement son indépendance. Les territoires colonisés deviennent donc des Républiques au sein de la communauté. Cependant, au lendemain du référendum, les textes de la Communauté vont se lire différemment selon chacune des sections nationales du RDA ou du PFA, le Parti fédéraliste africain qui remplace désormais le PRA. Des tentatives de raccords sont initiées entre le PRA et le RDA, à la fois pour une consolidation de la «dignité des États membres de la Communauté», et pour une coordination intercontinentale³⁸. Les anciennes thèses indépendantistes réapparaissent également. En moins d'une année, le programme de la Communauté cède le pas aux indépendances. La souveraineté s'obtient constitutionnellement de la Communauté institutionnelle à la Communauté Conventionnelle³⁹, avec tout de même l'héritage mitigé des grandes options des

³⁸ Il est à remarquer qu'au lendemain du référendum, Félix Houphouët-Boigny, président du RDA, et Léopold Sédar Senghor du PFA, s'étaient réjouis du vote positif des territoires, mais pour des raisons différentes : pour le premier, cela permettait aux territoires de demeurer associés à la France; pour le second, cela ouvrait plutôt la voie à une indépendance progressive et raisonnable.

³⁹ Albert Bourgi, *op.cit.*, p. 115 et suivantes. Voir aussi Régine Goutalier, «La passation des pouvoirs dans la Communauté: 1958-1960. Témoignages.» in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (Charles-Robert Ageron, Marc Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 157-170; Zan Semi-Bi, «De la communauté institutionnelle à la communauté contractuelle: résultats limités d'un grand dessein politique.» in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances (...)*, p. 425-

partis vainqueurs, en matière de coopération avec la désormais «ancienne puissance coloniale».

Durant les batailles constitutionnelles pour les indépendances, les partis politiques s'étaient reposés pour la plupart sur le dynamisme des mouvements associatifs : c'est sous la pression des jeunes par exemple, qu'ils ont dû réorienter leurs programmes dans le sens de l'indépendance. Les mouvements à caractère communautaire, politique, religieux, ethnique ou régional, répercutaient les options politiques au niveau des masses populaires. En somme, le nombre des mouvements associatifs⁴⁰ et leur impact socio-politique se sont accrus durant les années 1950, surtout après la promulgation des lois sur la constitution des associations et sur la liberté de réunion. Grâce à l'assouplissement de la législation, ils bénéficièrent d'une plus grande liberté d'expression et purent donc formuler avec précision leurs revendications. Comme le remarquait Odile Goerg,

Ces associations expriment directement leur intérêt pour la collectivité — la «masse» ; leurs activités sont, par conséquent, tournées non seulement vers leurs membres, mais également vers l'extérieur : conférences ou cours ouverts à tous, soirées théâtrales ... Elles incluent souvent des préoccupations panafricaines («émancipation de l'Afrique») et ne se cantonnent pas aux problèmes nationaux. Leur réflexion participe alors du

444.

⁴⁰ Il s'agit essentiellement de mouvements de jeunes, d'amicales de solidarité à base ethnique ou géographique, professionnelle ou confessionnelle, ou même de réflexion et de formation dans l'optique de l'indépendance. Voir Odile Goerg, « Le mouvement associatif et le processus des indépendances en AOF. », in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (Charles-Robert Ageron, Marc Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 87-102, notamment les pages 91 à 94.

mouvement de revalorisation des valeurs africaines, dont le théâtre est le principal véhicule⁴¹.

Plus ou moins affiliées au Rassemblement Démocratique Africain et à ses antennes régionales, les associations avaient à lutter à la fois contre la colonisation et contre la chefferie qu'elles accusent de collaboration. Officiellement, leurs objectifs étaient la formation sociale et les loisirs, mais à travers les réflexions internes et les discours des responsables, membres de l'intelligentsia locale, les préoccupations politiques vont rapidement prendre le dessus. Les débats tournaient alors autour des idées de progrès, de développement social, économique et culturel ; en somme, autour de la décolonisation. Dans le climat de répression des velléités d'indépendance, elles eurent aussi à payer leur tribut puisque l'Administration ne manquait pas de révoquer ceux de leurs responsables qui étaient aussi ses fonctionnaires, et qui se montraient trop engagés.

Pour les mouvements syndicaux, le développement sera tardif, du fait de la faible industrialisation de la société⁴². Les syndicats ne commencent à s'implanter en Afrique française qu'à partir de 1946 avec au départ trois centrales, la Confédération Générale du Travail (C.G.T.), la Fédération des travailleurs chrétiens (F.T.C.), et Force Ouvrière. Par scission, régionalisation ou

⁴¹ Odile Goerg, *op.cit.*, p. 92.

⁴² Sur le mouvement syndical pré-indépendances, voir Joseph Ki-Zerbo, *op.cit.*, p. 475-478.

affiliation aux partis politiques sur le terrain, elles donneront des fédérations de deuxième génération comme la Confédération générale des travailleurs africains (C.G.T.A.)⁴³, la Confédération africaine des travailleurs croyants (C.A.T.C.)⁴⁴, la Confédération africaine des syndicats libres (C.A.S.L.)⁴⁵, etc. Leurs membres provenant de l'Administration, de l'Enseignement public ou confessionnel, et des entreprises régionales, sont des militants instruits qui insufflent au mouvement syndical un caractère intellectuel plus ou moins dynamique. Malgré la faiblesse numérique, l'étroite surveillance de l'Administration coloniale et les querelles intestines, ces mouvements auront introduit une dimension progressiste dans la lutte nationaliste: le rôle des syndicalistes ne se limitait plus aux revendications superficielles sur les conditions de travail, il remontait plutôt au régime colonial lui-même, cause première de la crise sociale⁴⁶. Par leur affiliation aux centrales métropolitaines, les syndicats ont agi jusque dans les réformes institutionnelles en métropole.

Quant aux mouvements politico-religieux, qui auront joué un rôle semblable à celui des mouvements associatifs dans la marche vers les

⁴³ La C.G.T.A. deviendra l'U.G.T.A.N., confédération générales des travailleurs d'Afrique noire, en rupture avec la C.G.T.

⁴⁴ La C.A.T.C. est la transformation de la C.F.T.C.

⁴⁵ La C.A.S.L. est une branche plus ou moins fidèle de Force Ouvrière.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 477.

indépendances, il faut préciser que leur développement en Afrique date déjà de la fin du XIX^e siècle. C'était, à l'origine, de simples mouvements religieux en réaction contre l'Église officielle. Mais, dès la fin de la seconde guerre mondiale, et à la faveur des contestations sociales, leur incidence politique devient prééminente. Cette prééminence se justifie par l'inadéquation de l'individu aux nouvelles structures de sa société, et par les systèmes de substitution qu'il a dû se donner à partir des valeurs en conflits, ici, les valeurs du christianisme occidental et celles des religions traditionnelles. Pour Bernard Mouralis, l'existence des mouvements politico-religieux «révèle en particulier un certain nombre de pratiques qui témoignent de l'effort déployé par les Africains pour échapper à l'emprise du colonisateur et reprendre l'initiative sur le plan religieux, politique et culturel⁴⁷.» Ce sera le cas notamment des groupes messianiques à caractère fortement nationaliste d'Afrique Centrale, le Kimbanguisme⁴⁸ au Congo, et le Matsouanisme⁴⁹ au Zaïre. Ils sont, ajoute Bernard Mouralis, l'expression de la réalité coloniale telle que vécue par les populations colonisées:

Ils traduisent la façon dont les populations dominées vivent et perçoivent la situation d'infériorité — politique, sociale, économique, technique —

⁴⁷ Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*, p. 307. Sur les mouvements politico-religieux ou messianiques, voir la section entière sur «la littérature des mouvements messianiques», p. 306-326.

⁴⁸ De son initiateur Simon Kimbangu (1889-1951), fils d'ésotériste, et devenu catéchiste protestant. Il passe les trente dernières années de sa vie en prison.

⁴⁹ De son initiateur André Grenard Matsoua (1899-1942).

qui est la leur et constituent, d'autre part, un cadre précis dans lequel celles-ci vont mener leur lutte contre le système colonial⁵⁰.

Ils tirent leurs aspirations des messages de charité contenus dans le discours du christianisme, la religion devenant l'exutoire de l'oppression coloniale, et même idéologie militante; par elle s'entrevoyait une possibilité de libération. Sur le plan structurel⁵¹, ils mettent en place une Église fondamentaliste proche des églises européennes, mais avec un degré de syncrétisme plus ou moins prononcé. Leur audience sera grande auprès des populations pour les nouvelles formes de hiérarchie qu'ils proposent, l'esprit de solidarité qu'ils suscitent, et un certain rapport effectif au savoir. C'est un rôle complémentaire mais déterminant qu'ils vont jouer aux côtés des autres mouvements sociaux et politiques⁵². La persécution de leurs responsables par l'Administration coloniale, arrestations et condamnations arbitraires, nourrissent largement les protestations et les manifestations populaires des années 1930 à 1950⁵³.

⁵⁰ Bernard Mouralis, *op.cit.*, p. 308-309.

⁵¹ Nous reprenons ici l'analyse de Bernard Mouralis (*op.cit.*, p. 310), analyse à son tour inspirée des travaux de B.G.M. Sundkler, *Bantu Prophet in South Africa*, Londres, Lutterworth Press.

⁵² Sur ce plan, voir Philippe Decraene, «Les incidences politiques des religions syncrétiques et des mouvements messianiques en Afrique Noire», in *Afrique Contemporaine*, n° 17, janvier 1965.

⁵³ Martial Sinda, *Le messianisme congolais et ses incidences politiques. Kimbanguisme - Matsouanisme - Autres mouvements* (Précédé de *Les Christs noirs* de Roger Bastide), Paris, Payot, 1972, 390p. Il s'agit du dossier complet rassemblé sur les parcours politiques de Simon Kimbangu et d'André Grenard Matsoua, initiateurs des mouvements kimbanguiste et matsouaniste, leurs arrestations, condamnations, déportations, et les mouvements de protestation en France et dans

* * *

Les indépendances apparaissent, en fin de compte, comme l'aboutissement du mouvement conjoint des associations, des syndicats, des groupes politico-religieux, des partis politiques, et d'un environnement institutionnel favorable par-delà les réticences du système colonial. Les premières générations d'écrivains africains francophones ont évolué dans ce contexte, et la littérature négro-africaine d'expression française en tirera son discours et la justification de son esthétique.

2. LA LITTÉRATURE COLONIALE

En tant que mode d'appréhension et d'expression de la réalité sociale vécue par l'écrivain, le discours littéraire africain a évolué en fonction du statut social et politique de l'élite intellectuelle⁵⁴. Les premières mutations de la pratique littéraire africaine vont donc obéir aux mutations intervenues dans l'identité de la classe intellectuelle. En effet, les premiers textes sont produits par

les deux Congo belge et français qui ont marqué leur activisme. Le dossier concerne aussi les deux mouvements kimbanguiste et matsouaniste.

⁵⁴ Pour une vision panoramique et chronologique de l'histoire de la littérature africaine d'expression française, de ses influences lointaines du XVIII^e siècle à son écriture «renouvelée» des années 1980, voir l'excellent article de Jacques Chevrier, «L'émergence d'une littérature. Approche historique», in *Notre librairie*, n° 68, janvier-mars 1983, p. 8-33. L'article comporte des clichés de nombre d'écrivains négro-africains de la première génération, en plus de certaines figures marquantes de l'histoire contemporaine de l'Afrique noire.

l'élite formée à l'école coloniale. L'écrivain acquiert, à travers cette formation, une langue qui l'individualise et le différencie de la masse populaire, une langue aussi qui transporte les jugements de valeurs et les présupposés de l'idéologie coloniale, et par laquelle, enfin, il s'initie à l'expression des réalités de sa société. Ses catégories de saisie de la dynamique sociale fonctionnent donc exclusivement dans la perspective coloniale. Ainsi, à l'univers traditionnel empiriste s'opposeront désormais, chez lui, la rationalité et la modernité de la colonisation. Il intègre à ce savoir une connaissance ethnographique avisée, quoiqu'idéologiquement conditionnée, de la société traditionnelle. Dans le discours littéraire, cette connaissance ethnographique, préalable nécessaire à la constitution de la littérature proprement dite, devra correspondre à la caractéristique essentielle des premiers romans: la phase de description de l'Afrique. Par la suite, avec la Négritude en métropole, la lecture marxiste que les écrivains noirs proposent de la société, et la montée du nationalisme, le discours littéraire cessera d'être énumératif et exotique pour se faire réflexif et existentiel. Le passage du stade ethnographique à la littérature de la contestation se fait de la sorte, à l'émergence de l'élite intellectuelle, syndicale et politique. Sous l'impulsion des écrivains de la Négritude, les étudiants noirs de la seconde génération s'identifieront avec plus de vigueur à leur propre expérience historique et sociologique; en France, la revue *Présence Africaine* devient leur

tribune d'expression favorite. Avec celle-ci, l'expression littéraire négro-africaine subit un élan considérable. Le premier congrès des écrivains et des artistes noirs tenu à la Sorbonne, en 1956, confirmera cet élan, par ce que Joseph Ki-Zerbo identifie, pour sa part, comme «une sorte de déclaration d'indépendance culturelle⁵⁵».

Dans l'évolution esthétique de la littérature africaine francophone, le roman s'est posé d'emblée par rapport à la poésie et au théâtre encore balbutiant, comme le genre par excellence, celui qui «offre l'avantage de présenter des situations moyennes, proches de la réalité⁵⁶», celui enfin qui, relevant du culturel, était plus «explicatif du social dans le sens le plus large»⁵⁷. Du temps des premiers écrivains-instituteurs sortis des écoles primaires «supérieures» de Dakar à celui des écrivains-leaders politiques de l'Afrique indépendante, le roman gardera ses lettres de noblesse, mais passera de la transcription ethnographique à une écriture psychologique et sociale qui interroge l'individu dans son déterminisme socio-politique et culturel. Il convient de préciser ici que notre parcours de l'évolution de la littérature négro-africaine

⁵⁵ Joseph Ki-Zerbo, *op.cit.*, p. 480.

⁵⁶ Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Écrivains de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 20.

⁵⁷ Josias Semujanga, «La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances nouvelles du roman», in *Présence francophone*, n° 41, 1992, p. 42.

d'expression française s'intéresse essentiellement au roman, pour des raisons méthodologiques évidentes.

En fait, la saisie de l'évolution du roman africain francophone colonial dépend essentiellement des critères méthodologiques définis par chaque analyste. La plupart des typologies proposées sur les premières écritures africaines ont longtemps tenu compte de l'aspect thématique, voire ethnographique des textes. La perspective a été reformulée avec la «nouvelle» critique d'obédience sociologique et formaliste, dans des termes plus esthétiques et structurels. En complétant par exemple la dimension historiographique ou ethnographique de la critique traditionnelle par une analyse esthétique et structurelle (narratologique et énonciative), Pius Ngandu Nkashama traitera du discours et de sa mise en texte dans le roman africain. Il dégage pour les textes de la première génération trois pôles d'identification : la dénonciation ou la magnification du contexte colonial, la même démarche pour les systèmes mythologiques africains, et une esthétique circonstancielle influencée par les modes artistiques occidentales de l'époque. Dans une perspective chronologique, il se fonde sur l'année 1945 et son rôle symbolique dans l'histoire de l'Afrique contemporaine, pour évoquer deux périodes dans l'évolution de la pratique romanesque de la période coloniale : la première (1920-1945) marquée par l'ethnographisme et l'exotisme, la seconde (1945-1960), par une écriture

biographique orientée vers les conflits de cultures. Guy Ossito Midiohouan évoque également, mais dans une perspective idéologique, sociologique et politique, deux tendances dans l'écriture du roman colonial: une tendance «culturaliste et psychologique», et une tendance «nationaliste»⁵⁸. La typologie de Guy Ossito Midiohouan insiste beaucoup plus sur les textes produits après la seconde guerre mondiale, ce qui correspondrait à la période de 1945-1960 évoquée par Pius Ngandu Nkashama, et sur leurs dates de publication.

Sans recourir forcément à ces coupures chronologiques, qui ont certainement leur pertinence taxinomique, mais qui tendent parfois à figer la pratique littéraire dans une temporalité artificielle, nous préférierions, dans la perspective discursive qui est la nôtre, réinsérer les mutations du discours romanesque dans celles qui affectent la société. On parlerait donc pour la période coloniale, d'une esthétique généralement réaliste qui supporte un discours romanesque à orientation biographique, psychologique, sociale, historique ou nationaliste contestataire.

Dans sa première orientation, le roman négro-africain s'est voulu une réponse ethnographique à la situation coloniale. C'est sous cette forme que naît

⁵⁸ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, «Les mutations du roman», p. 136-146.

également la littérature négro-africaine francophone dans les années 1920⁵⁹. La primauté y est donnée au contenu informatif et descriptif au détriment de l'expression artistique ; son esthétique réaliste s'accompagne d'une préciosité de style et de langue qui lui vaudront le qualificatif d'«exercices scolaires». C'était le «lieu du règne de l'habitude» et de l'«inadéquation de l'expression», rappelle Séwanou Dabla⁶⁰. Cependant, c'est une esthétique qui se justifie parfaitement par rapport au contexte de production. Si, à sa naissance, la littérature africaine d'expression française souscrit à une magnification des traditions à travers le roman, c'est en fonction de l'expérience coloniale des écrivains. Nous en parlons dans l'évolution de l'intelligentsia. Par ailleurs, l'exotisme, le réalisme balzacien et le récit linéaire étaient les moyens esthétiques les mieux indiqués pour la description ethnographique. Il faut rappeler aussi que les premiers écrivains noirs faisaient de l'ethnologie pour l'Administration coloniale et qu'ils versaient souvent leurs documentations dans le discours littéraire. L'objectif était en partie de faire connaître au monde occidental, la culture africaine, son passé et ses traditions. Le roman exotique⁶¹, dont on adopte les archétypes, était l'un des

⁵⁹ Voir entre autres, *Les trois volontés de Malic* d'Amadou Mapaté Diagne (roman, 1920), *Batouala* de René Maran (roman, 1926), et *L'esclave* de Félix Couchoro (roman, 1929).

⁶⁰ Séwanou Dabla, *op.cit.*, p. 14.

⁶¹ Voir les romans de Pierre Loti (Julien Viaud; 1850-1923) par exemple, d'où sont tirés plusieurs textes des manuels scolaires de l'école coloniale française.

modèles esthétiques les plus immédiats : description d'un espace fabuleux ou d'une réalité géographique quasi-merveilleuse, évocations pittoresques, réflexion heuristique, méditation sur les normes et les coutumes familières, recherche de l'origine et reconnaissance de l'«impouvoir⁶²», etc, permettent de définir le roman ethnographique africain, à l'instar du roman exotique. On y recourait aussi à la tradition orale, aux contes et légendes traditionnels, beaucoup plus transcrits que traduits. D'après Pius Ngandu Nkashama:

Le projet (et l'intention) littéraire est une réponse, mais aussi une reprise d'un discours antérieur, à savoir le roman exotique colonial, ainsi que la superposition de différents niveaux de langages, à tendances principalement descriptives.

(...) Roman d'aventure, de découverte ou d'exotisme militant, propagandiste, il obéissait à ses propres lois de réalisme dans les évocations idylliques, mais (...) recourait volontiers à la «couleur locale», sous la forme des contes, des proverbes, des dictons souvent abstraits de leur contexte précis, et même des mots tirés des langues des «indigènes».

(...) L'expérience de la fiction romanesque devient une réappropriation de l'identité de l'énonciateur⁶³.

Certains écrivains ajoutent à cette tendance ethnographique une dimension biographique, individuelle, qui interpelle, comme dans *L'enfant noir* de Camara Laye (1953), l'expérience personnelle de l'écrivain.

Le roman psychologique et social, lui, s'impose en même temps que la nécessité ressentie par l'élite intellectuelle de composer désormais avec la

⁶² *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1992, le dossier «Exotisme», p. 546.

⁶³ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours littéraires*, p. 84, 85, 86.

situation coloniale. La description des coutumes et des traditions y est accompagnée de l'évocation des rapports entre l'Afrique et l'Occident ; le roman reprend l'essentiel du discours colonial chrétien, anti-paganiste et moderniste, et rappelle le caractère incontournable de la colonisation dans la modernisation de la société africaine. Guy Ossito Midiohouan parle à ce propos de soumission aux valeurs du colonisateur et de volonté de métissage qui, dit-il, passent «par une lutte contre l'eurocentrisme et surtout la négrophobie, mais aussi par la recherche d'un *compromis* entre le Blanc et le Noir, la culture occidentale et la culture africaine⁶⁴». La réaffirmation identitaire et l'idéalisation des traditions atteignent un haut degré d'individualisation dans le roman psychologique. Le discours s'attache aux problèmes d'inadaptation de l'individu à son espace problématisé. Les écrivains, eux-mêmes produits de la «culture coloniale» avec ses ambiguïtés, sont en prise avec le même dilemme que les personnages de leurs romans : la préservation d'une identité péjorée, et les promesses du modernisme occidental. La conversion des mentalités ne va pas sans friction, et la rupture et le chaos deviennent les thèmes fondamentaux de l'écriture. De l'avis de Pius Ngandu Nkashama, la littérature entre dans la période de la «mémoire interrogée»:

Dans une méthodologie de lecture, le récit devient une sorte de «mémoire interrogée» qui réinvestit les souvenirs et restitue les rêves. L'objectif est

⁶⁴ Guy Ossito Midiohouan, *op. cit.*, p. 140.

[...] non de livrer exclusivement une oeuvre littéraire, même si l'intention en est marquée, mais de reconstruire un monde en train de s'anéantir et de se décomposer⁶⁵.

L'intervention de l'école avait, pour sa part, achevé la rupture entre le "village" encore serein et le "nouvel ordre moderne" inquiétant pour l'inconnu qu'il laisse entrevoir. En instituant d'autres principes de reconnaissance sociale, elle a imposé un choix presque inégal sur l'avenir: opter pour le modernisme et le progrès inquiétants, ou les refuser et se retourner vers un passé révolu. L'écriture, nostalgique, met en scène l'ordre colonial parallèlement aux traditions à préserver, mais y ajoute la nécessité d'une synthèse pour l'avenir. À l'instar de *Sous l'orage* de Seydou Badian (1957), la dualité société traditionnelle-acculturation coloniale, se fait confrontation modernisme-traditions dans le roman psychologique et social. Certains textes pousseront l'analyse psychologique jusqu'au tragique de la condition humaine. La littérature substitue dès lors les luttes existentielles de l'individu aux simples divergences culturelles d'antan. Les philosophies de l'absurde, l'existentialisme et certaines influences du nouveau-roman français alliés au fonds culturel des écrivains, participent de ce processus d'individuation. Le personnage en situation, ou le héros problématique en proie aux équivoques de son réel existentiel, tisse la trame narrative du roman.

La poésie n'aura pas été le seul genre à avoir bénéficié de la révolte

⁶⁵ *Op.cit.*, p. 93.

culturelle des étudiants noirs en France, la Négritude a aussi apporté au roman un engagement et une violence de ton excellemment portés par la poésie, et que l'on retrouve dans certains romans de la dernière décennie précédant les indépendances. À l'image du *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960), ce sont des textes à tendance historique qui remettent en valeur les figures légendaires de l'Afrique précoloniale, avec en fond idéologique, la lointaine Négritude historiciste d'Aimé Césaire. Sans les contester ouvertement, le roman historique tente de repenser la réalité coloniale et ses turbulences politiques dans un retour au passé. Une autre tendance émerge parallèlement au roman historique, à la faveur de la liberté d'expression retrouvée dans le contexte socio-politique. Parce qu'il était désormais possible de nommer l'oppression et de la dénoncer, la nouvelle tendance se fait nationaliste et contestataire, rendant définitivement explicite la remise en cause du système. D'après Guy Ossito Midiohouan, les textes de cette tendance se caractérisent par «un puissant rêve de liberté et de dignité, une tension permanente vers un avenir sans servitude ni aliénation, la ferme volonté de briser l'ordre colonial dans une lutte sans merci pour changer la vie⁶⁶.» On retrouve ce rêve humaniste dans des romans comme *Ville Cruelle* (1954) d'Eza Boto, *Une vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono, *Le pauvre Christ de Bomba* (1956), ou *Le roi miraculé* (1958) de Mongo Beti, qui

⁶⁶ Guy Ossito Midiohouan, *op. cit.*, p. 141.

dénoncent le système colonial aussi bien à travers la symbolique de l'espace séparé entre colons et autochtones, la collusion entre l'action missionnaire et l'administration, qu'à travers les comportements équivoques de certains coloniaux. Le roman nationaliste met également en écriture les problèmes liés à l'arbitraire colonial, le racisme et les préjugés, les fondements économiques et politiques de la colonisation, etc. Ici, ajoute Guy Ossito Midiohouan, «l'idéologie coloniale apparaît [...] sous un jour nouveau, révélant sa nature mensongère et les colonisés se découvrent les éternels dupes d'un système dont ils souhaitent voir se précipiter la fin⁶⁷». Nous citerons enfin *Les bouts de Bois de Dieu* de Sembène Ousmane (1960), qui illustre parfaitement la tendance nationaliste en mettant en scène la grève des cheminots du Dakar-Niger en 1947-1948. C'était l'un des conflits majeurs de la contestation sociale et de la montée du nationalisme africain.

C. LES MUTATIONS POST-COLONIALES

Après les indépendances, le discours littéraire négro-africain reste social et psychologique pendant une décennie. Un certain essoufflement s'y ressent, que la critique interprète diversement : incapacité des précurseurs à renouveler leur

⁶⁷ *Ibid.*, p. 142.

écriture et leur thématique, selon Séwanou Dabla, ou relâchement après les victoires politiques, selon Guy Ossito Midiohouan. Un regain de dynamisme se remarque tout de même à la fin des années 1960 avec la parution du *Devoir de Violence* de Yambo Ouologuem (1968), et des *Soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma (1970). Une nouvelle génération d'écrivains apparaît, en effet, formée aux innovations des écoles littéraires de l'Occident moderne, et directement interpellée par l'actualité de l'Afrique indépendante. Une fois de plus, le déterminisme socio-politique s'impose dans le discours littéraire, à l'instar de l'écriture coloniale; l'instauration des nouvelles structures politiques crée de nouvelles crises existentielles.

1. L'ARRIÈRE-PLAN SOCIO-POLITIQUE ET IDÉOLOGIQUE

À l'arrière-plan social de la pratique littéraire, se profile l'histoire des États nouvellement indépendants: le contexte économique néo-colonial, la montée des régimes militaires, la formation de nouvelles classes politiques et intellectuelles. En 1960, rappelle Claude Wauthier, dans son inventaire de la Négritude⁶⁸, plusieurs territoires coloniaux proclamaient la fin de la tutelle européenne. En vingt ans d'indépendance, ces territoires, devenus des États

⁶⁸ Claude Wauthier, *L'Afrique des Africains. Inventaire de la Négritude*, Paris, Seuil, 1977. Voir la postface de l'ouvrage, «Après l'indépendance», p. 253-330.

constitués, auront connu des coups d'États militaires, des guerres civiles, une pauvreté constante, la dictature, et des problèmes socio-politiques ou économiques de tous genres. Ils ont eu des périodes de prospérité, certes, mais ces périodes rares ont vite été occultées par les conditions du néocolonialisme économique. Après les indépendances, l'ancien système colonial a substitué à sa tutelle, désormais obsolète, une colonisation économique souvent identifiée comme le *néocolonialisme*. Ce nouveau système se manifeste sous trois aspects que nous présentons sommairement ici : l'investissement et le rapatriement de capital bénéfice par les États occidentaux, l'aide à la production (au développement) assortie de l'obligation de payer les services d'exploitation auprès des donateurs, et la «détérioration des termes de l'échange», c'est-à-dire la dévaluation des produits africains contrairement à la surenchère des produits manufacturés. Ce contexte économique allié à des contraintes géographiques et climatiques effectives, et à des facteurs socio-politiques internes, absence d'industrialisation et de politique agricole conséquentes, incompétence souvent des équipes gouvernementales, entraîne l'appauvrissement graduel des sociétés africaines post-coloniales. Marianne Comevin constate à juste titre que la pauvreté est le dénominateur commun des problèmes de l'Afrique

indépendante⁶⁹.

Sur le plan social, le personnel politique et administratif des nouveaux États aligne ses traitements, dès les lendemains de l'accession à l'indépendance, sur ceux des Européens de la période précédente. Ils instituent une nouvelle bourgeoisie politico-administrative qui accumule rapidement du capital financier, foncier ou immobilier. À cette bourgeoisie bureaucratique correspondra ce que Marianne Cornevin appelle la «mentalité anti-économique». Elle se traduit en fait par des dépenses de prestige, des investissements non productifs et une corruption généralisée. L'incidence de la nouvelle bourgeoisie politique sur la vie sociale sera d'autant plus néfaste que, contrairement à la bourgeoisie occidentale, elle ne s'est pas dotée de moyens de production propres et n'a donc pu être créatrice de richesses. Au nom de l'«économie du don⁷⁰», tributaire de la conception de la famille dans la société africaine, elle encourage très peu l'esprit d'initiative, et mène donc au désastre politique et économique, à la désapprobation et à la contestation sociales. Sur le plan politique, elle donne une impression d'opportunisme et d'amateurisme, provoquant dès les premières

⁶⁹ Marianne Cornevin, *Histoire de l'Afrique contemporaine. De la deuxième guerre mondiale à nos jours*, Paris, Payot, 1992. Voir la section «L'Afrique indépendante : problèmes généraux», p. 288-300, où l'auteur analyse les problèmes économiques, politiques, sociaux et culturels propres à la quarantaine d'États qui constituaient l'Afrique noire indépendante au début des années 1970.

⁷⁰ L'«économie du don et du prestige» ou l'économie ostentatoire serait, d'après Marianne Cornevin, caractéristique des sociétés africaines et de la structure même de la famille africaine. Elle consisterait à la redistribution du capital accumulé à la famille élargie, par obligation sociale.

années de l'indépendance un climat favorable à l'intervention de l'armée dans la vie politique. L'Afrique noire connaît son premier coup d'État militaire en 1963⁷¹.

Selon Élikia M'Bokolo, qui récuse quelque peu les thèses de la bourgeoisie politico-administrative laxiste et corrompue, les troubles politiques que connaît très tôt l'Afrique indépendante, auraient plutôt pour origine le pluralisme politique hérité du nationalisme pré-indépendances⁷². L'élite nationaliste, estime-t-il, prévoyait dans les luttes pour l'indépendance la substitution d'un État national à l'État colonial; cet État national devait être une «émanation du peuple tout entier», l'incarnation de la victoire du peuple sur le colonialisme; il serait unitaire et centralisé. Cette orientation unitariste passait outre les différences ethniques et régionales qui devraient pourtant composer les structures politiques de l'État indépendant. La volonté était beaucoup plus pour l'amélioration du sort des masses, au détriment des formes concrètes de l'État à mettre en place. Les indépendances acquises, la situation se retourne contre la classe dirigeante. Des exigences et des revendications précises sont introduites dans le climat de démocratie générale, chacune d'elles rappelant le pluralisme ethnique et culturel de la société. Les clivages politiques et idéologiques des

⁷¹ Au Togo notamment.

⁷² Élikia M'Bokolo, *L'Afrique au XX^e siècle. Le continent convoité*, Paris, Seuil, 1985. Voir la section «L'Afrique politique: États et Idéologies», p. 334-357.

anciens partis nationalistes refont également surface. Devant la résurgence des particularismes, la bourgeoisie au pouvoir se rend compte du caractère irréalisable de la construction nationale et choisit de résoudre plutôt la question du développement économique, en substituant à l'idée de l'État national, les "idéologies du développement"⁷³. Pour les nouveaux impératifs de développement, il fallait un certain nombre de conditions socio-politiques minimales, notamment, la stabilité politique et un État fort. Dans ces termes, le pluralisme politique cède le pas aux partis uniques et au recours à l'armée pour le maintien de l'ordre intérieur.

Quoi qu'il en soit de ces vues divergentes sur les causes, le fait demeure : avant la fin de la décennie des indépendances, la société africaine est entrée dans l'ère des régimes d'autorité et des partis uniques. L'instauration de ces régimes d'exception et la généralisation des partis uniques dans l'histoire de l'Afrique post-coloniale découlent ainsi du caractère problématique de la société : son état de crise permanente alimentée par les questions ethniques et régionales, son incapacité à répondre adéquatement aux grandes questions économiques, son exiguïté géographique et la tutelle persistante des anciennes puissances coloniales. La montée des régimes militaires s'explique également par le comportement des équipes dirigeantes, ancienne petite bourgeoisie coloniale qui

⁷³ Élikia M'Bokolo, *op.cit.*, p. 336.

trouve dans l'exercice du pouvoir un moyen d'enrichissement facile et rapide. Elle se justifie enfin par les impératifs du développement économique et par le caractère obsolète des systèmes institutionnels érigés sur le modèle occidental.

En effet, on recourra encore aux modèles occidentaux pour les solutions aux crises des premières heures de l'indépendance. Les orientations politiques, idéologiques et économiques choisies varient d'une société à une autre, mais tournent toutes autour des deux mouvements hégémoniques de l'époque: le système socialiste et le système libéraliste. Les attitudes se veulent plus réformistes ou révolutionnaires dans le premier système que dans le second, en promouvant la lutte contre l'impérialisme occidental et le retour aux valeurs traditionnelles. Entre les deux orientations, se retrouve un certain amalgame idéologique dont la finalité est moins l'intérêt national que la pérennisation de pouvoirs individuels. L'échec politique et social est inévitable. Telle une fatalité, les régimes militaires et les partis uniques commettent les mêmes erreurs que les premiers gouvernements civils, c'est-à-dire, la réduction des masses populaires en instrument de légitimation du pouvoir personnel, les enrôlements obligatoires dans les partis d'État, et la réinstauration de la fonction répressive de l'armée.

D'après Elikia M'Bokolo:

Après l'incertitude des indépendances, il y a eu comme une régression par rapport à la dernière décennie de la colonisation. D'une part, les nouvelles classes dirigeantes africaines invoquèrent les nécessités du développement pour repousser dans un avenir lointain des réformes

jugées pressantes par le plus grand nombre. D'autre part, elles érigèrent en système la pratique de la corruption. Ainsi, l'État autoritaire parut destiné à consolider les positions et les privilèges des nouvelles bourgeoisies africaines, derrière la façade de la stabilité politique⁷⁴.

Les régimes autoritaires et les régimes à partis uniques ont paru des solutions à la situation socio-politique qui prévalait au lendemain des indépendances. Ils ont pu un moment constituer un facteur d'unification, comme le remarque Marianne Comevin, mais ils ont reconduit les mêmes pratiques politiques que les régimes précédents. Si la gabegie, la corruption, le clientélisme politique, les régimes d'apparat, le culte de la personnalité et les budgets militaires faramineux achèvent les économies nationales déjà mal en point, ils n'auront fait qu'ajouter à d'autres problèmes d'inégalité sociale existants: les promotions différentielles⁷⁵ à base ethnique et les développements régionaux disproportionnés, entre autres.

Devant le durcissement de la situation socio-politique, la contestation s'élève auprès des écrivains et au sein de l'armée où elle se fait plus active. Elle se traduit par des complots, des conspirations, d'autres coups d'États qui reprennent, à de rares exceptions⁷⁶, les mêmes caractéristiques que les systèmes précédents. Jusqu'à la fin des années 1980, les sociétés africaines sont secouées

⁷⁴ Élikia M'Bokolo, *op.cit.*, p. 337.

⁷⁵ Sur le caractère différentiel du pouvoir politique en Afrique, voir Pathé Diagne, «Du pouvoir politique à la problématique de l'État», in *Présence Africaine*, n° 127-128, 3^e et 4^e trimestres 1983, p. 72-78.

⁷⁶ La «révolution» burkinabé du défunt Capitaine Thomas Sankara, l'exemple unique du Colonel Toumany Touré (Mali).

par la spirale de coups d'État et d'officiers d'armée qui se destituent et se succèdent avec un degré d'arbitraire plus ou moins équivalent. Après trente ans d'indépendance, l'État africain aura perdu le contrôle de son économie. Il rentre parfaitement, à quelques exceptions près, dans la définition que proposent de l'État unipartite Gerald J. Schmidt et Eboe Hutchful:

État [...] contrôlé par un seul parti, lui-même généralement dominé par un chef, [qui] a pâti d'une association avec les excès du patrimonialisme moderne. L'octroi de droits exclusifs à une seule organisation politique et la suppression de toute opposition légale ont invité les abus du pouvoir. Les régimes unipartites n'ont donc généralement pas tenu leurs promesses [...]. Ceci vaut également pour l'unipartisme qui a été associé au socialisme idéaliste en Afrique⁷⁷.

Sous le poids de sa dette extérieure, il ne peut qu'accepter les programmes d'ajustements structurels imposés par les institutions financières internationales, et dont l'impact social est considérable. Il faudra attendre le climat général de l'après-guerre froide⁷⁸, du fameux «vent de l'Est», pour que les énergies jusque-là muselées se libèrent, et que l'Afrique, une fois de plus, soit secouée par la ferveur nationaliste et la lutte pour l'émancipation. C'est en réaction contre l'inefficacité des régimes d'exception et des "idéologies du développement", que

⁷⁷ Gerald J. Schmidt, et Eboe Hutchful, *Démocratisation et participation populaire en Afrique*, Ottawa, Institut Nord-Sud, 1992, p. vii.

⁷⁸ Parmi les causes externes, la chute du régime Ceaucescu en Roumanie, la libération de Nelson Mandela en Afrique du Sud, le discours de François Mitterrand à la Baule, la fin du communisme dans l'ex-U.R.S.S., constituent les plus immédiates et les plus évidentes. Voir à ce titre Yann Mens, «La montée de la contestation en Afrique», in *La Quinzaine littéraire*, 560, 1^{er} août 1990, p. 7-8.

les mouvements d'élèves, d'étudiants, de femmes, et les mouvements associatifs contraignent les régimes autoritaires au pluralisme politique et au libéralisme économique à la fin des années 1980. D'après Gerald J. Schmidt et Eboe Hutchful:

La première indépendance a bien entendu été la lutte pour se libérer politiquement des régimes coloniaux. Cependant, l'accession à la souveraineté nominale d'État-nation a contrasté avec la perpétuation de la dépendance économique et d'autres formes de "néo-colonialisme". Il s'est en outre avéré que les élites gouvernementales d'Afrique pouvaient être au moins aussi autoritaires et oppressives que leurs prédécesseurs impérialistes d'Europe. On est maintenant à la recherche d'une émancipation démocratique qui triomphe des échecs et des trahisons du passé⁷⁹.

La contestation populaire est essentiellement motivée par la conscience aiguë des inégalités sociales et de l'impasse politique et idéologique. Son ampleur s'explique, par ailleurs, par le phénomène d'urbanisation sans précédent que connaissent les sociétés africaines, de même que par la scolarisation de plus en plus grande de la jeunesse, et l'ouverture des mentalités à l'évolution du monde par le développement des médias. En attendant de trouver de nouvelles structures idéologiques fondamentales, de nouvelles justifications existentielles, ou de nouvelles structures mythologiques, la société aura simplement réactivé les anciens idéaux humanistes des premières indépendances. Les aspirations dans cette "nouvelle indépendance" vont, toutes ou presque, dans le sens de la réhabilitation de l'individu dans ses droits fondamentaux, dans le sens du

⁷⁹ *Op.cit.*, p. vi.

redressement économique, de la démocratisation de la vie politique et de la redéfinition de la Nation-État sur des bases objectives et réalistes.

Dans l'effervescence sociale et politique de l'Afrique post-coloniale⁸⁰, le rôle des intellectuels aura été des plus prépondérants: non seulement ils ont constitué la néo-bourgeoisie parlementaire du lendemain des indépendances, mais ils ont également été intégrés à la plupart des régimes autoritaires qui ont suivi cette période. Comme le souligne parfaitement Élikia M'Bokolo, les officiers de l'armée étaient assez peu nombreux pour gouverner les pays et s'étaient adjoint d'autres groupes sociaux parmi lesquels les intellectuels⁸¹. A l'ère du pluralisme institutionnel de la fin des années 1980, ils reprennent le pouvoir politique ou parlementaire. Pourtant, leur situation sur le plan social n'était guère reluisante : ceux qui avaient milité pendant la période nationaliste sont réduits au silence, éliminés ou contraints à l'exil, victimes de l'autoritarisme politique; ceux qui sortent des universités nationales en pleine expansion, deviennent des demandeurs d'emploi, et l'État en campagne de «reconstruction nationale», était le seul employeur. Par rapport à l'élite coloniale, c'est une intelligentsia moins politisée, aisément intégrée à un pouvoir face auquel le souci

⁸⁰ Sur la place des intellectuels dans le contexte socio-politique post-colonial, voir Paul Nda, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'harmattan, 1987, notamment le chapitre III, «Le désir de révolution chez les intellectuels», p. 150-171.

⁸¹ Élikia M'Bokolo, *op.cit.*, p. 347.

d'efficacité n'a aucune résonnance concrète. Paradoxalement, c'est en son sein, du moins au sein des marginaux, que se recruteront les écrivains post-coloniaux, les initiateurs de la contestation la moins évidente, mais aussi la plus effective: l'écriture. Leur discours, et celui de la littérature post-coloniale, en porteront les marques.

2. LES MUTATIONS LITTÉRAIRES : LE CAS DU ROMAN

Lorsque la littérature se saisit de la situation socio-politique, elle n'en fait pas uniquement une matière sociologique, elle en fait aussi un prétexte esthétique. Par-delà les traces encore vivaces des grandes orientations de la littérature coloniale, le contexte social problématique lui imprime un dynamisme esthétique sans précédent : pour la première fois, et de manière délibérée, la littérature africaine inscrit la rupture dans ses thèmes et dans son expression artistique.

Dans le bilan qu'il établit sur l'évolution de la pratique littéraire africaine, Bernard Magnier remarquait ceci, à propos des années 1979-1985:

Cinq années qui ont amené sur les rayons des bibliothèques les œuvres d'écrivains dont la démarche créatrice semble guidée à parts égales, par la volonté, toujours aussi forte, de dire les drames et de dénoncer les injustices d'un continent en pleine mouvance, mais également d'exprimer ce dire et cette dénonciation dans une langue et selon une syntaxe bouleversée et parfaitement adaptées au contenu du discours. La langue

n'étant plus le simple instrument d'une communication la plus immédiatement accessible, mais l'objet de ses recherches, le centre d'intérêt des créateurs⁸².

Comme à la période coloniale, la littérature post-coloniale proclame sa vocation sociale et critique, et confère une fois de plus au roman la prééminence sur les autres genres. Elle se fait plurielle en inaugurant de nouveaux genres comme la nouvelle, les récits ou le roman policier. Le roman post-colonial garde encore une continuité avec l'écriture coloniale mais doit inscrire dans son discours, devant la montée des régimes autoritaires, la crise de valeurs de la société. Les indépendances y apparaissent encore sous les thèmes de l'échec, de la désillusion et de la trahison, mais avec une esthétique renouvelée. Pour Jacques Chevrier,

Les indépendances étaient porteuses d'espoir, et pourtant la plupart des romans écrits et publiés après 1960 [...] donnent à voir une image de l'Afrique singulièrement désespérée. Un peu partout, en effet après un simulacre de démocratie, le pouvoir s'y manifeste sous les formes d'un totalitarisme appuyé à la fois sur la force militaire, la bureaucratie et l'idéologie. Totalitarisme qui ne se fait aucun scrupule à réprimer, torturer, éliminer tous ceux qui tentent de l'entraver et qui, à défaut d'une adhésion populaire, tente de légitimer son action par un discours proliférant, véritable logorrhée que rallient la plupart des écrivains⁸³.

À partir des textes publiés à la fin des années 1970, l'écriture réaliste et monologique de la période précédente fait place à une volonté de démarcation

⁸² Bernard Magnier, «La vie et demie des littératures africaines», in *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars 1985, p. 6.

⁸³ Jacques Chevrier, «L'image du pouvoir dans le roman africain contemporain», in *L'Afrique littéraire*, 85, 4^e trimestre 1989, p. 8.

ou de renouvellement de l'expression artistique. Celle-ci se fait aussi violence, à l'image de la violence sociale, dit Jacques Chevrier :

De plus en plus le roman africain s'éloigne [du] type d'énonciation épique au bénéfice d'une écriture heurtée, violente, tantôt baroque et polyphonique, tantôt surréaliste, comme si, à «un monde qui fout le camp», ne pouvaient correspondre que des formes narratives fragmentaires et désarticulées⁸⁴.

Avec les crises sociales liées à la conjoncture politique et économique, le roman pousse la dénonciation politique à l'absurde. Discours schizophrénique, l'espace d'écriture prend des dimensions ubuesques, mêlant tour à tour doute, incertitude, merveilleux, fantastique, fantaisie et dérive verbale. C'est un univers polyphonique où l'écriture se fait auto-réflexive, auto-référentielle. Allégorie, polyphonie, parabole ou fable, métaphore, symbolisme, parodie et exagération deviennent ses principales caractéristiques. Son discours pessimiste interpelle autant le dictateur que les autres acteurs du drame social, le peuple y compris. Tous deux sont pour lui les victimes du même drame : l'un, de son propre pouvoir, l'autre, de ses délégations de pouvoir parfois trop promptes. Sans se réduire à cette seule dimension, le roman africain post-colonial reste essentiellement politique. Jacques Chevrier a démontré, dans ses analyses, que cette préséance du pouvoir politique s'y inscrit sous trois représentations: au niveau des détenteurs du pouvoir, de ceux qui les soutiennent et de ceux qui les

⁸⁴ Jacques Chevrier, «L'image du pouvoir dans le roman africain contemporain», p. 11.

combattent, à travers les répercussions de ce pouvoir sur les assujettis, et par sa représentation au plan discursif⁸⁵. Sur ce dernier plan, les stratégies narratives évoluent d'une description réaliste à une carnavalisation symbolique et parodique. Jacques Fame Ndong⁸⁶ établit les mêmes constats, lorsqu'il reconnaît que le discours du roman post-colonial matérialise trois attitudes essentielles de l'écrivain par rapport au pouvoir: à son service, contre lui, ou en son observateur.

Les modèles esthétiques du roman post-colonial proviennent aussi de la tradition orale ou populaire, mais également des modèles étrangers, européens ou latino-américains, ce qui constitue son caractère "nouveau". Avec les nouveaux circuits de la coopération culturelle et internationale, les possibilités de rencontre entre les écrivains, qu'ils soient d'Afrique ou d'ailleurs, sont plus grandes. Ces modèles esthétiques tiennent, par ailleurs, de la conjonction judicieuse d'autres genres comme le théâtre et la poésie, dans l'écriture romanesque. Du théâtre populaire, satirique et social, lui viennent par exemple l'utilité et l'immédiateté de son expression, alors que de la poésie, elle acquiert sa dimension subjective. Pour un essai de typologie de ce roman, nous nous référons aux catégories

⁸⁵ Jacques Chevrier, *op.cit.*, p. 4.

⁸⁶ Jacques Fame Ndong, *Le Prince et le Scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988.

proposées par Guy Ossito Midiohouan⁸⁷, et qui, à notre avis, demeurent pertinentes dans la mesure où elles tiennent compte autant que possible de la diversité esthétique et thématique du genre, au regard du contexte socio-politique et culturel. Nous reprenons en substance ses analyses.

Guy Ossito Midiohouan estime, en effet, que l'évolution du roman négro-africain post-colonial présente, toutes dimensions confondues, trois aspects généraux: culturaliste, néo-social et politique. Dans le courant culturaliste, il distingue deux tendances, la première, «traditionniste», concernant des textes dont le projet consiste «en un certain «discours» sur les données culturelles des mutations sociales et plus particulièrement sur celles du devenir de la société traditionnelle», et la seconde, «psycho-culturaliste», se rapportant aux textes qui, estime-t-il, «abordent la problématique culturelle à travers les drames individuels dans lesquels l'accent est mis sur l'analyse psychologique⁸⁸». Les romans traditionnistes poursuivent la tradition du roman ethnographique de la période coloniale. Ils se caractérisent, à l'instar du *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni (1962) ou du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem (1968), par un recours à l'histoire de l'Afrique coloniale ou précoloniale pour la promotion des cultures originelles, ou, au contraire, par une vision critique et progressiste sur

⁸⁷ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, p. 191-212.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 193.

les traditions pour la recherche des conditions d'un meilleur épanouissement social⁸⁹. Quant aux romans psycho-culturalistes, ils posent plutôt le problème de l'inadaptation de l'individu africain aux exigences de la réalité néo-coloniale. Ici, le personnage central est un *héros problématique* en état d'anomie (Durkheim); il refuse l'absurde ou le conformisme social, et vit une crise existentielle. Selon Guy Ossito Midiohouan, *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane (1961) s'inscrit dans cette tendance. Selon la même typologie, c'est le roman psycho-culturaliste qui introduit le fait politique et la recherche esthétique dans l'écriture post-coloniale. En citant *Entre les eaux* de V.-Y. Mudimbe (1973), le critique remarque que les textes abandonnent la linéarité du récit réaliste pour «une manipulation originale du monologue intérieur», monologue qui répond à l'analyse «des états psychologiques successifs du héros⁹⁰». Ils préfigurent en fait le roman politique.

La tendance politique, qui occulte souvent les autres courants, regroupe des textes qui traitent effectivement des rapports sociaux, mais dans une intention politique évidente assortie d'une stratégie de déconstruction structurelle et linguistique du discours. Le roman politique présente deux axes principaux, l'un ayant rapport à la colonisation et aux indépendances, l'autre, à la période post-

⁸⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 200.

coloniale. Dans le premier cas, l'écriture réexamine le déterminisme de la colonisation dans l'évolution historique des sociétés africaines, ou bien met en scène les désillusions des indépendances. Dans le second cas, le «nouveau roman politique» véritable, l'écriture décrit à la fois la mise en place des nouvelles bourgeoisies politiques soutenues par l'ancienne puissance coloniale, et les systèmes de conservation du pouvoir fondés sur la répression et le règne sans partage. C'est le roman qui traduit le mieux la déception des écrivains.

Le principal ressort du nouveau roman politique tient donc au constat de *l'échec des indépendances*. Celles-ci n'ont en fait été qu'une redistribution par les colonisateurs du «Gâteau Afrique» en parts baptisées «*nations*» pour flatter les appétits des «*élites locales*» et obliger ces dernières vis à vis de lui⁹¹.

La troisième tendance de la typologie, le roman néo-social, est plutôt un groupe intermédiaire qui, à l'instar d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979), ou de la nouvelle classique de Sembène Ousmane, *Le Mandat* (1965), s'intéresse aux mœurs, aux mentalités, à la vie quotidienne et à la morale sociale de l'Afrique des indépendances. C'est avec le roman néo-social que l'écriture féminine et de nouveaux genres comme la nouvelle et les récits courts font leur entrée dans la littérature négro-africaine francophone. Il faudrait ajouter à cette typologie qui a traité des textes produits jusqu'au milieu des années 1980, le changement de perspective opéré par le roman politique dans la dernière moitié

⁹¹ *Ibid.*, p. 208.

de la décennie⁹². La dénonciation de la dictature s'éclipse désormais au profit de l'analyse de ses répercussions et de ses connivences dans le tissu social. Il s'agit d'un déplacement épistémologique où la critique politique inscrite dans l'écriture redevient sociale et individuelle.

* * *

En conclusion sur l'évolution esthétique de la littérature négro-africaine d'expression française et de son genre romanesque dans le contexte socio-politique et économique de l'Afrique contemporaine, nous empruntons à Claude Wauthier, les constats suivants faits au tournant des années 1970:

[...] les auteurs noirs contemporains, dit-il, ont bien opté [...] pour les formes littéraires de l'Occident moderne, en premier lieu le roman, et choisi de plus en plus fréquemment de s'exprimer dans la langue de leurs anciens colonisateurs.

Par delà ces constatations sur les genres littéraires, la forme et la langue, et compte tenu de l'épuisement progressif de la veine anticoloniale, ce qui frappe le plus chez les auteurs africains, c'est la permanence de la contestation. La lutte pour l'indépendance achevée, la littérature a reflété avec une vivacité extraordinaire les tensions nées de la discussion. [...] Cette discussion passionnée n'est en fait que le prolongement de celle qui avait animé le début de cette littérature. Le déchirement entre la tradition africaine et la civilisation technique, qui débouchait sur la rébellion contre la domination coloniale, ne pouvait que prendre une forme plus acerbe à partir du moment où la décision sur la voie à suivre dépendait désormais dans une plus large mesure des Africains eux-mêmes⁹³.

⁹² Josias Semujanga, «La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances nouvelles du roman», in *Présence francophone*, n° 41, 1992, p. 41-56.

⁹³ Claude Wauthier, *L'Afrique des Africains. Inventaire de la Négritude*, p. 319-320.

Qu'il s'agisse de la littérature coloniale ou de la littérature post-coloniale, reviennent en fond sonore la dénonciation, la contestation, les conflits et la remise en cause des traditions. À l'image de son univers de production et de fonctionnement, c'est une littérature de rupture:

À une crise de valeurs, politiques, sociales, morales et culturelles, correspond en effet une vision du monde en crise qui plonge ses racines dans l'imaginaire le plus débridé.

(..) On peut donc estimer qu'un certain délire verbal, inséparable de la représentation du pouvoir africain, apparaît à l'heure actuelle comme la seule réponse possible à un univers inacceptable et non-accepté. Impuissants, dans l'immédiat, à changer les conditions objectives d'un pouvoir pervers, les romanciers tentent la réappropriation, par l'écriture, d'un espace et d'une histoire provisoirement détournés et confisqués par les imposteurs. C'est le temps (..) du crier-écrire du pleurer-rire⁹⁴.

Après la vague de la dénonciation post-coloniale, aucune forme d'écriture n'est encore identifiable à cette société post-dictatoriale qui demande la redéfinition de son identité et de ses institutions. Le roman reconduit ses traditions d'antan, mais avec une orientation plus sociale que politique; un retour peut-être à l'écriture psychologique et sociale réadaptée à l'ère de la démocratie.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

Chapitre III

DU RÉEL À LA FICTION

Après le parcours de la vie de Tchicaya U Tam'Si, l'évocation du contexte socio-historique de production des textes, ainsi que de leur cadre d'émergence dans la littérature continentale, permet de retracer la mise en texte du réel opéré par l'écrivain dans ses romans. Elle permet aussi d'identifier le rapport de médiation sociale du texte tel que cela est exprimé au double niveau de la représentativité socio-historique et politique des personnages, et de la surdétermination idéologique de ceux-ci: leurs valeurs de hiérarchisation et les structures sociolectales que répercutent les dites valeurs.

A. LE PROJET D'ÉCRITURE

Le fonctionnement social du texte romanesque réside dans l'effet de réel qu'il produit à partir de la reproduction, non pas en identité (représentation), mais en *re-crédation* de la totalité socio-historique générique. C'est un travail qui repose sur l'univers fictionnel construit avec ses composantes verbales, les personnages, les lieux et les discours. Le fonctionnement social et discursif du

texte tient aussi de l'adéquation de ces composantes verbales, caution d'intelligibilité et de vraisemblance du texte, à la cohérence interne de l'espace fictionnel créé. Bakhtine identifie ce rapport de cohésion au «chronotope» entendu comme «la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [et où] a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret¹.» Le fonctionnement social et discursif du texte tient, enfin, du rapport de convergence et de divergence entre le chronotope et le référent social historiquement daté du texte. Dès lors, l'effet de réel produit devient la mesure du passage verbal du réel à la fiction. Chez Tchicaya U Tam'Si, la production de l'effet de réel, de l'«effet-idéologie», ou la fictionnalisation du réel, est sous-tendue par un projet social et idéologique bien défini par l'écrivain: il écrit pour relire l'histoire de son pays et celle du continent africain; il tente de remonter, dit-il, au moment où «l'Homme africain a tourné le dos à l'Afrique», et d'expliquer les tumultes de cette histoire. La représentation du social dans ses textes tient, en somme, du rapport de l'écriture à l'Histoire, celle du Congo et celle de l'écrivain.

L'Histoire est la résultante de notre expérience existentielle, écrit Pierre Barberis. Ce sont, précise le critique:

nos visions des choses, et nos opinions, et nos pratiques, [venant] de notre expérience multiple, insécable: l'HISTOIRE et la politique dans lesquelles

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

nous avons vécu, à quoi nous avons travaillé; les grandes images du réel qui restent et travaillent en nous; les souvenirs et les projets que nul ni rien ne fera taire, si l'on veut bien soi-même les laisser parler, les faire parler, leur donner à dire; les textes qui ont constitué et constituent la trame de notre culture, ce à quoi nous avons réagi, ce que nous avons lu et contre-lu, dans le fil même et dans le cours de cette même HISTOIRE et politique².

Tchicaya U Tam'Si réécrit l'Histoire en la relisant, pour corriger les "Histoires" reçues. Dominique Goedert disait, dans son analyse de l'oeuvre de l'écrivain:

Tchicaya, dans son oeuvre, dresse [...] à la manière d'un chroniqueur, le portrait d'une société, une société soumise à la colonisation et écrasée par le poids des religions en conflit. Il témoigne alors de l'Histoire [...]³.

Il s'agit autant du fondement sémantique des romans que de la justification idéologique de l'écriture tchicayenne. Ce projet idéologique qui intègre l'Histoire comme catégorie sociologique au fonctionnement proprement littéraire des textes, s'active, entre autre, au niveau des discours liminaires, dédicaces, citations, avant-propos, installés autour des récits, le *hors-récit*, en somme. En tant que discours-programmes, ce *hors-récit* énonce également des conditions de lisibilité pour les textes. De l'avis d'Henri Mitterand, dans son analyse du discours préfaciel, les discours-programmes visent « à dégager à la fois un modèle de production du genre dont [ils parlent], et également un modèle de sa lecture⁴ ».

² Pierre Barberis, *Le Prince et le Marchand*, p. 24.

³ Dominique Goedert, «La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si», in *L'Afrique littéraire*, n° 83-84, 4^e trimestre 1988, p. 32.

⁴ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, p. 26.

C'est parce que ces discours ouvrent la «porte du texte à l'idéologie», que Pierre Zima inscrira leur analyse comme catégorie méthodologique dans l'étude idéologique du texte. Ce dernier demande, en somme, à la critique du discours, de «s'interroger sur l'attitude qu'adopte le Sujet (le narrateur) envers son propre discours en tant que *constructeur* sémantique et syntaxique qui articule des intérêts individuels et collectifs⁵».

Chacun des romans de Tchicaya U Tam'Si devient, dans ces conditions, une étape dans la mise en oeuvre de ce projet d'écriture, projet de relecture et de réécriture de l'Histoire. *Les Cancrelats* serait le texte généalogique, celui de la genèse des personnages et celui de la coupure épistémologique à partir de laquelle l'écrivain entreprend sa relecture de l'Histoire du Congo. *Les Méduses ou les orties de mer* serait, pour sa part, le roman idéologique, polémique, celui dans lequel Tchicaya U Tam'Si retrace les "responsabilités" des sociétés africaines à travers les aléas de leur Histoire; alors que le troisième texte, *Les Phalènes*, le roman socio-historique, serait celui dans lequel l'écrivain met en scène la montée des nouvelles bourgeoisies africaines à partir de la figure ambivalente du leader nationaliste. Quant à *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, ce serait plutôt le roman socio-politique, celui qui met en place la désillusion du lendemain des indépendances, les nouvelles classes politiques africaines, et la montée des

⁵ Pierre Zima, *Manuel de Sociocritique*, p. 120.

régimes d'autorité au Congo.

B. LE CONTENU NARRATIF

Du point de vue du contenu narratif, les romans constituent en effet une vaste chronique sociale qui s'étend de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960, et où l'écrivain élabore sur trois générations (1890-1968), l'histoire de Thom Ndundu et de ses descendants, parallèlement à l'évolution socio-politique du Congo français (Congo-Brazzaville).

Dans *Les Cancrelats*, Thom Ndundu, domestique, quitte le Congo français dans la dernière décennie du XIX^e siècle, à la suite de son patron administrateur colonial, le Commandant Charles de l'Escaut. Après une absence de vingt ans, 1890-1910, il revient au pays, dans le Loango⁶, avec Sophie et Prosper, les enfants qu'il a eus avec Lohya sa femme sénégalaise morte cinq ans plus tôt à Grand-Bassam, en Côte d'Ivoire. Thom Ndundu avait vécu dix ans dans cette ville après avoir manqué de reprendre le bateau qui le ramenait au Congo en 1900. Au pays, il retrouve le reste de sa famille, son frère Tchiluembh avec qui il entretient des rapports assez tendus, et sa soeur Liambu. Parce que son statut

⁶ Sur l'histoire du Loango, ancien royaume rival du Kongo, voir Annie Merlet, *Autour du Loango (XIV^e — XIX^e siècle)*, Libreville, Centre Culturel Français Saint-Exupéry / Paris, Sépia, 1991, 550p.

de tailleur lui procure une certaine aisance matérielle, il s'attire l'antipathie de son frère, et bientôt, celle de l'administrateur colonial local. Il meurt dans un mystérieux accident de camion en 1916, six ans après son retour. Ses enfants, Sophie et Prosper, mis à l'école catholique, en sont retirés par le frère Tchiluembh. Le fils de l'ancien administrateur Charles de L'Escaut, Jean de l'Escaut, revient dans la région après la mort de Thom Ndundu et prend les deux enfants sous sa protection. Sophie lui donne deux enfants qui meurent peu après leur naissance. En 1921, il doit retourner en France pour des raisons de santé. Sophie et Prosper vivent désormais seuls, formant un couple curieux mais symbolique. Prosper trouve du travail chez un commerçant portugais surnommé *L'Encorné*, mais il sera accusé de vol, battu et conspué par la population locale, en 1930. Il ne devra la vie sauve qu'à son convoyeur qui, sur le chemin de la prison, l'aide à se soustraire à la vigilance des gendarmes.

Le pays vit, quant à lui, au rythme de l'arbitraire colonial. Les années 30 sont celles de l'indigénat et de la construction du chemin de fer Congo-Océan; ce sera la "nuit" pour tous, dit le texte. Autour de Sophie, parents et amis sont réquisitionnés ou tués, les femmes violentées. Seul Prosper, rescapé de la calamité, revient à Diosso éploré après son escapade. Sur les conseils de sa soeur, il épouse une orpheline du nom de Malila. Celle-ci décède quelques années plus tard, en 1934, emportée par sa mère défunte, un soir où Prosper était resté plus

qu'il ne fallait à Pointe-Noire. Onze ans après la tragédie, en 1945, on retrouve Prosper à Brazzaville avec une nouvelle femme, Juliette, et deux enfants : Léa et Paulin. Il était devenu, entre-temps, fonctionnaire de l'administration et membre de la nouvelle classe des "évolués" de la ville. Après des moments de tension au sein du couple, l'homme ayant versé dans l'alcool, et la femme étant malade, Sophie est appelée à Brazzaville pour s'occuper des enfants.

Prosper voit sa vie changer de fond en comble un jour où il apprend l'histoire d'un martyr de la grève des cheminots à Pointe-Noire (1944). Il prend conscience de la nécessité de l'engagement social, et se met à la politique. Par anticipation aux réformes de la Loi-Cadre, il rêve d'une délégation de noirs qu'il conduit auprès de l'administration coloniale pour remettre une pétition. Ce rêve active l'énigme de la poule et des cancrelats qui sert de titre au roman, et d'épigraphe à l'oeuvre: «Luvesi u ye'nfundilà / nkanu fa'ngandà susu! / (*Le cancrelat alla plaider une cause au tribunal des poules!*).» *Les Cancrelats* s'achève au moment où Prosper se rend à la Mairie pour les élections législatives d'octobre-novembre 1945. La veille, il s'était fait frapper pour avoir voulu chanter l'Internationale socialiste lors d'un meeting politique.

Les Méduses ou les orties de mer raconte, pour sa part, l'histoire d'un drame qui frappe trois amis dans les deux dernières semaines de juin 1944, à Pointe-Noire (Congo), et qui est diversement interprété par les acteurs de

l'univers diégétique. La seconde guerre mondiale et l'effort de guerre demandé aux colonies en constituent l'arrière-plan historique. Dans ce drame, deux des trois amis, Elenga, mécanicien aux Chemins de Fer Congo-Océan (C.F.C.O.), et Muendo, menuisier, meurent à une journée d'intervalle. Le troisième, Luambu, commis aux écritures à la Compagnie Générale des Bois du Congo (C.G.B.C.), est retrouvé au cimetière, le jour suivant, dans le coma avant de disparaître sans raison apparente. Il fallait trouver une explication à cette suite d'incidents. Les avis sont partagés, ceux des habitants de Pointe-Noire d'un côté, celui du narrateur, de l'autre.

Croyant à tort que son patron, M. Martin, lui demandait de trouver les raisons de l'absence de Luambu au travail, André Sola, chef du personnel à la C.G.B.C., entreprend une série de consultations, auprès d'un devin d'abord, ensuite, auprès des voisins, et, pour finir, dans les rumeurs de la ville. Il était persuadé que le drame des trois amis relevait de la sorcellerie: Luambu aurait envoûté et éliminé ses compagnons avant de disparaître mystérieusement. Sola décide de démissionner de la C.G.B.C., à la fin de la semaine, en proie à la folie. Le devin ne lui avait apporté aucune réponse fiable, de même que les voisins et la rumeur. Avec ceux-ci, le drame avait plutôt pris des proportions extravagantes, aboutissant à une psychose collective.

Avant que le personnage n'achève ses consultations, le narrateur, qui ne

partageait pas les mêmes opinions superstitieuses, retrace, à la manière d'une enquête judiciaire, le film chronologique de chacune des journées de la semaine du 20 au 24 juin 1944. Le lecteur apprend ainsi que le mardi 20, les trois amis s'étaient rencontrés à la plage, que l'un d'entre eux, Luambu, avait des cas de conscience pour un accident antérieur qui avait coûté la vie à sa femme et à leur enfant; que le soir du même mardi, après une violente dispute, Élenga, le mécanicien, avait projeté de quitter le domicile de son oncle où il vivait jusqu'alors. Le mercredi 21, les trois amis se seraient de nouveau retrouvés à la plage, mais avec des pressentiments sur l'avenir à cause de la grève des cheminots et de ses répercussions socio-politiques. Le jeudi 22, le soir, dans l'atmosphère de tension créée par la grève, Élenga est frappé d'une balle perdue. Sur ordre de l'administration qui n'avait que faire d'un martyr supplémentaire, la veillée funèbre se déroule en silence. Le vendredi 23, Muendo, le scieur de bois, sous le coup de l'émotion, se fait tuer par sa machine. Quant à Luambu, son sentiment de culpabilité s'exacerbe. Victime d'hallucinations, il sombre dans la démence et on le retrouve le samedi matin inconscient entre les tombes, avant que Jean Taty, le cousin infirmier de Prosper, ne vienne l'en retirer. Luambu était leur ami commun, comme l'indique l'écrivain en renvoyant le lecteur aux *Cancrelats*.

La "réalité" du drame est en fait liée à des pressions psychologiques

diverses sur les principaux protagonistes, et à la tension sociale créée par la grève des cheminots. Le personnage d'André et la fantaisie superstitieuse de l'opinion populaire auront refusé d'identifier ces incidences sociales dans le drame, ayant préféré y mettre du mystère et du surnaturel. Comme disait Gérard Clavreuil, à propos des *Méduses ou les orties de mer*, le roman «permet à l'écrivain de brosser une peinture sans concession de la société coloniale pendant la Seconde Guerre mondiale, tant du point de vue des Noirs que des Blancs⁷.» C'est cette attitude critique installée entre les différents acteurs du récit et les événements narrés, qui témoigne du regard "sociologique" que l'écrivain pose ici sur la société, à travers le texte.

Au début des *Phalènes*, durant les années 1950, le lecteur retrouve Juliette et Léa en pleins préparatifs pour la soirée que les Pobard donnent en l'honneur de Jean Taty. Celui-ci s'apprête à aller poursuivre ses études de médecine au Sénégal. Pour la fête, la mère et la fille porteront la célèbre robe "charleston" des années 1930-1950, symbole d'affranchissement social. À côté d'elles, Sophie reprend dans ses réflexions le passé de Prosper, les réunions politiques du personnage et ses déboires conjugaux, ainsi que les responsabilités jamais

⁷ Gérard Clavreuil, «Tchicaya U Tam'si: *Les Cancrelats* (1980), Albin Michel, 316p. *Les Méduses ou les Orties de mer* (1982), Ed. Albin Michel. *Les Phalènes*, (1984), Éd. Albin Michel, 256 pages. 69F.», in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 236.

élucidées de l'oncle Tchiluembh dans la mort de Thom Ndundu⁸. Le soir venu, la fête rassemble ce que la ville compte d'«évolués». Prosper et sa famille, les meilleurs exemples en la matière, ne manquent pas de faire montre de leurs manières occidentalisées, et de donner, au passage, des leçons de civilité aux autres "évolués". Durant la même soirée, les invités apprennent la suppression de l'indigénat dans les territoires de l'Union Française⁹. Cela signifiait non seulement la fin de la sujétion coloniale, mais aussi un nouvel enjeu pour les responsables politiques autochtones qui, comme Prosper, avaient à juguler la liesse populaire et à empêcher les éventuels débordements préjudiciables à cette victoire historique.

Quelque temps après l'annonce de l'événement, Sophie s'était transformée en une catholique pratiquante et inconditionnelle, et elle n'avait de cesse d'approfondir sa spiritualité. Elle se fait la caution morale de son frère qu'elle tente de protéger de son mieux par des prières à la Vierge Marie. Elle guérit même un enfant dément sans presque s'en rendre compte. Croyant à de la supercherie dans cette flambée de mysticisme, les adversaires politiques de Prosper cherchent, sans succès, à confondre Sophie pour l'atteindre, lui. Toujours est-il qu'à la maison, l'évolution sociale de la famille se traduit, conformément

⁸ Voir *Les Cancrelats*.

⁹ Voir l'histoire des anciennes colonies françaises d'Afrique noire au chapitre précédent.

aux mutations de la société, par la visite de personnalités occidentales. Un certain M. Paul Vincent, autrefois impliqué dans la grève des cheminots du C.F.C.O. à Pointe-Noire, ne passe désormais ses dimanches après-midi que chez les Pobbard; Aimée Volange, la femme d'un administrateur français à Brazzaville, devient la maîtresse de Prosper. La jeune femme prend d'ailleurs rapidement de l'importance dans la vie affective et politique du personnage; sous son impulsion, il reconsidère certaines de ses convictions politiques, idéologiques et même culturelles. Sur ses conseils, il envoie son fils Paulin poursuivre des études secondaires à Marseille. Lui-même reprend ses études et passe avec succès le baccalauréat. Juliette, la femme légitime, et Sophie choisissent d'ignorer l'aventure qui, par certains côtés, peut être considérée comme faisant honneur à la famille; elle confirmait la réussite sociale de Prosper. Le personnage rencontre aussi, au hasard de ses activités politiques, deux personnages qui ébranlent sa conception du réel et de l'engagement politique: un traditionnaliste du nom de Pierre Tchilouango qui déplore la perte des valeurs culturelles noires au profit du progrès, et un étudiant congolais en France, Sokoto, qui en appelle à une plus grande implication des fils du pays dans la lutte pour la liberté. Bientôt, la quiétude sociale est remise en cause par la disparition de Sophie, et par des difficultés politiques que Prosper éprouve au sein de son parti, le Parti Progressiste Congolais (P.P.C.). Accusé de complicité avec l'Administration

coloniale, et trahi par son ami, Dieudonné Pambault, il évite de justesse le désaveu. Il s'en sort avec l'aide de sa soeur revenue à la maison, et avec celle d'Aimée Volange. Ces événements coïncideront avec la campagne référendaire de 1958. Le P.P.C., opposé à l'option de la "Communauté française", perdra les élections législatives. Le Rassemblement Démocratique Africain (R.D.A.) auquel était affilié le parti, s'était désolidarisé de Prosper qui serait devenu trop nationaliste, communiste et indépendantiste, pour les responsables de la Centrale. Le personnage ainsi écarté du cours de l'Histoire, voit nommer à la tête du Congo, en tant que Premier Ministre, son ami d'antan, protégé du R.D.A., l'Abbé Lokou, président de l'U.D.D.I.A.

À la fin du roman, Prosper perd son enthousiasme pour la politique, mais devient père deux fois de plus. Une lettre d'Aimée Volange rentrée en France lui annonce la naissance d'une fillette «café au lait»: Marie-Antoinette, du prénom de sa mère, Lohya Marie-Antoinette. Dans l'euphorie, il apprend également la naissance du troisième enfant de Juliette, un garçon appelé Thomas, comme son propre père, Thom' Ndundu. La boucle ouverte au début de la chronique se referme ainsi avec les mêmes figures redéfinies dans le nouvel environnement post-colonial. Les deux enfants symbolisent les deux valeurs sous lesquelles se fait la «renaissance» du Pays: celles de l'Occident arrivées par fraude, comme l'infidélité d'Aimée, et les valeurs noires légitimes incarnées par

Juliette. Comme le dit si bien Evelyne Pieiller,

Les Phalènes sont à cette barre du temps où se heurtent les flots opaques d'autrefois et les flots dangereux de l'avenir. Il n'est pas proposé de solution miracle. Prosper n'est pas un héros, le Parti Progressiste Congolais n'a pas toutes les réponses, la suppression de l'indigénat n'a pas été bouleversement. L'histoire prendra sens lorsque Prosper et ses proches retrouveront, au sein des contradictions, sur l'horizon de leur propre famille, de leur propre langue, leur sens spécifique¹⁰.

En effet, *Les Phalènes* est le texte qui redéfinit le contexte socio-politique de la lutte nationaliste et, du point de vue symbolique, l'évolution sociale, psychologique, de même que la maturité politique de ceux que l'histoire désigne comme les "pères des indépendances africaines". Ce même attachement au détail historique référentiel s'observe dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, où le lecteur retrouve par exemple l'Abbé Lokou à la tête du Congo indépendant de la fiction.

Ces fruits si doux de l'arbre à pain reprend, en somme, les premiers soubresauts politiques du Congo indépendant, la "révolution sociale" de 1963 et l'avènement du régime socialiste, à partir de l'histoire de la famille Poaty. En 1962, le juge Raymond Poaty, magistrat de la République, a des démêlés idéologiques avec le Chef de l'État, l'Abbé Lokou, rival heureux de Prosper Pobbard aux élections de 1956 dans *Les Phalènes*. Il a quatre enfants avec sa femme, Mathilde Poaty, directrice d'école : Gaston, l'aîné qui fait des études de

¹⁰ Evelyne Pieiller, «Le grand tournoiement [«Les Phalènes»]», in *La quinzaine littéraire*, 424 (18 septembre 1984), p. 8.

droit en France, Sébastien, dix-huit ans, en classe terminale de philosophie, Marie-Thérèse, seize ans, fille unique de la famille, et André, le benjamin des Poaty, qui a neuf ans. Le juge voulait préserver l'indépendance de la magistrature face aux tendances dictatoriales du président élu, mais n'a réussi qu'à s'attirer de la suspicion. Sa promotion professionnelle suspendue, il donne sa démission et rentre dans l'opposition. En France, Gaston son fils aîné obtient sa licence en droit et rentre au pays avec son épouse, Mathilde, licenciée en Lettres. En juillet 1963, le juge Poaty est enlevé par des agents du Chef de l'État. Gaston mobilise la population, exige et obtient la démission de l'Abbé Lokou, mais on ne retrouvera plus jamais le corps du juge. Ses enfants entrent tout de même dans le gouvernement révolutionnaire d'obédience socialiste.

En 1968, Gaston Poaty a, à son tour, des différends idéologiques avec ses collègues du Bureau politique. Parmi ceux-ci figure Paulin Pobbard revenu de France et entré en politique comme Gaston. Les divergences couvrent en fait un conflit personnel entre les deux anciens amis: Gaston était soupçonné d'entretenir des relations incestueuses avec sa soeur Marie-Thérèse, alors que celle-ci était fiancée à Paulin. Marie-Thérèse meurt des suites d'une tentative d'avortement et Paulin réussit à faire exclure Gaston Poaty du Bureau Politique. Accusé par la suite de tentative de coup d'État, Gaston est arrêté, jugé, puis condamné à mort. Aidé de sa femme et d'une personnalité politique restée dans

l'anonymat, il échappe à l'exécution. Dans un long passage surréaliste, le texte reproduit son parcours de prisonnier politique, son incarcération, sa parodie de jugement et les tortures auxquelles il a été soumis. Le récit s'achève au moment où il arrive au village de sa femme et de sa mère, en même temps que ces dernières, le même village où ils retrouvent la petite narratrice des récits parallèles du roman. Roman polyphonique, écrivait Bernard Magnier, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* entremêlent histoire, fiction, réalité, poésie, rêve, critique sociale et mystère de l'Afrique des traditions:

[...] les aventures des membres de la famille Poaty conduisent le lecteur vers un imaginaire qui tient tout à la fois du récit intimiste, de l'intrigue policière, de la chronique politique, du roman psychologique auxquels on aurait ajouté le mystère de quelques éléments surnaturels, la sagesse des textes traditionnels et la poésie des mots qui vient opportunément rappeler qu'elle ne saurait être absente de l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si¹¹.

Ces fruits si doux de l'arbre à pain comprend, en effet, dans sa structure, deux récits alternatifs, l'histoire des Poaty et une série de contes secondaires où sont reprises, sur un mode métaphorique, l'histoire des protagonistes du récit premier, et l'histoire de leurs ancêtres.

Les tentatives de relecture et de réécriture de l'histoire sont déterminées, dans le cadre de la littérature, par le désir évident de mieux connaître le passé, mais aussi par un désir moins avoué de promouvoir une révision de ce passé:

¹¹ Bernard Magnier, «Polyphonie congolaise», in *La Quinzaine littéraire*, n° 487, 1^{er} juin 1987, p. 15.

«Parce qu'elle est univoque et unilatérale, dit Euridice Figueredo, l'Histoire, telle qu'on l'a étudiée dans les livres, mérite de nouvelles interprétations, de nouvelles recherches¹².» Sur fond d'histoire coloniale, de la montée de la contestation sociale, et des turbulences des premières heures de l'indépendance, Tchicaya U Tam'Si ausculte les «erreurs» des peuples africains dans leur misère sociale et politique; c'est ce qu'il énonce comme projet de son écriture romanesque.

Chaque fois que nous avons un problème, se demandait-il, qui accusons-nous? Le colonialisme, le néo-colonialisme. Ce n'est pas à tort. Les gens sont quelque part en eux-mêmes. [...] On a souvent parlé de l'oppression du système colonial, mais jamais de l'oppression endogène. Tout est interdit chez nous. Il y a quelque chose de décentré chez nous; il y a des ratés dans notre gaz. Pourquoi y a-t-il de l'eau dans le gaz?¹³.

En relisant l'histoire de son pays, Tchicaya U Tam'Si réécrit celle de ses propres espoirs, celle des désillusions de tout un continent, celle aussi de la misère de l'Homme noir, le «gauchissement» de son destin. Il réécrit sa propre histoire et celle de sa famille. Ce n'est pas pour rien que la chronique de Prosper et de sa famille est intimement mêlée aux souvenirs personnels de l'écrivain: le départ de Paulin qui rappelle, dans *Les Phalènes*, celui de l'écrivain en 1947, alors que lui-même avait une quinzaine d'années comme son personnage; ou l'histoire de

¹² Euridice Figueredo, «La réécriture de l'Histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago», in *Études littéraires*, vol.25, n° 3, hiver 1992-1993, p. 37.

¹³ Nicolas Mba-Zue, «Adieu, Tchicaya U Tam'Si», in *L'Afrique littéraire*, n° 83-84, 4^e trimestre 1988, p. 6.

Prosper et du Parti Progressiste Congolais, qui ressemble tant à celle de M. Félix Tchicaya, père de l'écrivain et fondateur effectif d'un Parti Progressiste Congolais. Tchicaya U Tam'Si fait de son écriture une recherche humaniste à la fois lucide et non complaisante. En somme, et on l'aura remarqué, c'est une écriture où l'Histoire joue un rôle fondamental: elle participe non seulement de la vraisemblance des univers narratifs, en tant que toile de fond socio-historique des récits, mais elle assure, par sa permanence chronologique d'un texte à l'autre, la cohésion de la fresque, l'articulation du macro-récit.

C. L'HISTOIRE ET LA VRAISEMBLANCE DES TEXTES

Le processus de vraisemblabilisation du texte est entre autre fondé, disions-nous en introduction au chapitre, sur l'adéquation des composantes verbales du texte (personnages, lieux et discours), à la cohérence interne des espaces fictionnels créés. Dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, cette adéquation se double d'une identification de l'écriture à l'Histoire événementielle. Au processus de fictionnalisation du réel caractéristique de l'oeuvre de fiction, s'allie une fictionnalisation de l'Histoire par laquelle la volonté de relecture, qui sous-tend initialement le déploiement narratif des textes, se fait également réécriture. Nous nous limiterons, ici, à relever certaines des

traces de cette fictionnalisation de l'histoire dans les textes, pour aborder, dans les parties subséquentes de l'étude, le rapport du réel à la fiction dans les romans, en termes discursifs et idéologiques.

Dans les textes étudiés, la fictionnalisation de l'Histoire s'observe, concrètement, au niveau de l'évocation et de l'intégration de personnages et d'événements historiques dans la dynamique interne des univers diégétiques. Déjà, au niveau du macro-récit, la chronique couvre l'évolution de la société du Congo colonial et celle du Congo indépendant, à partir de l'expérience qu'en font les personnages. C'est ce que rappelle également Arlette Chemain dans son article «Tchicaya ou «la parole arborescente»»: «Le cycle romanesque reconstitue la Geste du peuple de l'ancien royaume de Loango, depuis le XIXe siècle et les temps de la colonisation triomphante¹⁴, jusqu'à l'époque moderne. Nous suivons l'évolution des descendants de Ndundu, de l'indigénat à une progressive prise de conscience et à la constitution d'une nation souveraine¹⁵.»

L'évolution chronologique des romans les situe sur des "tranches" de cette histoire: *Les Cancrelats* qui s'étend jusqu'en 1945¹⁶, *Les Méduses ou les orties de*

¹⁴ «Depuis Savorgnan de Brazza traitant avec le roi Makoko des plateaux Bateke, en 1880», ajoutera Arlette Chemain. Voir Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U Tam'Si», in *Lettres et Cultures de langue française*, 1, Paris, 1989, p. 12.

¹⁵ Arlette Chemain, «Tchicaya ou «la parole arborescente»», in *Présence africaine*, 146, 2^e trimestre 1988, p. 284.

¹⁶ Arlette Chemain, «*Les Cancrelats*. Un roman de Tchicaya U Tam'Si», in *Présence africaine*, n° 115, 3^e trimestre 1980, p. 212.

mer concentré sur le mois de juin 1944, *Les Phalènes*, entre l'année 1945 et la fin de la période coloniale, et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* qui s'élabore sur l'actualité du Congo indépendant, entre le gouvernement de l'Abbé Youlou, et le gouvernement d'Alphonse Massembat Débat. Dans *Les Cancrelats*, c'est le narrateur qui évoque par exemple, avec humour, l'arrivée du Général de Gaulle à Brazzaville, durant la seconde guerre mondiale:

Un après-midi débarqua le héros de cette guerre merveilleuse. De Gaulle changé en Jeanne d'Arc avait été séduire Hitler. C'est ainsi que le Général avait réussi à perdre de mauvaises batailles, pour limiter les dégâts, sûr de la victoire finale. (LC.265¹⁷)

Par cette évocation, qui coïncide avec l'éveil du personnage de Prosper à la politique, l'écrivain situe la narration, historiquement par rapport au contexte de guerre de l'année 1944, et, sur le plan idéologique, des mutations politiques auxquelles prendra part Prosper. Dans le même sens, il sera évoqué le Gouverneur Félix Éboué à qui Prosper devait remettre une pétition (LC.292-294). Félix Éboué a été effectivement gouverneur de l'Afrique Équatoriale Française au tournant des années 1940. L'évocation de l'exposition universelle de 1900 par le narrateur (LC.97), ou l'évocation de la construction du chemin de fer Congo-Océan et toute la quatrième partie du roman consacrée à la

¹⁷ Pour des raisons de commodité de lecture, nous indiquerons désormais les pages des citations tirées des romans sous les abréviations suivantes accompagnées des numéros des pages concernées: «LC» pour *Les Cancrelats*, «LM» pour *Les Méduses ou les orties de mer*, «LP» pour *Les Phalènes*, et «CF» pour *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Pour (LC.300), par exemple, il faudra donc lire: (*Les Cancrelats*, p.300).

conscription des habitants de Pointe-Noire, participent de la contextualisation et de la vraisemblabilisation du récit. Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, l'évocation du Général de Gaulle s'accompagnera de celle de l'effort de guerre particulier demandé au Congo, comme le dit avec ironie un personnage dans le roman: «c'est la guerre, les Français entendent la gagner ici aussi» (LM.69). C'est dans ce contexte de guerre et de conflits sociaux, le début de la marche vers les indépendances du Congo, que se déroule le récit, l'histoire du drame des trois amis. Quant à *Les Phalènes*, son rattachement à l'Histoire vécue sera le plus effectif dans l'oeuvre romanesque de Tchicaya U Tam'Si: d'abord, le maintien de la dénomination de certains partis politiques ayant réellement participé à l'histoire du Congo, le M.S.A. (Mouvement Socialiste Africain), l'U.D.D.I.A. (Union Démocratique pour la Défense des Intérêts Africains), le P.P.C. (Parti Progressiste Congolais); ensuite, le maintien des noms de certains responsables de l'époque, moyennant certaines modifications. Ce sera, par exemple, le personnage de Dieudonné Mpambou, au lieu de Jacques Opangault, personnalité politique du Congo, ou l'abbé Fulbert Youlou de l'Histoire, devenu l'abbé Calixte Lokou, dans le texte. La plupart des précisions datatives données dans le roman resteront également conformes à celles de l'histoire référentielle, conférant aux *Phalènes* un caractère biographique assez troublant. Il n'est nullement excessif de lire, dans l'histoire des Pobbard, celle de la famille de l'écrivain d'autant plus que

parmi les personnalités intégrées au récit, Tchicaya U Tam'Si évoque son propre père:

Guillaumet sourit malgré lui à cette évidence saugrenue: Tchicaya est un rouge ! Les rouges sont de toutes les couleurs. La plaisanterie est grosse. Lui sourit, les autres rient aux éclats du rapprochement incongru, c'est «le noir et le rouge»! (LP.94)

Le texte semble, en effet, répéter l'histoire du père de l'écrivain dont le Parti (le PPC) a été évincé du pouvoir dans la même période, et peut-être dans les mêmes conditions, car, d'après les données de l'Histoire, le 23 novembre 1956, à la suite d'élections municipales tenues dans les communes de Brazzaville, Pointe-Noire et Dolisie, le parti de l'Abbé Fulbert Youlou, l'U.D.D.I.A., l'aurait emporté sur les deux partis en lice avec lui: le M.S.A. de Jacques Opangault, et le P.P.C. de M. Tchicaya. À la suite des élections, indique Jean-Guy Bambi dans sa chronique sur le Congo, «Monsieur Félix Tchicaya qui vient de subir son premier échec, se verra bientôt écarter de la scène politique au Congo¹⁸». Il est prêté au personnage de Prosper les mêmes réactions que l'homme politique de l'histoire référentielle. Par ailleurs, lorsque le gouverneur Félix Éboué, déjà évoqué dans *Les Cancrelats*, est repris dans *Les Phalènes*, c'est en tant que convive de Prosper, en compagnie de quelques membres du P.P.C. (LP.157-159): c'était au cours des préparatifs pour les élections législatives dans le texte. L'insertion du personnage

¹⁸ Jean-Guy Bambi, *Chronologie des principaux faits et événements au Congo. 1482-1979*, t.1, 2e édition, Kinshasa, Imprimerie du Centre de Commerce International du Zaïre (CCIZ), 1980, p. 38-39.

historique dans le récit renforce l'effet de «vérité» recherché par l'écrivain. Cela permet de surcroît, à la narration, de se conformer à la réalité historique, pendant que le personnage de Prosper s'investit davantage de son statut d'acteur politique pseudo-réel dans cette marche vers les indépendances retracée parallèlement dans le roman. On mentionnerait enfin, pour *Les Phalènes*, M. Félix Houphouët-Boigny, Président historique du R.D.A. (Rassemblement Démocratique africain) et figure marquante de l'histoire de la décolonisation en Afrique, personnalité que l'écrivain installe dans le roman avec les mêmes attributs politiques que dans la réalité. D'un point de vue idéologique, le R.D.A. était assez modéré quant à l'idée d'une indépendance immédiate des colonies françaises d'Afrique¹⁹. C'est au nom de la même attitude modérée du RDA que l'écrivain lui fait saborder le PPC, et que Prosper éclate en colère contre Houphouët-Boigny:

[...] "Non à la forfaiture! Non au viol des résolutions de Bamako !" (il se trompe ou il est en retard d'un congrès!) " Un coup de fouet! Un coup de poignard ! Les colons de l'anti-France et leurs valets africains, les renégats ne triompheront pas!" »[sic] Prosper remplit la nuit de la rumeur des slogans qu'il fait crier à la troupe de militants qui grossit au fur et à mesure que la nuit avance et que les coqs qui s'abusent annoncent le jour qui, en effet, se lève sur une colère à son comble, puissante, forte, mais sans exactions. «Peuple congolais, sur la route de ton progrès les ennemis se lèveront comme autant d'embûches. Sachons-le. Mais nous irons de l'avant, au coude à coude et nous vaincrons !» «Coup d'Houphouët, coup de vilain! Coup d'Houphouët, coup de vilain! Coup d'Houphouët, coup de vilain!» scande la foule par houle. (LP.184)

¹⁹ Voir l'histoire de l'Afrique coloniale dans nos chapitres antérieurs.

Le travail de transformation ou de réécriture de l'Histoire, dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, se traduit par cette imbrication du réel et de la fiction. C'est, en définitive, la vraisemblance de l'écriture qui en sort plus renforcée. Quant au dernier roman, sa vraisemblance, du point de vue de la référence historique, est fondée sur l'actualité politique du Congo post-colonial. *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, qui fait suite chronologiquement aux *Phalènes*, reprend l'histoire de la décolonisation, *Les Phalènes* s'étant arrêté à la veille de la proclamation de l'indépendance. D'après les données de l'histoire vécue, le Congo accède à l'indépendance en 1960. Il est dirigé pendant trois ans par l'abbé Fulbert Youlou qu'un soulèvement populaire destitue en août 1963²⁰; ce seront les «trois glorieuses». Le soulèvement, mené par les syndicats et les associations ouvrières, réoriente le pays dans la voie du socialisme. Cette option idéologique fera l'objet de plusieurs redéfinitions en fonction des gouvernements qui se succèdent à la tête du Congo jusqu'au début des années 1990²¹. Dès 1965, sous la présidence d'Alphonse Massemba-Débat, ancien président de l'Assemblée nationale, le pays entre dans le système du parti unique; après six années de pouvoir (1963-1969), Alphonse Massemba-Débat démissionne et est remplacé par Marien Ngouabi. Le

²⁰ Les 13, 14 et 15 août. Voir «La Révolution du 15 août», Marcel Soret, *Histoire du Congo capital Brazzaville*, Paris, Berger-Levrault, 1978, p. 197-199.

²¹ Voir l'autobiographie de Jean-Pierre Thystère-Tchicaya, *Itinéraire d'un Africain vers la démocratie* (Genève, Éditions du Tricorne, 1992), dans son relevé chronologique de l'histoire du Congo de 1880 à 1991 (p. 119-125).

Congo devenu "République populaire", adopte le drapeau rouge comme emblème national. Peu à peu, des dissensions idéologiques internes minent l'appareil gouvernemental et provoquent, en 1977, l'assassinat de Marien Ngouabi. Celui-ci est remplacé par un militaire, le Colonel Yombi-Opangault, qui suspend la constitution. L'instabilité politique du Congo se poursuit jusqu'au début des années 1990 où le pays s'ouvre au pluralisme politique. Tchicaya U Tam'Si reprend cette réalité et construit, à partir d'elle, l'histoire de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Roman de la désillusion²², son récit se déroule à Brazzaville, entre 1962 et 1968, c'est-à-dire sous la présidence d'Alphonse Massemba-Débat. Les précisions datatives dans le roman sont éloquentes à ce sujet. Par ailleurs, c'est grâce à la parfaite concordance entre l'époque du soulèvement populaire dans le texte (dans le courant du mois d'août 1963), et les "Trois glorieuses" de l'histoire (les 13, 14 et 15 août 1963), qu'il est possible de lire dans le personnage de l'Abbé Lokou, les traits du premier Président du Congo indépendant, l'Abbé Fulbet Youlou²³. La mention des mouvements de libération de l'Angola, le M.P.L.A. et le F.N.L.A. (CF.228-229), participent éminemment de l'historicisation du texte, de même que la mention de Patrice Lumumba, ou des

²² Désillusion ou «désenchantement national», comme il l'a été dit de Tchicaya U Tam'Si dans le numéro spécial d'*Europe* 750, octobre 1991.

²³ Voir Jean-Guy Bambi, *Chronologie des principaux faits et événements au Congo (1482-1979)*, t.1, 2e édition, Kinshasa, Imprimerie du Centre de Commerce International du Zaïre (CCIZ), 1980, p. 57.

noms de deux équipes sportives historiques du Congo: les «diabes rouges» et l'«Étoile du Congo» (CF.248). L'évocation de Patrice Lumumba et de son drame, situent le récit dans l'"esprit d'époque", la désillusion caractéristique du lendemain des indépendances:

Regarde ce qui est arrivé avec Lumumba, dit Mathilde à son mari, ce sont les Congolais qui se sont chargés d'avoir son sang sur la conscience, avec la complicité des Africains à qui l'on a fait croire qu'il était l'ennemi de son propre pays et qu'il était bon qu'on l'élimine. (CF.234)

Sur le plan discursif, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* met expressément l'accent sur cette désillusion.

En fin de compte, ces personnages et ces événements empruntés à l'histoire et intégrés aux récits, accentuent l'effet de réel si nécessaire au fonctionnement narratif des romans, mais surtout à la cohérence et à l'objectivité même du projet de l'écrivain. Faut-il en conclure que les romans de Tchicaya U Tam'Si participent du roman historique comme genre? Ce serait excessif de répondre par l'affirmative, dans la mesure où les procédés d'autoréférentialité de l'écriture, les jeux de miroir installés dans les romans, et la mise en abyme constante du récit, tentent plutôt d'y déconstruire la référentialité historique caractéristique du genre. Ce rapport dialectique entre le réel et la fiction, entre le texte et le social, confirme, par contre, le rôle de médiation que l'écriture joue entre l'écrivain et le social; il dévoile, en somme, le fonctionnement discursif du

texte. C'est en ces termes que sont analysés le personnel romanesque et l'organisation narrative des textes, dans les deux parties suivantes de l'étude.

DEUXIÈME PARTIE
LE PERSONNEL ROMANESQUE

En tant que logique narrative, stylistique et discursive, le personnage participe de la cohérence narrative du texte, de sa vraisemblance et de son fonctionnement idéologique. Son rôle est également prépondérant dans le rapport du texte au réel générique, étant «le support des conservations et des transformations sémantiques du récit [...]»¹, comme l'écrit Philippe Hamon.

D'après celui-ci, toujours:

[...] le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre; il n'est pas dénombrable même [...] et donc inaccessible aux méthodes quantitatives; il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles; [...] on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire: localisable partout et nulle part, ce n'est pas une «partie» autonome, d'emblée différenciable et différenciée, prélevable et homogène du texte, mais un «lieu» ou un «effet» sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire, etc. [...]»².

En tant que producteur d'effet-idéologie, il participe des contingences socio-historiques mises en texte, et Tchicaya U Tam'Si le reconnaît, lui-même, à propos de ses personnages:

Les personnages que je mets en scène, dit-il, n'ont pas la pleine possession de leur existence. Ils sont dans une situation de déstabilisation, de crise où ils n'ont même pas la possibilité de se récupérer! [...]

[...] mes personnages [...] ne sont pas si négatifs que cela!... Ils sont la réalité d'aujourd'hui. Des Prosper qui ont préféré la légalité à la liberté

¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, p. 20.

² *Ibid.* p. 18-19.

vous en trouverez une multitude, ils courent les rues des capitales africaines³.

Si le personnage est doublement conditionné, dans sa constitution linguistique, sémantique, syntaxique et narrative, par le «point de vue» de l'auteur sur sa création, et par une certaine perception historique et idéologique de la «personne», comme le remarque Philippe Hamon⁴, Roland Barthes parlait déjà d'interdépendance entre le personnage et le discours textuel. Pour ce dernier:

[...] s'il [le discours] produit des personnages, ce n'est pas pour les faire jouer entre eux devant nous, c'est pour jouer avec eux, obtenir d'eux une complicité qui assure l'échange ininterrompu des codes: les personnages sont des types de discours et à l'inverse le discours est un personnage comme les autres⁵.

Les personnages des romans de Tchicaya U Tam'Si souscrivent à un tel rapport d'interdépendance, et organisent en conséquence, autour d'eux, la plupart des systèmes discursifs ou idéologiques en fonctionnement dans les textes. Notre analyse du système des personnages tiendra donc compte du rapport de ceux-ci aux modalités de vraisemblabilisation de l'écriture, et à la cristallisation des discours sociaux dans les romans. Le texte met en jeu, précisent Pierre Claude et Yves Reuter, «des affects, des croyances, des préjugés idéologiques dont le

³ Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, p. 114-115.

⁴ *Ibid.* p. 14.

⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 184 ; sur le personnage et le discours, voir p. 183-186.

personnage est largement le vecteur⁶». Il s'agira de préciser l'organisation du personnel romanesque en fonction du projet d'écriture de l'écrivain, et en fonction des structures idéologiques que les personnages répercutent à partir de leur représentativité sociale et des systèmes de valeurs qui déterminent leur hiérarchisation dans les textes.

⁶ Pierre Claude et Yves Reuter, en présentation au collectif *Personnage et histoire littéraire* (Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1991, 258p. Actes du Colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990, Université de Toulouse-Le Mirail).

Chapitre IV

LA REPRÉSENTATIVITÉ SOCIO-HISTORIQUE ET POLITIQUE

L'organisation des personnages dans les romans de Tchicaya U Tam'Si reflète l'essentiel du projet d'écriture de l'écrivain. Les différents acteurs narratifs s'identifient, en effet, à des structures de représentations sociales, historiques et politiques: la cellule familiale en évolution diachronique, les rapports sociaux et professionnels, les paradoxes du fait colonial, et le fait politique. Ils s'identifient également en tant que partenaires ou adversaires (rapport adjuvants / opposants) de figures centrales dont les récits constituent, dans la plupart des cas, l'histoire ou le parcours diégétique. C'est le cas de Thom Ndundu, dans la première articulation des *Cancrelats*, de Prosper Pobbard, son fils, dans la seconde articulation du roman et dans *Les Phalènes*, de Luambu-Lufwa Lumbu et d'André Sola, dans *Les Méduses ou les orties de mer*, ou de Raymond Poaty et de son fils Gaston, dans les deux articulations de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Ces figures centrales correspondent, dans leur fonctionnalité narrative, symbolique et idéologique, à la notion de «personnage essentiel» que Philippe Hamon développe dans sa définition du héros romanesque:

[...] le problème du héros, au sens restreint et précis où il faudrait sans doute le prendre, au sens de «personnage mis en relief par des moyens différentiels», de «personnage globalement principal», relève à la fois de procédés structuraux internes à l'oeuvre (c'est le personnage au portrait plus riche, à l'action la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente, etc.) et d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs (c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques «positives» d'une société — ou d'un narrateur — à un moment donné de son histoire)⁷.

Dans un cas ou dans l'autre, poursuit Philippe Hamon, c'est le personnage «essentiel» qui organise l'espace diégétique et établit les hiérarchies entre les autres personnages, c'est lui qui établit l'interrelation entre l'espace diégétique et un espace socio-historique référentiel. C'est aussi autour de lui que s'organisent les *posés* et les *présupposés* de l'oeuvre, étant en fin de compte *fait de structure et fait de lecture*⁸. Notre analyse du système des personnages dans les romans de Tchicaya U Tam'Si se fait donc, en fonction de ces «personnages essentiels», carrefours narratifs, discursifs et idéologiques.

A. THOM NDUNDU ET *LES CANCRELATS*

L'existence de Thom'Ndundu dans *Les Cancrelats* est déterminée par une quête d'identité exprimée sous forme de recherche de promotion sociale: le

⁷ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 47-48.

voyage que le personnage effectue à travers l'Europe et l'Amérique, en compagnie de son maître, Charles de l'Escaut, son long séjour involontaire en Côte-d'Ivoire, son mariage avec Lohya, et le métier de tailleur qu'il apprend durant le séjour, le préparent à un retour plus ou moins aisé, et à une notoriété certaine. Il se distingue des autres habitants de Diosso. Il perdra néanmoins la vie pour cette relative prospérité, et les principaux responsables se compteront aussi bien au sein de sa famille que dans son univers social; c'est dire qu'autour du personnage se sont donc établis des réseaux d'antagonisme et de sympathie ou de partenariat, impliquant des personnages de diverses catégories sociales.

La plupart des adjuvants du personnage se retrouvent, en fait, dans sa famille, en l'occurrence, son bienfaiteur de Grand-Bassam, Émile Boulh'Yeng M'Kossu Hmoyho, un riche tailleur d'origine sénégalaise (LC.24). Celui-ci lui était venu en aide alors qu'il venait de tout perdre en terre étrangère, en lui fournissant gîte et travail; c'est lui, également, qui lui apprend le métier de tailleur et lui donne la main de sa nièce, Lohya. Thom Ndundu bénéficie aussi de l'aide de sa soeur Liambu venue l'accueillir à son retour au Congo. Celle-ci aura tenté en vain de le mettre en garde contre Tchiluembh, leur frère commun, soupçonné d'avoir laissé mourir de fatigue leur père (LC.12). À propos de Liambu, il est dit qu'elle était une «femme sèche à la peau sèche», droite, «aux yeux pochés et creux, naguère larges» (LC.30), issue d'un premier mariage de

leur mère (LC.13). Liambu n'a qu'une fille, Cécile ou «shishile», une «gamine haute sur des jambes bien maigres», d'après le narrateur (LC.30). Son mari, Jérôme Djemhbu, aurait été, lui aussi, porteur dans les caravanes (LC.141). Liambu mourra de noyade dans le récit, alors qu'elle faisait de la pêche artisanale (LC.145). Quant à Tchiluembh, il représente le principal opposant à l'ascension sociale de Thom Ndundu. Non seulement il désapprouve les manières occidentales de son frère en y relevant du ridicule, mais le narrateur laisse entendre, de manière explicite, qu'il n'était pas étranger au décès accidentel de Thom Ndundu. D'après le narrateur, Tchiluembh était devenu pêcheur, après avoir travaillé dans les caravanes. C'était une «sorte de géant manqué, long et flexible, le haut du corps légèrement penché en avant», dit le texte (LC.37); il a une famille nombreuse, mais l'écrivain ne présente que deux de ses enfants: Jean Taty, l'aîné, qui ressemblait à un scarabée (LC.31), et Mwissu, la fille, sensiblement du même âge que Sophie. En fait, Tchiluembh désapprouve tout ce qui fait l'identité sociale de son frère, depuis son arrivée de Grand-Bassam: les manières occidentalisées (habillement, démarches), la profession (le métier de tailleur étant sensiblement plus reluisant que celui de pêcheur), la conversion au christianisme, l'éducation occidentale et religieuse donnée à Sophie et à Prosper. La jalousie serait le principal moteur de la mort de Thom Ndundu dans le récit.

Le reste de la famille de Thom Ndundu a un rôle plutôt symbolique: elle

crée autour du personnage essentiel la composante familiale de sa représentativité sociale et discursive; elle crée l'atmosphère nécessaire à son évolution idéologique, en somme, à sa vraisemblance. Son caractère, sa positivité et son mérite narratifs et discursifs s'établissent au regard de la constitution de cet univers dans ses composantes essentielles. En dehors de Tchiluembh, de Liambu et d'Emile Boulh'Yeng, on y retrouve l'épouse, les enfants, la mémoire du père, les nièces et les neveux. Lohya était caractérisée par une tempérance naturelle qui lui avait valu le surnom de "bouchon". Elle meurt cinq ans avant le retour de Thom au Congo (*LC.25*), après avoir vécu dans l'ombre du mari. Elle lui aura donné tout de même deux enfants: Sophie et Prosper. Il est dit de Sophie qu'elle tient de sa mère le teint clair, «l'élan contenu par trop de sensibilité tendue, de pudeur, de modestie» (*LC.10*). Quant à Prosper Mpobhà, il aurait hérité de son père «des paupières lourdes et molles» (*LC.10*). Il rappelle aussi à Thom'Ndundu, par la symbolique de son nom, la prospérité et la pérennité: Prosper, parce «tout allait bien quand l'enfant naquit», précise le narrateur, et Mpobhà, parce qu'«on pouvait le poser n'importe où, il ne bougeait pas, ne parlait pas, baissait les yeux» (*LC.40*). À propos du père, Mué Mbumbh Buang, le narrateur précise qu'il avait été porteur dans les caravanes de la période d'exploitation coloniale, et qu'il était mort en l'absence de Thom. Les neveux et les nièces sont plutôt les enfants de Tchiluembh: Jean Taty et Mwisu,

et Cécile, la fille de Liambu. L'ensemble de ces personnages forme un réseau familial assez étendu autour de Thom Ndundu, à l'image de la famille saisie dans son sens traditionnel élargi. Au fil de l'évolution sociale des principaux acteurs des romans, cette structure traditionnelle subira, elle aussi, des transformations qui la réduisent progressivement à la structure nucléaire habituellement attribuée au modèle occidental.

Au niveau de son univers social, Thom Ndundu bénéficie d'une aide importante de la part de son patron, le Commandant Charles de l'Escaut. Grâce à ce dernier, Thom Ndundu parachève son éducation occidentale: les voyages à travers l'Europe et l'Amérique lui ouvrent les yeux sur le monde et, de manière embryonnaire, sur le progrès que connaîtront, peu après, les colonies françaises d'Afrique, colonies parmi lesquelles compte le Congo. En tant que principal adjuvant du héros, le Commandant Charles de l'Escaut est également une des figures représentatives du fait colonial mis en texte, en somme, la variante positive. D'après le narrateur, Charles de l'Escaut est un profond humaniste et un idéaliste cultivé, fondateur d'un journal, *L'Oeuf et le masque*. Il témoigne d'une grande affection pour son domestique Thom Ndundu. Sans la vive curiosité de «Ndounedou», comme il appelle ce dernier, la vie en France à son retour d'Afrique aurait été impossible, se disait-il (LC.17). À Paris, il fait conduire Thom Ndundu en fiacre, et à Mariembourg, le faisant passer pour l'empereur

d'Éthiopie (*LC.18*). Le narrateur le compare à un "chevalier du nouvel empire français". Peu avant sa mort, il proposera à Thom Ndundu de revenir en France, alors que ce dernier entamait son séjour prolongé en Côte-d'Ivoire. Autour du Commandant, l'écrivain construit un autre univers familial au sein duquel les passions existent également, quoique sans grande incidence sur le personnage essentiel: entre Charles de l'Escaut, sa cousine, Alberte de Saint-Villars, et le mari de celle-ci, notamment. Alberte suscite, en effet, auprès de son cousin d'Afrique une admiration mêlée d'amour (*LC.16*), une affection assez particulière que le mari, évoqué dans le texte, Edmond de Saint-Villars, n'arrive parfois pas à comprendre. Pour ce dernier, le soleil aurait quelque chose à voir dans cette «folie» (*LC.17*). Alberte mourra de la tuberculose, précise le narrateur (*LC.18*). À côté de la «belle cousine Alberte», la femme de Charles, Laure de l'Escaut, fait plutôt piètre figure, dit le narrateur:

Madame de l'Escaut était trop fantasque. Elle avait le sens de la vie à fleur de peau. Si peu fait pour Charles. «Son Tartarin», comme elle disait. Enfin Laure et Alberte, c'était loin d'être l'endroit et l'envers d'une même médaille! Alberte avait le détachement noble et Laure était dévorée par une frénésie fade. (*LC.16*)

À l'opposé des de l'Escaut, Thom aura à endurer, à son retour au pays, le mépris et la suspicion du nouvel administrateur colonial, le commandant Chartriant. C'est un personnage farouchement opposé à la notoriété de Thom, et pour qui celui-ci n'est qu'un agitateur. Il le met d'ailleurs sous surveillance.

(*LC.49*). Le commandant Chartriant, dit le narrateur, est un personnage obèse avec une «grosse main velue». Son assesseur, nommé Ribéiro, à la fois son indicateur et son homme de main, est d'origine portugaise. Avec lui, il constitue les figures représentatives de la variante négative des Européens coloniaux. Ribeiro avait les traits porcins, selon le narrateur (*LC.46*).

Les personnages de l'environnement social de Thom Ndundu, représentatifs du fait colonial, illustrent les présupposés idéologiques et ambivalents du système colonial. Ils représentent ce que l'on désignerait valablement comme les «bons» et les «mauvais» coloniaux, dans l'optique de l'écrivain. Quant au personnage de Thom Ndundu lui-même, il s'identifie, dans sa représentativité socio-politique, à la figure de l'élite coloniale africaine, celle de la première génération, ayant accédé par voie détournée, à la culture européenne. Quant aux personnages de Tchiluembh, de Jérôme Djemhbu, le mari de Liambu, et du père Mué Mbumbh Buangh, leur importance réside dans leur représentativité socio-historique: c'étaient des porteurs dans les caravanes de la conquête coloniale. Leur évocation accentue le réalisme ou la vraisemblance historique du texte: la chronique a bien commencé à la fin du XIX^e siècle, suivant les indications du texte.

B. AUTOUR DE PROSPER POBARD : DES *CANCRELATS* AUX *PHALÈNES*

Avec la mort de Thom Ndundu, s'achève la première articulation narrative des *Cancrelats*. Le récit se recompose autour de Sophie, avant de reprendre son articulation effective avec l'évolution sociale de Prosper. Le parcours de celui-ci sera semblable à celui de son père avec, cependant, une nette prédominance de la dimension socio-politique. Dans *Les Cancrelats*, ce parcours est orienté vers la promotion sociale du personnage et de sa famille, alors que dans *Les Phalènes*, il est plutôt orienté vers la lutte pour la justice sociale et l'émancipation politique du Congo. La double quête d'identité et d'humanisme socio-politique qui détermine le cahier de charge du personnage s'inscrit dans un processus marqué par des étapes significatives: l'éducation chez les Pères religieux, le concours de circonstances qui épargne au personnage les travaux forcés du Congo-Océan, son travail au sein de l'administration coloniale, son initiation politique dans le premier texte, le combat nationaliste qu'il mène dans le second, aux côtés des grandes figures du nationalisme africain, et sa familiarité avec les Européens de la colonie du Congo. C'était un garçon placide, réfléchi, «un garçon lent, qui avait la langue courte», précise le narrateur dans *Les Cancrelats* (LC.40). Dans les années 1930, il réussit à échapper à la construction du chemin de fer Congo-

Océan. Au début des années 1940, son parcours politique se dessine à Brazzaville non sans quelques fausses notes d'alcoolisme et d'infidélité conjugale. Il s'initie à la politique à la fin du roman. C'est en responsable politique qu'il est présenté dans *Les Phalènes*, après la guerre et l'abrogation du régime de l'indigénat. Nationaliste progressiste, il prend part à l'effervescence politique qui marque les années 1950. Candidat malheureux aux diverses élections communales et législatives, il doit se retirer de la vie politique à l'aube des indépendances, ayant choisi le camp des vaincus au Référendum de 1958. Sa retraite politique à la fin du roman n'occulte pas sa réussite sociale et son assimilation culturelle: il représente désormais la bourgeoisie congolaise dans le texte. Son parcours exprime les incertitudes et les conditions de la lutte pour les indépendances. Les personnages qui gravitent autour de lui s'inscrivent en partenaires ou en adversaires par rapport à un tel parcours. Il trouve les plus importants adjuvants dans son univers familial immédiat: sa soeur Sophie et sa femme Juliette.

I. L'UNIVERS FAMILIAL

Dès la mort de leurs parents, celle de leur mère dans les toutes premières pages des *Cancrelats*, et celle de leur père par la suite, Sophie a suppléé à la double absence des parents auprès de Prosper, et elle remplira ce rôle tout au

long du roman. Non seulement elle se «ruina» pour leur acheter une maison à Diosso, d'après le narrateur (LC.105), mais elle lui cherchera du travail chez le commerçant portugais, *L'Encorné* (LC.10). Elle n'hésitera pas à lui sacrifier sa maternité, en une sorte de sublimation de sa propre individualité. D'après le narrateur, elle avait eu deux enfants morts à la naissance, avec Jean de l'Escaut, fils de l'ancien patron de Thom Ndundu. Après une malheureuse expérience de vie conjugale, elle se dévoue entièrement à son frère. À trente ans, elle est décrite comme n'ayant plus la sensualité de sa jeunesse, et ayant perdu les symboles de sa maternité:

Sophie portait le bandeau sur le front et le pagne passé sous les aisselles, noué sur la poitrine. Son sein qui avait à peine allaité semblait une mauvaise excroissance de son corps, plat et fripé. Sophie était d'un certain âge, en 1930. (LC.147)

Lorsque, par la suite, Prosper est accusé de vol par son patron, *L'Encorné*, et par les habitants de Diosso, Sophie tentera en vain de l'innocenter: «Nous avons appris à être pauvres, à respecter le bien d'autrui», crierait-elle, impuissante (LC.121). C'est elle également qui suggérera à son frère d'épouser Malila, fille sans parents ni nom établi, mais honnête: «elle est devant ta porte, fais-la entrer dans ta maison» (LC.181), lui dit-elle, après son exil à Pointe-Noire. Malila mourra pour n'avoir pas su résister aux avances d'un jeune garçon nommé Lassy. Le seul parent qui lui est évoqué dans le roman est un vieil oncle rusé, à la «peau froissée sur des os maigres; léger duvet égaré çà et là, moisi sur des

arcades sourcilières, sous le menton, [avec] un reste de chevelure imaginaire sur un crâne sale et bosselé» (LC.191); un «vestige», comme dit le narrateur. Malila s'était mariée avec Prosper suivant les rites traditionnels.

C'est encore à Sophie que fait appel Prosper, lorsque, plus tard, sa vie conjugale avec Juliette, sa deuxième épouse, ne va plus comme il faut. Elle aidera son frère à remettre sa vie à l'endroit. L'écrivain utilise, par le biais du narrateur des *Cancrelats*, une merveilleuse image de la main pour symboliser l'extrême rapprochement entre le frère et la soeur, et le rôle bénéfique de celle-ci dans la stabilité du foyer Prosper/Juliette:

Pendant cinq ou six ans, sept peut-être, Prosper et Juliette avaient été mari et femme comme l'index et le majeur, Léa et Paulin, l'annulaire et l'auriculaire. Ya Sophie était le pouce, de loin. Malgré la distance, elle faisait partie de la main. (LC.255)

Dans *Les Phalènes*, elle ajoutera à son rôle d'adjuvant une dimension morale et quasiment mystique. Pour Prosper, écrit Tchicaya U Tam'Si, «Sophie est le maillon qui le lie à une généalogie que la nuit des temps voile» (LP.54). Sophie participera pleinement de la lutte politique de Prosper en assurant à celui-ci une double protection matérielle et spirituelle: par ses intercessions fréquentes à la vierge Marie (LP.56) effectivement, et par ses mises en garde contre la conspiration des adversaires politiques de son frère (LP.219-220). Les réflexions suivantes de Prosper constituent la meilleure expression de l'importance de Sophie dans sa carrière politique:

Il [Prosper] éprouve le sentiment qu'il y a longtemps qu'il désire parler avec sa soeur, mais que ça n'a jamais été possible, vivant pourtant sous le même toit, sous un même toit où Sophie a réparé tous les désordres que Dieu sait quel démon a poussé lui, Prosper, à mettre partout, dans son lit, à sa table, dans le corps de sa femme Juliette, dans l'esprit de ses enfants Paulin et Léa... . (LP.65)

En dehors de Sophie, Juliette constitue un autre personnage adjuvant important dans le parcours socio-politique de Prosper. C'est grâce à Juliette, épousée en secondes noces après la mort de Malila, que Prosper abandonne sa vie de débauche à la fin des *Cancrelats*. Excédée par l'irresponsabilité évidente de son mari, elle n'avait pas hésité à le lui exprimer en public, un soir à la buvette habituelle de Prosper, le *Congo Soir* (LC.273). Son geste aura participé du réveil politique du futur militant du Parti Progressiste. Il est dit de Juliette qu'elle était la fille d'un clerc d'administration, Ferdinand Tchizing, un évolué comme Prosper. Jeune, elle avait un visage ovale et «portait son madras multicolore négligemment noué sur la tête», d'après le narrateur (LC.239). Ses deux enfants, nés avec le nouveau statut social de Prosper, symbolisent hautement l'embourgeoisement du couple: Léa et Paulin sont bien élevés, polis, et parlent français à la maison, sur ordre de Prosper (LC.250). Sur le plan de la représentativité sociale du personnage, sa vie conjugale avec Prosper est à l'image de celle de la bourgeoisie africaine de la période coloniale, et son évolution concomitante avec celle de Prosper dans *Les Phalènes* renforce cette représentativité. Leur dernier enfant, Thomas, naît à la fin des *Phalènes*. Il faut

rappeler aussi que, contrairement à Malila, Juliette s'est mariée avec Prosper suivant les normes occidentales, c'est-à-dire, devant les autorités administratives coloniales.

2. L'UNIVERS SOCIAL

Si, dans son univers familial, comme on vient de le voir, Prosper n'a rencontré que des figures d'adjuvants, sa soeur et sa femme évoluée comme lui, notamment, l'univers social, dans sa diversité, installera plutôt des figures ambivalentes, aussi bien positives que négatives, et des figures de personnages qui ne constituent, en réalité, que le décor socio-historique de son action: les personnages représentatifs de l'ordre colonial, du clergé, de l'ordre politique et des mouvements nationalistes.

Dans *Les Cancrelats*, Prosper rencontre ce que nous appellerons des objecteurs de conscience, parce que faisant partie de ses amis, tout en intervenant, de manière décisive, dans son évolution psychologique, sociale et politique. Ce sont des personnages que Prosper identifie lui-même comme ses maîtres à penser. Il s'agit d'abord de l'oncle de Juliette, Ta Nkondi, surnommé Kuambh U Kuél, personnage grâce à qui il a connu les parents de sa femme, et avec qui il entretient une amitié faite d'indulgence réciproque, «sans vulgarité»,

selon le narrateur (LC.241). Il s'agit ensuite de Félicien Luembard qui avait réussi, conjointement avec Juliette, à lui faire abandonner sa vie de débauche à la fin du roman. C'est à Félicien Luembard et à Juliette qu'il fait son "acte de contrition" et son repentir:

[...] Aya Félicien, lui dit-il, tu as été l'ami de Ferdinand Tchizing, le père de ma femme. Loin de Loango, tu étais son parent. Tu es le nôtre. (LC.280-281)

Les deux personnages constituent des adjuvants aux deux niveaux social et politique: ils auront participé aux premiers moments de la carrière politique de Prosper. Il en est ainsi de certains autres personnages identifiés dans *Les Cancrelats* comme ses amis: Mékonga (LC.292-293), Germain Bimaka (LC.295-296), Marc Mavoungou, Michel Kanga et Li'Konku Li Buali qui, dit le texte, «gloussait, agitait membres, canne et chapeau» (LC.304). Les premières réunions politiques auxquelles Prosper assiste à la fin du roman se sont tenues chez ces personnages amis. Leur rôle est beaucoup plus symbolique que réellement narratif; ils créent le climat social préfigurant l'engagement politique de Prosper. Ils seront par contre définitivement investis d'une dimension politique fortement ambivalente dans *Les Phalènes*. Ils y deviennent effectivement les partenaires politiques de Prosper, puis ses adversaires, au fil des changements d'alliance politique et de concrétisation des tendances politiques des parties en lice pour les indépendances. Si beaucoup d'entre eux rejoignent les partis opposés au PPC

de Prosper, certains demeureront tout de même fidèles au parti, à l'instar des militants anonymes du PPC. Parmi ceux-ci, l'écrivain nomme quelques-uns: Milanda et Okeke, deux maîtres d'école (*LP.72*), Michel Likonkou et Martial Sambou (*LP.132*) qui, eux, renouvelleront leur attachement à Prosper, après les tentatives de désaveu des partis adverses et les vagues d'attentats contre la permanence du PPC (*LP.134-135*); Germain Makambo, secrétaire général adjoint du PPC, envoyé en mission à Paris, au lendemain de la Loi-Cadre (*LP.152*); les militants Sonika, que Prosper aime bien, et «qui ne regarde pas à la peine» (*LP.155*), Jean, Zacharie et Hyppolite (*LP.184*). Ces personnages consolident la vraisemblance du récit dans le rapport dialectique qu'ils entretiennent entre la fiction et le réel historique, tout en situant l'évolution de Prosper dans le texte, du point de vue du chronotope.

Quant aux adversaires politiques, ils constituent, comme nous le disions plus haut, l'essentiel des figures d'opposants au parcours socio-politique de Prosper. Ils se retrouvent exclusivement dans *Les Phalènes*, qu'il s'agisse des anciens amis de Prosper: Dieudonné Pambault et l'abbé Calixte Lokou, des représentants du RDA opposés au radicalisme de dernière heure de Prosper, ou des membres du clergé de Brazzaville. Dieudonné Jean-Marie-François Pambault dit le Débonnaire, illustre parfaitement le personnage du traître que les renversements d'alliances politiques transforment, du jour au lendemain, en

adversaire inconditionnel: jaloux de la popularité de son compagnon de lutte, Prosper, et déprimé pour des raisons sentimentales, il devient l'espion du RDA au sein du PPC et accepte de saboter les actions de son propre parti. Il sera découvert par la suite, et devra avouer ses forfaits dans un long passage du texte (*LP*.159-166). Désavoué à son tour, il mourra peu après son aveu (*LP*.197). Comme le dit Prosper, quelque peu cynique, «Pambault [,] c'est du vent» (*LP*.198). Le rapport de Prosper à l'abbé Calixte Lokou, vainqueur des élections législatives de 1959 (dans la fiction), est marqué par les divergences politiques entre la centrale du RDA modérée, et le PPC radical. C'est l'abbé Lokou et son parti que choisissent les responsables du RDA comme antenne régionale du Congo, au détriment du PPC. Il est précisé dans le texte qu'un certain docteur Sylla, administrateur d'Outre-mer, avait été envoyé comme émissaire du RDA pour «sacrer» l'abbé Lokou (*LP*.225) et signifier le désengagement de son parti vis à vis de Prosper. Le RDA constitue ainsi, en tant qu'actant-rôle, un opposant au parcours politique de Prosper; en plus, il réactive la vraisemblance historique du récit, comme nous l'avons précédemment indiqué. À l'instar du RDA, un autre personnage, du nom d'Ossinga a joué le même rôle actantiel d'opposant à Prosper. Responsable de la section locale de la S.F.I.O., c'est lui qu'avait utilisé Dieudonné Pambault pour espionner le PPC (*LP*.93-94). Lui aussi participe de la vraisemblabilisation de l'action politique de Prosper, à travers son affiliation

à un mouvement syndicaliste historique. On évoquera, par ailleurs, l'extrême rapprochement entre le RDA et le clergé qui, sous le couvert d'un évêque de Brazzaville, Mgr Évagre, a non seulement cautionné la carrière politique de l'abbé Lokou, mais avait activement participé au complot politique fomenté contre Prosper.

Il faut remarquer tout de même que l'univers religieux créé autour de Prosper ne comporte pas que des opposants; nous avons justement mentionné l'intervention bénéfique de l'école des Pères Blancs dans l'éducation occidentale du jeune Prosper. Ceux-ci constituent, tout comme les adversaires politico-religieux, l'une des formes de l'ambivalence qui caractérise les structures d'organisation des personnages dans les romans de Tchicaya U Tam'Si. Les distinctions faites entre les "bons" et les "mauvais" apparaissent toujours en nuances au sein de différentes catégories proposées par l'écrivain. Ainsi en a-t-il été des personnages de l'univers colonial ou familial de Thom Ndundu dans *Les Cancrelats*; ainsi en sera-t-il de l'univers colonial autour de Prosper.

3. L'UNIVERS COLONIAL

Le rapport entre Prosper et le fait colonial se dessine dès l'enfance du personnage dans *Les Cancrelats*. Ce rapport se poursuivra dans *Les Phalènes*

conformément à l'évolution politico-administrative de la colonie. En effet, avec l'évolution historique du rapport colonisateur/colonisé dans l'univers fictif, les personnages représentatifs de l'ordre colonial vont se distinguer en deux catégories: les personnages de l'ancien ordre et les personnages du nouvel ordre postérieur à la suppression du régime de l'indigénat. Contrairement à l'ancien ordre vécu par Thom Ndundu, et où prévalait l'opposition colonisateur/colonisé, le nouvel ordre est plutôt marqué par un rapport de partenariat socio-politique.

Jean de L'Escaut, fils de Charles de L'Escaut, est le premier adjuvant de Prosper et de Sophie dans cette catégorie de personnages. Dès son arrivée en Afrique, quelques années après le départ de son père, il demande et obtient la garde des deux enfants de Thom Ndundu. Son geste imprimait un tournant capital dans le destin de Prosper: il mettait fin à l'autorité de Tchiluembh farouchement opposé à l'éducation occidentale donnée aux enfants, du vivant de leur père. En les recueillant, Jean de L'Escaut les soustrayait au processus de traditionnalisation commencé par Tchiluembh; il leur donnait surtout l'occasion de poursuivre leur ascension sociale initiée avec Thom Ndundu.

« — Bientôt, tu n'auras plus de gale. Tu seras en bonne santé. Comme du vivant de papa...» (LC.94)

Ces paroles de Sophie adressées à son frère, quelques instants avant qu'ils ne quittent le domicile de Tchiluembh, expriment, à juste titre, l'importance du changement apporté par Jean de L'Escaut dans le cours de leur existence. Ils

réintégraient dès lors la bourgeoisie nationaliste naissante, avec de surcroît l'aisance matérielle dans laquelle les laisse Jean de l'Escaut à son départ. Celui-ci leur avait légué ses biens (LC.105). Comme son père, Jean de l'Escaut était venu en Afrique en tant qu'administrateur, et avec la même vision humaniste de la société et du fait colonial:

«Son âme délirait devant la peinture qu'il rêvait de faire de ce pays, bien qu'il jugeât que c'était en dehors des possibilités de l'homme.» (LC.95)

Il constitue, ainsi, l'une des variantes des Occidentaux coloniaux de la période précédant la fin de l'indigénat; le commandant Chartriant, déjà présent au temps de Thom Ndundu, en constituera une autre, plus radicale. Ce dernier reste un opposant sans réel pouvoir sur Prosper; son rôle consiste essentiellement à créer le repère social et historique, l'environnement sociologique dans lequel s'élabore le parcours du futur responsable politique noir. Le premier employeur de Prosper, le commerçant portugais, est, par contre, un véritable opposant dans la mesure où il fait arrêter le personnage après l'avoir accusé de vol, le fait battre et l'envoie en prison. Son intervention, quoique négative, ne reste pas moins déterminante dans la progression de l'action diégétique: son geste agressif aura permis à Prosper d'échapper aux travaux forcés, et de se retrouver à Brazzaville, espace ultime de sa réussite sociale et de son combat politique. Au début de la dernière partie des *Cancrelats*, Prosper rencontre un dernier personnage représentatif de l'ancien ordre colonial, un personnage nommé M. Merlhan, et

qui était présent à la gare de Brazzaville, à l'arrivée de Sophie. C'est un personnage présenté comme hautain, «à la démarche fanfaronne», selon le narrateur (LC.229). Sa supériorité, qui intimide quelque peu Prosper, au point de lui faire avoir honte de l'allure rustique de sa soeur (LC.232), met en exergue l'ancien rapport entre les colonisés et les représentants du système. Ce rapport fondé sur l'opposition hiérarchique supérieur vs inférieur, est caractéristique du système de l'indigénat supprimé au début des *Phalènes*. La suppression de l'indigénat marque effectivement l'avènement du «nouvel ordre colonial» et le remplacement du rapport hiérarchique par une structure latérale faite de complicité ou d'opposition d'ordre essentiellement politique et idéologique. Prosper rencontre deux personnages adjuvants dans ce nouvel environnement socio-politique: Aimée Volange et Paul Vincent.

Avec l'abolition de l'indigénat, ce n'était plus un scandale que de voir les Européens coloniaux et les colonisés entretenir des rapports d'amitié ou, même, des relations amoureuses. Aimée Volange et son mari, haut fonctionnaire colonial, accompagnent désormais Prosper dans ses tournées politiques. L'idylle qui naît entre la femme blanche et le militant noir, en est doublement symbolique, du point de vue narratif et du point de vue idéologique. Le statut d'adjuvant d'Aimée Volange, tient de ce double symbolisme. Grâce à elle, Prosper affine ses théories politiques, réajuste sa philosophie existentielle, et

complète son éducation scolaire. Une part importante de son action politique est redevable à la détermination de la «maîtresse blanche». Leur relation tient à la fois du contexte socio-politique à mettre en place dans le texte, et de la symbolique du métissage culturel sous-jacent dans le projet narratif de l'écrivain. L'enfant "café au lait" qu'elle donne à Prosper, «la plus belle preuve d'adultère», dit-elle (*LP.242*), témoigne de ce symbolisme. Grâce à elle aussi, Prosper envoie son fils en France (*LP.109-110*), et projette lui-même de visiter la métropole à la fin du roman. Il voudrait aller chercher sa fille, Marie-Antoinette (*LP.250*). Grâce, enfin, à Aimée Volange, Prosper a pu déjouer les complots fomentés contre lui: c'est elle, par exemple, qui lui apprend le choix de l'abbé Lokou comme candidat de l'Administration coloniale et de l'Évêché, de même que le subterfuge du RDA dans cette nomination (*LP.225*). Elle s'était chargée, entre-temps, d'emmener Juliette à l'Union des femmes françaises, comme le précise le narrateur (*LP.105*). Aimée Volange aura ainsi contribué également à la réussite sociale de Prosper et de sa famille.

Par rapport à elle, le rôle de Paul Vincent paraît moins actif, du moins dans le parcours de Prosper. Ce second adjuvant de l'univers colonial témoigne surtout du rapport de complicité propre au nouveau contexte socio-politique. C'est lui qui annonce la suppression de l'indigénat à Prosper et à ses invités, au début du roman. Il aurait pris part à la grève des cheminots de 1944, d'après le

narrateur. Sa seule présence dans la maison de Prosper est un gage de la réussite sociale des Pobbard.

En dehors de lui et d'Aimée Volange, les autres personnalités blanches qui évoluent autour de Prosper seront, pour la plupart, des opposants à l'idéal social et politique incarné par celui-ci. Conformément aux termes du nouvel environnement socio-politique, les différends qui les opposent relèvent aussi plus de raisons personnelles que de considérations raciales. Il s'agit de l'inspecteur des finances, M. Jacquart, et du commissaire Guillaumet, qui participent au complot de l'Administration contre Prosper. Le premier le fait par jalousie, le second, par conviction politique (*LP.221-222*); Jacquart était un amoureux malheureux d'Aimée Volange, alors que le commissaire était, lui, partisan d'une évolution profondément progressive de la situation socio-politique dans la colonie. Prosper, à ce moment, avait déjà radicalisé les positions du PPC. À l'instar de M. Jacquart et du commissaire Guillaumet, Tchicaya U Tam'Si installe autour de Prosper, d'autres personnages représentatifs du nouveau visage des Européens des colonies; ce sont des rescapés de l'ancienne époque reconvertis dans des activités diverses: un certain Janvier et un certain M. Dupetit, concubin de la soeur de Jean Taty, Mwuissu, qui travaillaient désormais dans les agrumes; et un troisième, Calvert, devenu chef mécanicien aux Aciéries Réunies. C'était, dit le texte, «les vétérans de la sanguinaire épopée du chemin de fer» (*LP.51*). Leur

rôle est essentiellement symbolique dans le parcours de Prosper.

4. L'ORDRE SYMBOLIQUE

En ce qui concerne les rôles symboliques joués par certains personnages dans l'action diégétique ou dans la représentativité sociale du personnel romanesque, il faut préciser qu'il existe une multitude de personnages qui n'interviennent pas dans la dynamique des récits, dans leur progression, ou qui ne modifient pas de manière sensible l'évolution des personnages essentiels, leur justification narrative étant limitée à la concrétisation d'un arrière-plan discursif autour des figures principales. Ce sont les personnages les plus représentatifs de l'univers social mis en texte, les pôles de vraisemblabilisation par excellence du discours narratif.

Autour de Prosper, nous évoquerons, dans *Les Cancrelats*, les habitants des quartiers Diosso et Vista où avaient vécu le personnage et sa soeur: les femmes qui se rencontrent chez Sophie pour des veillées de discussions sur la misère de l'Homme noir, et les hommes valides emportés de force par la milice pour la construction du chemin de fer. Le groupe des femmes est composé de Pauline Ndeya, de Funzi, des trois jeunes filles Malila, Fouty et Fehlianu, et de la petite-fille de Funzi, Mbissi. Comme le dit le narrateur, «[c]hacune apportait

une bûche au moins pour la veillée chez Ya Sophie [...]» (LC.106). Funzi «avec ses yeux qui veulent regarder par-dessus son nez très court, pour paraître si vieille» (LC.107), est la figure marquante du groupe: d'une extrême sagesse, elle se veut le miroir moral des autres, Prosper, Sophie, les femmes du groupe, et même le système colonial sur l'arbitraire duquel elle seule pouvait ironiser. Elle n'avait en effet «que l'ironie pour dire son témoignage» (LC.150). Son nom Funzi, «la Pintade», celui de sa fille, Tchifoli, «la Punaise», et le surnom qu'elle donne à sa petite-fille Mbissi, "Hpusa" ou «Bagatelle», participent de son statut discursif et idéologique. Ici, la symbolique des noms est liée au contexte colonial que l'écrivain identifie à la "nuit" dans le roman. Parmi les hommes emportés par le miliciens, figurent Jean Balou, arrêté durant les funérailles de sa femme Pauline (LC.152), et Ndelhu, mari de Cécile, la cousine germaine de Sophie et de Prosper. Ndelhu meurt, tué par son patron administrateur colonial, et Cécile mourra à la suite du décès de son mari. On retrouve, par ailleurs, parmi les victimes des miliciens, Damien Ndelhu, beau-frère de Jean Balou, et la mère de Damien bastonnée à l'arrestation de son fils. Ces personnages en conflit avec la réalité socio-historique sont, à l'image de Funzi, des témoins de l'histoire, de l'époque de la taille et de la corvée. Leur présence dans l'univers romanesque répercute les tensions qui minent le social mis en texte.

Prosper a également croisé, dans son parcours, un personnage symbolique

du nom de Mahata Longani, une courtisane qui, selon le narrateur, «vivait sur le désordre qu'elle jetait dans les meilleurs ménages» (LC.262). C'était d'abord l'amie de Juliette, et elle aura été d'une aide précieuse au couple, surtout pendant la maladie de Juliette (LC.260): les travaux ménagers, la garde des enfants, la garde de Juliette à l'hôpital, tout lui était confié. En toute logique, elle était devenue la maîtresse de Prosper (LC.264). À son rôle évident d'adjuvant s'ajoute un symbolisme textuel: son passage dans l'existence de Prosper coïncidait avec la période de déchéance morale de ce dernier, la léthargie métaphorique qui avait précédé sa maturation politique.

Combien d'hommes avaient couché dans le lit de Mahata ? Peut-être tous les clercs de Poto-Poto et de Bas-Congo. Quelques Blancs y avaient couché, soldats de la France libre en transit. Elle allait souvent passer des nuits en ville, surtout au mess des officiers.

Prosper était là. Qu'avait-elle à lui dire ? Elle enleva son pagne, défit quelques pressions dans le dos. Elle baissa la flamme de la lampe et ôta sa robe.

Prosper revit dans un léger brouillard les enfants qu'il venait de mettre au lit après les avoir fait prier pour maman. Il s'arracha à ces scrupules trop ridicules. Il s'étendit sur le ventre de Mahata frémissante. Toute la nuit soupira. (LC.264)

Le passage traduit le combat intérieur de Prosper en même temps que sa faiblesse morale. Cette expression de sa déchéance, avec le symbolisme subséquent de Mahata, est réactivé par d'autres personnages que l'écrivain installe autour de lui, dans le roman. Ce sont, entre autres, les consommateurs de la buvette où il avait ses fréquentations, *Le Congo Soir*. En tant que

personnages externes au réseau traditionnel de convivialité entre les figures principales du texte, ils ne sont désignés que par des substantifs vagues, anonymes: «les amis» (LC.272), ou «la foule des danseurs» (LC.273). Ils illustrent, eux aussi, l'état psychologique temporaire de Prosper. Leur symbolisme cesse d'être fonctionnel après l'intervention de Juliette et le réveil tout aussi symbolique du personnage essentiel à la fin du récit. Il ne sera plus jamais question de Mahata, ni du *Congo Soir*, ni de ses consommateurs dans l'existence de Prosper et de Juliette. Au contraire, l'espace public autour d'eux se réduit définitivement à des noyaux fortement circonstanciés qui ne répondent plus qu'au projet narratif immédiat. Le cercle de l'amitié et l'univers professionnel forment ce nouvel espace social. Nous formulons la même remarque à propos de la composition de l'univers familial autour des personnages essentiels de la chronique.

Dans *Les Phalènes*, ce sont les invités à la fête organisée chez les Pobbard, à l'occasion du départ de Jean Taty, et les conférenciers congolais du Centre culturel français de Brazzaville, qui constituent les personnages à fonction symbolique autour de Prosper. Ces invités sont éminemment représentatifs de la classe des "évolués" dans le roman, chacun d'eux témoignant d'une assimilation culturelle plus ou moins réussie. Les évolués constituent, il faut le rappeler, l'élite coloniale et les composantes des futures bourgeoisies intellectuelle et politique

du pays. Parmi eux, le narrateur mentionnait déjà un député du nom de Ntu Nénà (LP.36). Ils confortent, pour leur part, le climat d'évolution sociale dans lequel se bâtit celle de Prosper. Les deux conférenciers que ce dernier avait rencontrés au Centre culturel français de Brazzaville, Pierre Tchiloangou (LP.118) et Sokota, remplissent les mêmes fonctions de vraisemblance narrative ou de référence socio-historique. Leur évocation fournit, de surcroît, une information sociologique: le lecteur apprend ainsi que les centres culturels français, tels qu'on les connaît aujourd'hui, dans leur extrême dynamisme, étaient déjà fonctionnels avant les indépendances, et qu'ils avaient joué un certain rôle dans le foisonnement idéologique de la période nationaliste. Il est dit de ces deux conférenciers qu'ils avaient ébranlé les convictions politiques de Prosper par leurs communications.

D'autres personnages évoqués autour de Prosper, n'ont de justification effective dans les textes que par leur utilité narrative immédiate et exclusive: le milicien, par exemple, qui, écrit Tchicaya U Tam'Si dans *Les Cancrelats*, «entra au pas, heurta ses deux talons nus l'un contre l'autre et salua, de la main ouverte sur la tempe» (LC.48). La description du personnage constitue une plage ironique de l'écrivain sur le contexte colonial. Il en est ainsi, également, de la Soeur Sidonie que le regard du jeune Prosper avait troublée dans *Les Cancrelats*:

Soeur Sidonie sentait ce regard-là sur sa joue et plus loin encore. Dans la chair de son visage pâle et fin. Beau, assurément. Le sang lui monta aux

joues. (LC.69)

Son évocation crée une atmosphère de sérénité dans le texte, après la mort de Thom Ndundu. Il en sera ainsi, enfin, du vieux pêcheur A'Lufossing chez qui s'était retrouvé Prosper éploré, et qui, dit le narrateur, était «assis sur le dos de sa pirogue, et radoubait, la pipe entre les dents» (LC.82). Le rôle de ces personnages reste simplement accessoire dans le récit; ils constituent le décor de la narration.

* * *

Dans l'organisation du personnel romanesque des *Cancrelats* et, surtout des *Phalènes*, le personnage de Prosper fonctionne comme le point centrifuge, le point d'émission ou de production des autres personnages en fonction de leur pertinence narrative ou discursive. Si, dans la chronique, il symbolise, lui-même, la figure du nationalisme africain, membre de l'élite intellectuelle et acteur fondamental dans la lutte politique qui mène l'Afrique francophone aux indépendances, la composition de l'univers familial et social autour de lui aura donné la mesure des mutations historiques dont l'écrivain dote la progression de l'action diégétique. Enfin, dirons-nous, Prosper aura évolué, dans ses doutes, dans ses certitudes et dans ses égarements, dans l'ambivalence de la «culture coloniale»⁹, comme ses homologues de l'Histoire.

⁹ Voir les mutations socio-politiques de l'histoire de l'Afrique coloniale française dans nos chapitres précédents.

C. LES MÉDUSES OU LES ORTIES DE MER ET LES PERSONNAGES «PROBLÉMATIQUES»

En replaçant l'écriture de Tchicaya U Tam'Si dans l'esthétique des années 1950-1960, période de production de ses premiers romans, Prosper apparaît comme le personnage problématique, ambivalent, caractéristique du roman africain colonial, et du roman de la première décennie des indépendances. C'est particulièrement dans *Les Méduses ou les orties de mer* que l'écrivain exploite la notion de personnage problématique, de personnage en état d'«anomie». En ce qui concerne Prosper, nous n'avons pas orienté notre lecture dans ce sens, parce que la question du personnage problématique, contemporaine à ce que Guy Ossito Midiohouan identifiait au roman psycho-culturaliste dans sa typologie¹⁰, est difficilement soutenable au regard de la fonctionnalité narrative et idéologique du personnage, bien que ce dernier évolue dans un univers traversé de valeurs en conflits. Dans sa définition du personnage problématique, Pius Ngandu Nkashama évoque, à juste titre, les contextes de mutations fondamentales où l'individu ne parvient plus à se situer et adopte des comportements «empruntés», mimétiques¹¹. Le parcours de Prosper aura été

¹⁰ Voir notre chapitre sur l'évolution du roman africain post-colonial.

¹¹ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours littéraires*, p. 107.

mimétique, certes, mais il ne se produit pas, dans son cas, de suicide, ni de folie, deux caractéristiques du personnage problématique. Cela se justifie amplement par la démarche idéologique de l'écrivain: les valeurs recherchées par le personnage constituent déjà une finalité historique, les valeurs de l'avenir, du progrès, notamment. Nous savons désormais que l'écriture romanesque de Tchicaya U Tam'Si est un témoignage de l'histoire, un témoignage fait dans cette perspective progressiste. La réussite sociale de la famille Pobbard, la naissance symbolique de la fille métisse qui, ensemble, finissent par donner au personnage le crédit d'une juste récompense, constituent aussi la réussite de sa quête d'identité sociale, son adéquation parfaite avec les nouvelles valeurs de sa société. En cela réside la finalité «non-problématique» de Prosper. Quant à sa quête de justice socio-politique, le texte des *Phalènes* mentionne que le personnage s'est finalement retiré de la politique, mais ce n'est nullement une crise de valeurs à laquelle il aurait été confronté et qui l'aurait obligé à prendre sa retraite politique. Par ailleurs, l'importance accordée à la vraisemblance historique dans les textes, ne permet pas de faire aboutir positivement une telle quête: Prosper ne pouvait vraisemblablement pas être nommé Premier Ministre, ni Président du Congo indépendant. L'écrivain avait choisi la voie de la *mimesis* historique, ne serait-ce que dans la proximité installée entre l'abbé Lokou de la fiction et l'abbé Youlou de la réalité. Pour illustrer la crise de valeurs provoquée par l'expérience

coloniale en Afrique, élément qui participe de l'histoire du continent, Tchicaya U Tam'Si utilisera les deux personnages fondamentaux des *Méduses ou les orties de mer*: André Sola et Luambu-Lufwa Lumbu. Les autres personnages du roman s'organiseront autour de ces deux figures sociologiques du personnage problématique. C'est à leur situation, par exemple, que correspond la figure du personnage problématique évoquée par Pius Ngandu Nkashama dans l'esthétique du roman africain pré-indépendance.

En somme, le personnage problématique ou en état d'anomie, est celui-là qui, dans un moment de crises sociales ou de mutations des valeurs fondamentales, voit son identité s'effacer et ne peut qu'adopter des attitudes circonstanciées souvent tragiques. Il faut dire, en ce qui concerne le concept d'«anomie», que Pius Ngandu Nkashama l'emploie dans son analyse par référence à Jean Duvignaud qui, de son avis, l'aurait proposé dans *L'anomie: hérésie et subversion*¹². Pierre Zima fait remonter plutôt le concept à Durkheim qui l'aurait employé, selon lui, pour définir "toute situation sociale dans laquelle les échelles de valeurs et de normes deviennent indéfinissables, suite à des changements trop rapides"¹³. Il précise également que Jean Duvignaud aurait appliqué le concept au théâtre de la renaissance pour «rendre compte de

¹² Jean Duvignaud, *L'anomie: hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973.

¹³ Pierre Zima, *Manuel de Sociocritique*, p. 20.

l'apparition du personnage criminel dans ce théâtre¹⁴. Sans verser dans la querelle des origines ou des reconnaissances, nous avons ouvert cette parenthèse sur la définition du concept d'anomie pour préciser l'utilisation complémentaire que nous faisons du point de vue des deux critiques, notamment dans les perspectives de chacun: dialectique, dans le cas de Pierre Zima, et historique ou sociologique dans le cas de Pius Ngandu Nkashama. D'après Pierre Zima, en effet:

Les valeurs et les systèmes de normes peuvent changer rapidement dans une société caractérisée par une division du travail et une spécialisation croissantes. Le déclin d'un métier (cordonnier, chaudronnier) peut entraîner la disparition de l'éthique entière d'une profession et de tout un système de normes. Une telle transformation socio-économique peut provoquer des tensions, engendrer des frustrations et provoquer l'agressivité au sein de certains groupes. Un individu, réglant sa conduite d'après des valeurs et des normes qui perdent peu à peu de leur validité, s'efforce en vain d'atteindre récompense et reconnaissance [André Sola]. Un autre constate que les anciennes normes et valeurs ne sont plus ce qu'elles étaient et pense pouvoir établir à son gré ses propres normes et valeurs [Luambu]. Souvent il découvre que la situation sociale dans laquelle il se trouve le lui interdit et que la société lui applique l'étiquette de criminel¹⁵.

Suivant cette définition, qui permet de situer les deux personnages essentiels des *Méduses ou les orties de mer*, l'individu en état d'«anomie» présente deux attitudes caractéristiques: soit il tente vainement de se surpasser pour s'adapter au nouvel environnement, soit il recrée ses propres valeurs avec le risque de se retrouver

¹⁴ *Loc.cit.*

¹⁵ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, p. 20.

dans la marginalité. Dans la plupart des cas, il aboutit à la mort dans les deux cas. Luambu-Lufwa Lumbu et André Sola correspondent à chacune de ces deux attitudes: le premier qui est incapable de se retrouver dans un mal de vivre qu'il traîne le long du texte, le second, qui tente de se donner une justification existentielle désormais impossible. Tous les deux deviennent fous à la fin du roman. Les autres personnages évoluent autour d'eux en rapport dialectique, en illustrant ou en participant de leur état d'anomie.

1. AUTOUR DE LUAMBU-LUFWA LUMBU

Le personnage de Luambu, au surnom symbolique de Lufwa Lumbu, «la mort-le chant»¹⁶, est le troisième personnage du drame des *Méduses ou les orties de mer*. Il figurait déjà parmi le personnel romanesque des *Cancrelats*; c'était en fait le convoyeur salulaire de Prosper. Grâce à André Sola, il est devenu commis aux écritures à la C.G.B.C., dans *Les Méduses ou les orties de mer* (LM.19). C'est un ancien séminariste, dit le narrateur, un personnage taciturne, ombrageux, peu bavard, qui ne participe guère aux conversations de ses collègues (LM.140). Les

¹⁶ Voir *Les Cancrelats*, p. 129 : «Le chauffeur se nomma: «Lufua-Lumbu [la mort-le chant]. Je me suis donné ce nom-là... Ne me demande pas pourquoi... Mon père m'appela : " Ngòma" [le tam-tam] et ma mère: "Tchütü" [L'herbe]. Et je ne te dis pas qu'avant de m'appeler Ngòma, mon père essaya plusieurs noms sur ma "personne". Aucun ne m'allait... Comme ma mère aussi, elle essaya. Et finalement, je fus Ngòma pour l'un et Tchütü pour l'autre. C'est le plus gros de mon histoire. Ajoute au tout ce nom que je me suis donné : Lufua-Lumbu. (...)».

traits de caractère de Luambu rencontrent ceux de l'écrivain, à certains égards, si nous nous référons aux témoignages recueillis sur la vie professionnelle de Tchicaya U Tam'Si¹⁷. Son parcours, dans le roman, est déterminé par une quête d'identité impossible. Par ailleurs, la part importante du récit, des événements diégétiques et du personnel romanesque que l'écrivain concentre autour de lui, sont en rapport avec le caractère extraordinaire de ce parcours. En ce qui concerne les personnages qui l'entourent, qu'ils relèvent de son univers familial ou de son univers social, ils fonctionnent plus en décors symboliques qu'en acteurs opposants ou adjuvants. D'ailleurs l'univers familial du personnage se limite à la mention de sa femme Julienne et de leur enfant, morts tous les deux dans un accident qui aurait pu être évité, d'après le narrateur:

On lui [à Luambu] avait dit: «Ce chemin-là, ne le prends jamais la nuit surtout par pleine lune.» Mais il s'était fait une foi d'incrédule. (*LM.229*)

Julienne était l'image de la femme docile, soumise, «solide des chevilles et des épaules», comme dit le narrateur. C'était la fille d'un certain Landu Tchitembu, avec un «front clair comme le cœur». Elle était «si docile que son sourire a toujours une pointe d'humilité et de gentillesse» (*LM.55*). Par sa douceur, elle n'avait pas su raisonner son mari, car, précise-t-on dans le roman, elle et son

¹⁷ Il se retrouve en effet en Luambu, le haut-fonctionnaire de l'UNESCO qu'était Tchicaya U Tam'si, d'après les témoignages d'Henri Lopès, son ancien collègue. Voir Jean-Michel Devésa, «La conscience morale de Tchicaya. Entretien avec Henri Lopès», in *Europe*, n° 750, octobre 1988, p. 153.

enfant avaient péri dans le fleuve qu'ils traversaient de nuit lors d'une des fuites inlassables de Luambu. L'écrivain n'a jamais évoqué le mobile de ces déplacements incessants du personnage. Le lecteur sait seulement de sa vie, qu'il avait fait le séminaire, un «ancien élève de la Mission» (LM.56), et qu'il comptait parmi ses fréquentations, «au moins dix ménages de Blancs» (LM.58), y compris M. Martin, son patron de la C.G.B.C. (LM.59). En tant qu'évolué, il s'exprime parfaitement en français, sait lire et écrire: «Je conduis, ou j'écris, ou je compte ou je fais travailler» (LM.57), répond-il à sa femme sur ses métiers. D'après le texte, il aurait travaillé à L...¹⁸ à la Compagnie des Mines, en qualité de chef du personnel d'abord, puis d'aide-comptable, par la suite (LM.60-61). Il est arrivé à la C.G.B.C., son dernier emploi, en tant que commis aux écritures, avec les mêmes angoisses, le même mal de vivre incompréhensible. Au bureau, son attitude peu sociable suscite méfiance et suspicion, et ses amis n'arrivent pas à expliquer ses réactions souvent imprévisibles et ses silences fréquents. Cet hermétisme psychologique donne la mesure de son statut de personnage problématique, si nous nous référons à la distinction suivante de Pius Ngandu Nkashama:

L'acte essentiel du personnage [problématique] le pousse d'abord à vouloir *ressembler* au blanc colonisateur. Formellement, mais aussi contradictoirement, parce que le modèle colonial n'a de sens pour lui que

¹⁸ Tout porte à croire que l'endroit désigné par L..., serait l'ancienne capitale du Congo belge (aujourd'hui Zaïre), Léopoldville.

dans la mesure où il peut l'imposer dans son milieu d'origine, si celui du colonisateur ne le reconnaît pas¹⁹.

En somme, l'essentiel de l'intrigue dans le roman est fondé sur la démarcation que ce caractère problématique doublé du statut d'évolué ou d'intellectuel, donne au personnage, par rapport aux autres figures qu'il rencontre dans son parcours.

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, l'intégration des personnages se fait, de manière générale, par le truchement des rapports d'amitié ou de travail avec le personnage essentiel. Par ce rapport "horizontal", l'écrivain intègre ainsi par paliers successifs, le reste du personnel romanesque, souvent des parents ou des amis. Dans le cas de Luambu, c'est par des liens d'amitié que se fait l'intégration des personnages en interaction avec lui. On retrouve ainsi dans son univers social, ses deux amis, Elenga, Muendo, et certains collègues de la C.G.B.C, parmi lesquels André Sola. Le cercle de l'amitié autour de Luambu devient, en fait, un prétexte narratif: l'intrigue dans le roman est construite autour de l'amitié et du drame de trois personnages: Muendo, Elenga et Luambu. Muendo Omar, scieur de bois aux Scieries réunies, est né en 1919. D'origine sénégalaise par son père et congolaise par sa mère, il a deux frères évoqués dans le roman: Laurent Sow, fonctionnaire des Travaux Publics, et Nguèye. À sa mort accidentelle, il laisse une veuve du nom de Ndindu (LM.15, 67, 31, 199). Elenga Kodja Christophe est né, lui, le 24 juin 1922. Fils de chef de

¹⁹ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours littéraires*, p. 107.

village, il devait être infirmier comme son oncle Malonga, mais il «se laissa dévorer par la soif des locomotives» (*LM.14*), et devint mécanicien de locomotive aux C.F.C.O. (*LM.41*). C'était l'expression de son pouvoir, un «métier dans lequel un homme même gringalet manifestait un pouvoir incroyable sur une machine qui, rassasiée d'eau et de feu, pouvait réduire le temps en poussière, renverser savanes et forêts sur son parcours, jeter par-dessus la vie, hommes, femmes et enfants» (*LM.45*). Il en meurt pourtant. L'oncle chez qui vivait Elenga, Malonga, travaillait à l'hôpital A.-Cissé de Pointe-Noire (*LM.18, 37*). D'après le narrateur, il était arrivé à Pointe-Noire en 1934 avec le service sanitaire des Batignolles, et n'en est plus jamais reparti (*LM.46*). C'est par le truchement des souvenirs du personnage, par son «J'y étais», que le narrateur peut évoquer les travaux forcés de la construction du chemin de fer Congo-Océan dans le roman:

Il eut assez de cauchemars comme ça longtemps après, des années après. Et pourtant il est de ceux qui se souviennent de l'enfer avec nostalgie. «J'y étais.» Il se demandait comment il se faisait qu'il restait encore tant de gens sur terre. Il peut donc arriver tous les cataclysmes, toutes les famines, les hommes mourront comme des mouches mais il y aura encore et toujours des hommes et des femmes même pour vivre une vie dure et difficile. (*LM.47*)

À côté de Malonga, le narrateur évoque sa femme Massoni, miroir des états d'âme du mari (*LM.117*), et son ami Massengo, prétendant malheureux à la main de Mazola. Grand instituteur qui aurait serré la main du Général de Gaulle, Massengo avait été à l'école normale au Gabon et à Brazzaville (*LM.112*). C'est

un personnage que Mazola trouve pédant, lui préférant Luambu. Tous ces personnages trouvent leur justification dans le roman par leur relation plus ou moins directe à Luambu: ce sont ses amis, les parents de ses amis, ou les amis de ceux-ci. Ils expriment également les tourments du personnage essentiel, selon le degré de leur rapprochement avec celui-ci.

Luambu aura acquis l'essentiel de la culture occidentale, comme l'indique l'écrivain, mais en refusant à la fois l'assimilation et les interdits traditionnels; il tente de trouver sa propre voie, dit le texte:

Il faut appartenir au monde qu'on fait soi-même. Pas à celui qu'on a fait pour vous. (*LM.57*)

Il n'est pas précisé ce en quoi consiste les choix du personnage, ni les raisons de ses errements. La seule explication fournie par l'écrivain se limite à la remarque suivante prêtée au personnage:

Le monde qu'on fait soi-même est un mystère sur lequel il faut se taire... sinon, il est tranchant et vous jette à terre dans la vie qui étrangle. (*LM.57*)

La mort de Julienne et de son enfant constitue la première conséquence du mal de vivre de Luambu, et, certainement, l'échec de ses choix existentiels. Ce premier échec provoquera une réaction en chaîne dont le terme ultime est la folie du personnage. Comme ce fut le cas entre lui et sa famille, son rapport avec ses deux amis débouche sur le chaos: la mort tragique du mécanicien et du menuisier en sont les preuves. La gangrène psychologique qu'il constitue pour

son entourage est largement perceptible dans le passage suivant:

Luambu sait que s'il se tait, il ne pourra pas dominer le sentiment d'inquiétude, une sorte d'angoisse qui 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 se disent pas, des confidences qu'ils n'osent se faire. Ils pourraient se soûler de mots qui tourneraient en dérision tout, malaise, inquiétude... Non. Les mots ne viennent pas. (LM.146)

L'état d'anomie des personnages est perceptible dans les derniers mots du passage. Luambu aura réussi à communiquer aux autres ses angoisses et sa propre détresse. Quant à sa relation avec Mazola, elle s'inscrit dans la même logique problématique: il s'agit d'un amour rendu impossible par les remords de Luambu. L'image de sa femme l'empêche de répondre à la passion de la jeune fille:

Il me manque le sens du coeur, se dit-il. J'ai perdu le sens du coeur. Julienne, Mazola. Mazola. Julienne. (LM.131)

La folie du personnage, à la fin du roman, est à la fois le terme de son mal de vivre, et une délivrance, puisqu'il est conscient de son déphasage par rapport à la réalité. La représentativité sociale du personnage tient de ce déphasage. Luambu, écrivain public (LM.100), comme le romancier, ne projette, en fin de compte, que l'image de l'intellectuel africain, d'hier et d'aujourd'hui, en situation de biculturalisme, sinon en conflits de valeurs, et presque incapable de se trouver une identité effective dans les mutations de sa société. André Sola, le second personnage essentiel des *Méduses ou les orties de mer*, représentera le même

individu également en déphasage, mais à partir d'une perspective plutôt idéologique.

Par le truchement de Luambu et de ses deux amis Elenga et Muendo, l'écrivain installe, dans le récit, un personnage dont le rôle est beaucoup plus idéologique que narratif: le personnage du fou de la plage, une sorte de prophète qui non seulement prédit les événements à venir dans la diégèse, mais qui apparaît comme le substitut de l'écrivain dans le texte, notamment par ses discours philosophiques et ses commentaires sur les actions des autres personnages. Son intervention dans le déroulement de l'action diégétique se limite au rôle de catalyseur qu'il joue dans la rencontre des trois amis. C'est pour lui porter secours alors qu'il était aux prises avec des pêcheurs, que Luambu, Elenga et Muendo provoquent une bagarre générale quelques mois avant le drame générique du récit. C'était le début de leur amitié:

«On se souviendra toujours comment on s'est rencontré, dit Muendo.»
 «Ça, c'est vrai. On dira quand on s'est rencontré, il y avait des méduses partout; à cause des paroles d'un fou qui se prenait pour un prêtre!»
 (LM.80)

Sans plus jamais intervenir dans l'action, il accompagnera, de sa présence et de ses propos énigmatiques, les rencontres quotidiennes des trois amis à la plage. C'est à lui que l'écrivain attribue le symbolisme du titre du roman: il s'amuse avec les prises rejetées par les pêcheurs, notamment les méduses, et ira même en vendre au marché.

Il [le fou] 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! (LM.78)

Il faut préciser que les méduses provoquent des irritations cutanées, et la symbolique du titre tient à cet ensemble hétéroclite formé par le fou, les pêcheurs, les méduses et la foule. Entre le personnage et Luambu, l'écrivain installe aussi une rivalité qu'apparemment eux seuls peuvent éprouver. Nous reprenons ici un passage du texte où transparaît ce rapport symbolique entre les deux personnages:

Luambu fixait le prophète, comme s'il cherchait à savoir qui il était réellement. Il avait changé de ton. Plutôt débonnaire. Il ne parlait plus à la foule, à qui il tournait le dos, faisant face au soleil qui se mourait dans une sanglante agonie.

[...] Il se tourna brusquement et, le doigt braqué sur Luambu, ou quelqu'un derrière Luambu: «Pas toi. Le Messie ne pardonne qu'au fils de l'Homme! (LM.103)

Le personnage du fou est accompagné également par un personnage encore plus énigmatique, le seul auditeur fidèle de ses prophéties, un enfant dont le texte ne donne aucun signe distinctif particulier. Il est simplement désigné comme «l'enfant de la plage», et sa présence n'aura aucune incidence sur le texte:

En regardant derrière lui il [Luambu] vit sur la digue de sable un enfant nu, assis, le visage caïé dans ses paumes et les coudes soudés aux genoux. Il figurait à lui seul l'auditoire de l'inspiré. (LM.104)

La présence de l'enfant-auditeur, de même que celle du prophète fou, participent

du symbolisme de l'écriture de Tchicaya U Tam'Si. Pour la vraisemblance du discours narratif, leur inscription dans le texte est subordonnée à la présence et à l'évolution du personnage essentiel avec ses amis.

2. AUTOUR D'ANDRÉ SOLA

Par la nature de sa justification dans le roman, c'est-à-dire, la quête de la vérité sur la disparition de Luambu, André Sola, est identique à ce que remarque Pius Ngandu Nkashama à propos du personnage problématique et de son «objet-fétiche»:

Les projets du personnage principal [...] sont sans commune mesure avec ses propres forces et sa propre volonté. Ils le poussent à postuler quelque chose d'indéterminé, vide de sens, mais qui aurait comme une valeur magique pour le propulser au-delà de lui-même. Il se pose dès le départ comme cet espace du vide, susceptible de recevoir toutes les significations, dont principalement celles de l'univers du colonisateur. Cela veut dire qu'il évacue en lui toute autre projection qui ne soit pas de son propre mouvement, avant de se formuler un *objet interdit* qui ne peut se dire autrement [...]²⁰.

L'objet-fétiche exprime l'état d'anomie de l'individu. La surdétermination psychologique qu'il occasionne chez lui, ajoute Pius Ngandu Nkashama, détermine également le fonctionnement narratif du texte:

Le désir et les fictions qu'il investit dans cet objet-fétiche [la vérité sur Luambu] finissent par déterminer la structure de l'écriture. La répartition

²⁰ *Ibid.*, p. 108.

du récit se fait [...] autour de l'axe de cet «objet-fétiche». Le reste ne sera plus considéré que comme des «pré-textes»: le personnage ne lutte pas, et surtout ne lutte plus contre lui-même. Il finit par admettre la résolution des tensions dans la mort, [...] c'est-à-dire dans l'échec de l'imaginaire²¹.

André Sola croit devoir trouver l'explication à l'absence de Luambu au travail; il aurait mal interprété une question de son patron blanc, M. Martin. Pour cette "vérité à chercher", son «objet-fétiche», il se raccrochera à des valeurs obsolètes suivant la logique du récit: le surnaturel et l'empirisme. Ces valeurs et le spiritisme dont il s'entoure tentent en vain de le faire accéder à la hauteur de son patron, ne serait-ce qu'en réussissant à lui justifier l'absence de son collègue. Contrairement à Luambu, les personnages que l'écrivain regroupe autour d'André Sola participent de sa quête, non pas en tant que décor symbolique, mais en acteurs engagés. Seulement, eux aussi évoluent dans le même état d'anomie.

Il recourt d'abord au devin pour connaître les biographies d'Elenga (*LM*37) et de Luambu (*LM*51), et pour ausculter le personnel de la C.G.B.C.. L'image du personnage du devin est souvent assimilée à celle du charognard, comme en témoigne la description suivante:

En plus d'eux tous, il y avait l'invité d'André [le devin], que tous dévisageaient avec componction. Un cou de charognard, des yeux de serpent très exigus, qui faisaient baisser les yeux. (*LM*.193)

Les consultations n'ayant pas apporté de réponse suffisante, André se retrouve

²¹ *Loc.cit.*

avec les jeunes du quartier dont les voix forment les plus fortes rumeurs du texte.

Ils expriment l'ambivalence de l'opinion publique faite de réalité et de fantaisie:

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 lui eût permis de comprendre ce qui s'était passé. (*LM.91*)

Le lecteur ne perçoit de ces jeunes que les paroles, la polyphonie des voix plus ou moins révoltées. Il en est de même des femmes du marché désignées par «Elles» ou «les femmes», et dont Victorine, la femme d'André Sola, rapporte les propos superstitieux (*LM.124*). Avec le devin, les jeunes, Victorine complète la liste des adjuvants d'André Sola; ils lui auront apporté de l'aide dans sa quête, mais une aide rendue négative par le fonctionnement discursif du texte. Quant aux personnages que rencontre André dans son travail, leur rôle semble plus symbolique du décor social dans lequel évolue le personnage essentiel. Cet univers constitue également le lien que l'écrivain établit entre les deux figures principales du récit: André et Luambu; ils sont tous les deux des collègues à la C.G.B.C. Les autres personnages participant de cette catégorie, sont identifiés par leurs noms respectifs: le patron M. Martin, le commis Tchilala au bégaiement particulier, cousin de Victorine (*LM.122*), les autres commis, Luambu, Douli, Zonsi, Mpassi, Costo[/a]di Mengha, le planton Mpita Jean-Pierre, et Dieudonné Lilesu dont la femme Sidonie est évoquée par Victorine (*LM.123*). Ils prennent part, tous, à la déchéance symbolique d'André Sola: ce sont des personnages-

miroirs qui croient, comme lui, au surnaturel, mais qui refuseront de le suivre dans sa descente en enfer. Ils acceptent un moment de recourir au devin à son initiative, mais ne démissionneront pas avec lui à la fin du récit. D'après le narrateur:

Il n'y a que lui [André] que le rire de M. Martin atteignait de la sorte. Les autres s'étaient remis à leur travail, eux qui voulaient qu'on les démissionne, ils se soumettaient dociles au péril de leurs vies, de celles des leurs, et voilà, les sarcasmes du Démon c'était pour lui. (...). (LM.246)

En somme, les personnages anonymes sont intimement associés au projet sémantique du texte: ils disent, par leur bigarrure et leurs attitudes, l'empirisme social, et partant, associent le caractère problématique des personnages essentiels à la portée sociologique du texte. La peinture des individus en état d'anomie fait partie du projet d'écriture de Tchicaya U Tam'Si. Dans *Les Méduses ou les orties de mer* l'écrivain aura mis en écriture la société africaine à la croisée des valeurs, celles de l'Afrique des traditions, de l'Afrique empirique, de l'Afrique qui explique le réel par le surnaturel, et celles du progrès et de la modernité. «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», dit le narrateur du roman (LM.24). Contrairement à Prosper qui a réussi dans son parcours en adoptant les valeurs du progrès, Luambu et André Sola auront échoué dans le leur, pour avoir choisi des valeurs désormais obsolètes. Ils sont

représentatifs, à leur niveau, de l'état d'anomie générale de la société africaine.

D. *CES FRUITS SI DOUX DE L'ARBRE À PAIN* ET LES POATY

Dans *Ces fruits si doux de l'Arbre à pain*, la famille Poaty est représentative de la bourgeoisie définitivement installée au pouvoir au lendemain des indépendances. Sa composition évolue avec les deux principales articulations du récit: avant et après l'enlèvement du juge Raymond Poaty. Dans la première articulation, elle est bâtie autour de la vie du Juge et de sa famille: sa femme Mathilde et leurs quatre enfants, Gaston, Marie-Thérèse, Sébastien et André. L'écrivain mentionne autour de ce noyau, d'autres membres de la famille du juge et de celle de sa femme, mais ces autres personnages sont simplement évoqués dans le texte. Autour du Juge évoluent également des personnages de son univers socio-professionnel; ceux-ci constituent l'essentiel des figures politiques post-coloniales inscrites dans le roman. Dans la seconde articulation, la dynamique du récit repose sur le parcours politique du garçon aîné du Juge, Gaston Poaty, et de la femme de celui-ci, Mathilde.

1. AUTOUR DU JUGE RAYMOND POATY

Le parcours du juge Raymond Poaty est fondé, dans le roman, sur la recherche d'une promotion sociale personnelle (être nommé Procureur de la République) et sur la lutte pour «l'indépendance de la magistrature». En cela, son humanisme égale celui de Prosper ou des de l'Escaut de la première génération, à la seule différence que lui aura déjà achevé son ascension sociale. Sa famille est représentative de la bourgeoisie issue des indépendances, disions-nous plus haut. Ce double projet sera contrecarré par la forte opposition du pouvoir politique, incarné par le gouvernement corrompu de l'abbé Lokou. Entre les deux personnages, l'écrivain remet en texte le conflit traditionnel entre le pouvoir judiciaire et le pouvoir exécutif dans les régimes d'exception. La relecture du fonctionnement du troisième pouvoir, le législatif, sera réservée à la deuxième articulation du texte, avec la vie parlementaire de la femme de Gaston. En ce qui concerne le juge Poaty, ses deux quêtes dépendent exclusivement du pouvoir politique en place : il n'arrivera pas à les mener à terme puisqu'elles sont contraires aux intérêts du gouvernement. Compte tenu de ses dissensions effectives avec le Président-abbé, compte tenu aussi du fait que celui-ci avait tenté de séduire sa femme, Mathilde, le juge décide de démissionner de son poste de magistrat et d'entrer dans le maquis. Ici, le

personnage du Chef de l'État s'investit éminemment comme son principal opposant. Bien qu'il ait rejoint l'opposition politique à l'abbé-Président, le juge n'aura pas réussi à échapper au pouvoir qui le fait enlever. Son double échec, la nomination qu'il n'a pas pu obtenir, et le combat pour la justice qu'il n'a pu non plus mener à terme, lui confère, à première vue, un statut d'anti-héros. Cependant, il n'en sera pas ainsi car il ne meurt pas dans le texte, et, par-dessus tout, son combat politique sera repris par son fils. C'est son enlèvement qui est également à l'origine du soulèvement populaire qui oblige l'abbé-Président à démissionner. Il sera désormais considéré comme le chef spirituel, le prophète et le martyr de la Révolution qui marque la fin de la première articulation du roman (*CF.162*).

Autour du pouvoir autoritaire, se retrouvent des personnages secondaires également opposés au Juge, notamment le ministre de l'Intérieur (p.160), et l'avocat envoyé par le Chef de l'État pour ramener le Juge Poaty dans les rangs du pouvoir, M^e Mpassi (*CF.108*). Ce sont des personnages «sans scrupules», d'après le narrateur, des personnages qui composent l'univers politique autour du Juge Poaty. À leur image, d'autres personnages participent de l'action du Juge ou témoignent de son parcours, mais en tant que figures d'adjuvants ou de vraisemblabilisation du récit.

Il est dit du juge même qu'il était dans la cinquantaine, qu'il avait «le

cheveu abondant et dru, clairsemé de fils gris», et des yeux qui lui donnent «un regard étonné et noble», semblables à «deux sentinelles vigilantes sur le seuil de son front aussi large que son sourire» (CF.21). Il a du ventre aussi, mais ne bedonne pas, le bras long «au propre comme au figuré», d'après le narrateur (CF.21). Il aura trouvé auprès de sa femme le meilleur de ses adjuvants. Mathilde avait réussi, en effet, à repousser les avances du Chef de l'État. Au plus fort de la tension politique entre le Juge et le pouvoir, c'est au village de sa mère que Raymond Poaty retourne pour se «ressourcer». Il est dit de Mathilde qu'elle est une ancienne élève de l'école normale de Mossendjo, monitrice d'école ensuite, puis directrice de l'école Javoué. Elle a vécu avec son mari en France, y a fait «des ménages et la concierge dans le seizième arrondissement de Paris, du côté de l'église d'Auteuil, pour arrondir les fins de mois» (CF.65), comme le précise le narrateur. Elle en a hérité des manières d'Européenne, de l'avis de son boy (CF.72). Mathilde ne se relèvera jamais, cependant, de la disparition de son mari. Elle sera d'ailleurs le seul membre de la famille Poaty à rester à l'écart de l'activisme politique. Quant à ses enfants, leur rôle aura plutôt été d'ordre symbolique autour du juge: ils illustrent le statut social de la famille, l'aîné qui poursuit des études de droit en Europe, un autre qui prépare un baccalauréat en philosophie, etc.

À l'opposé de son frère Gaston, «bon gars réfléchi, la tête aux études»

(CF.31), selon le narrateur, Sébastien, le deuxième garçon de la famille, est plutôt la figure de l'étudiant enthousiaste emporté par les théories nihilistes de l'examen qu'il prépare. Bénéficiant du rôle éminent de la famille dans la Révolution, il sera nommé directeur de collège à l'intérieur du pays (CF.189). Sur le plan narratif, il est l'un des personnages essentiels du système de modalisation dans le texte. Le troisième garçon, André, l'éternel morveux, est réputé pour sa lenteur (CF.15-16). Lui aussi tirera profit de la Révolution: il obtient une bourse d'études par l'entremise de Sébastien, et va poursuivre des études secondaires à Aix-en-Provence, en France (CF.190). Quant à Marie-Thérèse Véronique Adélaïde Clothilde Poaty dite *Tchilolo*, elle est la fille unique de la famille, l'emblème du clan des Poaty par son surnom (CF.19). Insouciant, sa gaité et sa santé constituent un réconfort pour ses parents; elle n'en est que plus aimée par tous les hommes de la famille, précise le narrateur (CF.16). A la disparition de son père, elle abandonne les études, se consacre à sa mère et à son frère Gaston pour qui elle éprouve des sentiments controversés (CF.163). Elle meurt un an après la révolution, à la suite d'une tentative d'avortement (CF.188).

En dehors des figures d'opposants et d'adjuvants, la vraisemblance du personnage et de ses actions est assurée par les figures symboliques que l'écrivain installe autour de lui: les ancêtres et les parents, un personnage du nom d'Isidore, représentatif de l'élite politique africaine post-coloniale, et certains

amis de la famille. La table généalogique des Poaty (CF.116-117) insiste, par exemple, sur la mémoire du père et sur son calme légendaire. Elle précise aussi que la mère du juge était morte un an après la disparition du juge (CF.188). Isidore Pambelot, lui, est considéré dans le texte comme le "disciple", du Juge. C'est avec lui que le magistrat partageait ses appréhensions sur les tendances dictatoriales du gouvernement de l'Abbé Lokou, bien que Mme Poaty-mère n'ait jamais eu confiance dans son dévouement au Juge (CF.68). Il sera le Président du gouvernement révolutionnaire de la II^e République congolaise dans le roman (CF.260). Dans le cercle des amis des Poaty se retrouve un personnage du nom d'Eugénie Kokamba «La Boue», collègue de Madame Poaty à l'école Javoué (CF.79-81). C'est un personnage qui, par ses moeurs légères, s'inscrit en porte-à-faux par rapport aux valeurs conservatrices des Poaty. Son inscription autour de ceux-ci, accentue leur "positivité" dans le texte.

2. AUTOUR DE GASTON POATY

Dans la seconde articulation narrative des *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, articulation qui correspond aux lendemains de la révolution populaire, le récit se bâtit autour des activités politiques de Gaston et de sa femme Mathilde. Avec eux, une nouvelle structure familiale s'élabore, réduite exclusivement au

couple et à quelques membres de la belle-famille de Gaston (CF.221-222). Après des études de droit en France, Gaston rentre au pays et se retrouve rapidement au devant de la scène politique avec l'enlèvement de son père. Il est en fait l'instigateur du soulèvement populaire. Il entre ainsi dans le nouveau gouvernement révolutionnaire; il hérite aussi du rôle du chef de famille, fonction remplie par son père jusqu'à son enlèvement (CF.162). Son évolution dans le roman est conditionnée par une double recherche, celle de la vérité sur la disparition de son père, et une relecture objective de l'Histoire à travers le combat politique. A partir de lui, l'écrivain construit un autre système de personnages qui ne diffèrent que très peu du système qui dépendait du Juge, dans la première articulation du roman. On y distingue également trois foyers, celui des opposants, celui des adjuvants et celui des personnages symboliques, gages de la vraisemblance du personnage essentiel. S'il trouve en sa femme son meilleur adjuvant, les personnages politiques qu'il rencontre constitueront pour la plupart ses opposants. En somme, l'ensemble des personnages politiques de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* se distinguent en deux catégories: une première catégories identifiée au gouvernement de l'Abbé Lokou, et une deuxième, identifiée au gouvernement révolutionnaire qui a remplacé celui de l'abbé-Président. À l'instar de son père que ses convictions politiques avaient opposé au premier gouvernement, les idées politiques de Gaston l'opposeront à son tour à

ses collègues du Bureau Politique, autrement dit, du second gouvernement.

Il est dit de Mathilde qu'elle est une ancienne étudiante en lettres avec qui Gaston s'est marié en France. Parce qu'elle était issue d'une famille plus modeste que celle des Poaty, son père, Mué Niambi, n'étant qu'un forestier (CF.126), son mariage avec Gaston avait paru comme un honneur pour sa famille:

On sait tout d'une famille si en vue, dit le narrateur. Un honneur, pour ceux de la famille qui sont dans l'ombre. Pas que pour eux, pour tout le pays aussi. Un grand honneur. (CF.130)

Après la révolution, elle devient député à l'Assemblée nationale, et y apporte une réforme de l'enseignement qui reconnaît l'égalité de droit à l'éducation entre les filles et les garçons (CF.162). Par son dynamisme, elle se fait représentative de la nouvelle génération de la femme africaine, une génération nettement active qui se démarque désormais de la plupart des personnages féminins que Tchicaya U Tam'Si a mis en texte jusqu'alors, qu'il s'agisse de Malila, de Juliette ou de Julienne. Mathilde était aussi une bonne enseignante à la voix claire et audible, d'après le narrateur (CF.213). Avec le couple Gaston-Mathilde, l'univers familial assez présent dans la chronique de Tchicaya U Tam'Si, subit une ultime épuration à l'image de l'embourgeoisement ou de l'occidentalisation progressive de la société mise en texte. Personnellement, ils n'envisageraient pas d'avoir des enfants dans l'immédiat: «Ils s'établiraient d'abord, les enfants viendraient

ensuite» s'étaient-ils dit (CF.218). Ils seront d'ailleurs qualifiés de "petits-bourgeois" dans le texte.

Le rôle d'adjuvant principal que joue Mathilde auprès de Gaston s'exprime pleinement lors de l'arrestation et de la condamnation du personnage essentiel: elle réussit à le soustraire à la vigilance du système et à lui épargner la mort. Elle sera secondée, dans ce rôle d'adjuvant, par l'inconnu du Bureau politique, l'"Inconnu-proche-du-pouvoir" comme le désigne le narrateur.

Les personnages symboliques du milieu social et politique dans lequel évoluent Gaston et Mathilde sont en fait les amis du couple: un personnage métis du nom de Cécile Atonga (CF.102), et Paulin Pobbard, ancien ami de faculté, parrain de leur mariage (CF.151), devenu le farouche opposant politique de Gaston. Avec Paulin, l'énonciation rétablit le lien anecdotique entre le roman et les textes précédents. En fait, l'amitié entre Gaston et Paulin avait souffert des rapports incestueux entre Gaston et Marie-Thérèse.

En ce qui concerne les personnages politiques opposés au parcours de Gaston, ils évoluent au sein du Mouvement national de la révolution (M.N.R.). Il s'agit du nouveau Chef d'État, l'ancien disciple du Juge Poaty, Isidore, devenu le «camarade Président»; c'est lui qui signifie à Mathilde la condamnation politique de Gaston (CF.202). Il s'agit aussi de Paulin Pobbard, membre du Bureau Politique comme Gaston, qui cherche et obtient l'éviction de ce dernier

de la scène politique. Un Député de l'Assemblée nationale nommé Kombo (CF.202), et un membre du Gouvernement nommé Pongui (CF.212), figurent aussi parmi les opposants de Gaston. D'après le narrateur, le Député Kombo est un personnage quasiment inculte, «maigre et poussiéreux», à la voix «molle et pâteuse», qui a été autrefois préposé à la poursuite du crime politique et qui en aurait hérité le surnom de Goebbels (CF.205). Quant à l'«ami Pongui», une des «crapules» du bureau politique, selon le narrateur, il a été envoyé par le Président pour ramener Gaston à la raison:

Nous devons tous sacrifier notre orgueil au parti, disait-il à Gaston. La cause du parti est supérieure à la nôtre. (CF.214)

Il s'agit, enfin, du chef de la sécurité du gouvernement révolutionnaire, Babotoli, un personnage plutôt vil et sadique qui excelle dans la torture des prisonniers politiques. C'est un amateur du *Kama-sutra*, ouvrage qu'il aurait acheté, selon le narrateur, «quai des Grands-Augustins à Paris, lors d'un stage de formation» (CF.271). Il est chargé de l'"interrogatoire" de Gaston, et en tire son statut d'opposant.

Ces personnages, tels qu'ils sont posés autour des figures essentielles du roman, réactualisent le passé mis en texte, reproduisent les habitudes socio-politiques de ces premières années des indépendances africaines. Certains autres personnages participeront de ce processus d'actualisation du récit, mais leur présence autour du personnage essentiel reste symbolique, comme nous le disions

plus haut. On compte, parmi eux, les membres de la Coopération rencontrés par Gaston dans ses fonctions gouvernementales, notamment, le métis Oliveira Dos Santos (CF.227), haut responsable angolais résidant à Brazzaville et chargé des renseignements au sein du M.P.L.A. (Mouvement populaire de libération de l'Angola); un certain Jean Robinet (CF.228), agent obscur au service d'un non moins obscur Flocat que le texte identifie à «l'homme du Général» (CF.229). Ils sont, tous, à la mesure de l'activisme politique au centre duquel se trouve Gaston. Ils symbolisent également, par-delà le récit, les dessous de la coopération politique au Congo, comme le traduit le passage suivant tiré du roman:

Le pétrole, la stratégie. Tout a un rôle dans la grande guerre des positions. Les enjeux sont imbriqués. Vaste jeu d'échecs, les pions se font l'illusion d'être les maîtres d'un jeu dont ils sont pourtant l'enjeu pitoyable. *Independa, cha-cha!* dansait-on, à Kin, Abidjan, Accra, Bangui, Brazza, Conakri, Cotonou, Dakar, Douala... La musique, qui venait de Léo, disait que *Independa* fut payée cash, à la table ronde, à Bruxelles. Or voilà c'était presque un marché de dupes. C'est l'acheteur qui avait été le vendeur à solde, qui avait reçu monnaie de singe ! Il avait vendu son âme au diable et c'est toujours le diable qui mène le bal. Et c'est le damné qui danse. On triture, on manipule, à qui tue mieux l'espérance de ceux qui ont mis toute leur vie dans le combat! (CF.228)

Ce n'est plus un hasard si chacun des personnages évoqués ici rappelle, qui par son nom, qui par son portrait, les personnalités politiques influentes²² de

²² Nous pensons ici à l'ancien Premier-Ministre du Congo, M. Henri Lopès, également écrivain, qui a été collègue de l'écrivain à l'U.N.E.S.C.O., auquel peut tout à fait renvoyer le portrait du personnage Oliveira dos Santos. Nous pensons aussi à Flocat qui renvoie encore plus fortement à Jacques Foccard, effectivement chargé des questions africaines auprès de maints gouvernements français depuis le Général De Gaulle.

l'actualité congolaise et française d'époque. Qu'ils soient opposants, adjuvants ou simples figurants, ils participent du processus de vraisemblabilisation de la chronique sociale de Tchicaya U Tam'Si en se faisant l'expression des nouvelles réalités du Congo post-colonial.

3. LE RAPPORT SYMBOLIQUE DU FRÈRE ET DE LA SOEUR

Nous ne terminerons pas l'étude de l'organisation des personnages des romans de Tchicaya U Tam'Si, sans évoquer le rapport symbolique que l'écrivain installe, d'un texte à un autre, entre le personnage du frère et celui de la soeur. À l'exemple de Gaston et de Marie-Thérèse dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Tchicaya U Tam'Si a, en effet, créé dans sa chronique un rapport particulier qui fait du frère et de la soeur un couple quasi-mythique au symbolisme plus ou moins varié, et dont l'incidence participe assez souvent de la dynamique du récit. L'importance de cette dualité créée dans chacun des romans finit par excéder les limites de la simple récurrence narrative; avec elle, s'élabore une complicité culturelle que l'écrivain rattache aux traditions, «un trait de race», comme il le fait dire au narrateur des *Phalènes*:

[...] les filles sont les aînées dans notre sang, dit Prosper. Léa, c'est Sophie, elle est maternelle pour son frère, un trait de race? Léambu était déjà l'aînée de Tchiluembh et Thom'Ndundu! «Un trait de race...!». (LP.65-66)

Dans *Les Cancrelats*, ce sont Tchiluembh et Liambu, frère et soeur de Thom Ndundu, qui inaugurent le symbolisme mythique, bien que leur rapport soit conflictuel, compte tenu des responsabilités présumées de Tchiluembh dans le décès de leur père. Ils seront relayés par Charles de l'Escaut et Alberte de Saint-Villars entre qui s'est développé un rapport de filiation mêlée de tendresse amoureuse:

Dans la lettre où Charles de l'Escaut annonçait son retour, il lui disait: «Tu ne peux pas imaginer la surprise qui t'attend! » Alberte n'imagina rien. Ne s'en préoccupa nullement à l'arrivée de son cousin. «Il m'adore comme un fou!» disait seulement Alberte à ses amies. (LC.16)

Entre Sophie et Prosper, le rapport évolue de la simple filiation à une maternité symbolique entrecoupée d'intimité troublante, puis à un partenariat tout autant symbolique, mais moral et physique. Sophie se serait abstenue une fois d'embrasser Prosper dans *Les Cancrelats* parce que, rappelait le narrateur, «on n'étreint pas son frère en pays Vili» (LC.189). Le symbolisme apparaît également au niveau des enfants de Prosper, Léa et Paulin, d'abord, ensuite, le petit Thomas et la petite Marie-Antoinette. Entre Léa et Paulin, le rapport s'inscrit dans une perspective culturelle et discursive: les deux personnages permettent à l'écrivain d'évoquer dans le texte les statuts respectifs de la fille et du garçon dans la société africaine. Au nom des traditions, précise-t-on dans *Les Phalènes*, la fille doit rester au foyer, et le garçon peut aller, comme Paulin, poursuivre des études en France: «Dans un monde d'hommes, dit Léa avec amertume, on sert

d'abord les hommes» (LP.113). Malgré sa vivacité d'esprit, et l'insistance d'Aimée Volange auprès de Prosper, Léa n'ira pas en France comme son frère. «Ne sacrifie pas Léa, dit Aimée, [...]: donne-lui les mêmes chances qu'à Paulin.» (LP.240). Ce sera en vain. Il existe un rapport similaire entre Jean Taty et Mwisu, les enfants de Tchiluembh dans *Les Cancrelats*. Quant à Marie-Antoinette, la fille métisse d'Aimée Volange, et Thomas, le deuxième garçon de Juliette, leur symbolisme atteint le degré suprême de l'expression idéologique: leur naissance représente, il faut le rappeler, l'achèvement du métissage culturel qui sous-tend le discours romanesque de Tchicaya U Tam'Si. Arlette Chemain évoque également l'importance de cette fillette née de deux races et de deux pays chez l'écrivain: «L'auteur [...] avait promis un livre où il aurait écrit l'histoire de cet être riche de deux cultures, projet qu'il n'a pas eu le temps de réaliser²³».

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est Elenga et sa soeur Mazola qui forment le couple mythique, mais leur symbolisme relève plutôt de stratégies narratives: l'amour de Mazola à Luambu, l'ami de son frère, sert de miroir aux tourments psychologiques de Luambu. Par contre, dans le couple symbolique formé par Gaston et Marie-Thérèse Poaty dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, le rapport filial sera constamment menacé par l'interdit; Mathilde, la femme de Gaston, est la première à en souffrir: «Tu sais que ta soeur me traite en rivale,

²³ Arlette Chemain, «L'héritage de Tchicaya U Tam'Si», in *Europe*, n° 750, octobre 1991, p. 135.

dit-elle à son mari. Moi aussi, si j'avais un frère beau comme toi, j'en serais amoureuse.» (CF.182-183). La narration ne laisse entendre que de manière diffuse et détournée, l'éventualité d'un inceste entre les deux personnages :

Bien sûr qu'il lui [Mathilde] était revenu des allusions appuyées dans les propos non seulement des serviteurs, mais aussi des esprits bien intentionnés, qu'elle prit superbement pour des sornettes. Chaque fois qu'elle s'est absentée un peu longuement de Brazzaville, Marie-Thérèse est venue s'installer dans sa maison, qu'elle s'est mise à gouverner à sa façon: «C'est tout juste si elle ne couche pas dans le lit de Madame...» Mathilde est tout, sauf une femme d'intérieur. Elle n'est pas la fille d'une directrice d'école ménagère. Mais Mathilde ne suspecta rien. Rien d'étonnant dans une famille où seul le destin fait des brèches, mais jamais la mauvaise humeur ni la mésentente entre ses membres. (CF.183)

Dans le même texte, le rapport entre Gaston et Marie-Thérèse est reproduit au niveau des récits secondaire avec les personnages de Mavoungou et de Ngondi. Entre ceux-ci, l'inceste sera consommé, et les limites de l'interdit, franchies. Un enfant naît aussi de leur rapport: «Alors, dit le texte, la soeur monte dans le lit, se couche flanc à flanc contre son frère. Témoigne de cela l'enfant qui naît, de leur sommeil ensemble, passé neuf lunes» (CF.188). Sibyllin, l'énonciateur ajoute à la fin du conte: «Gaston n'allait au lit de sa femme que mort de fatigue».

Mythe obsédant ou coïncidence narrative, le couple symbolique du frère et de la soeur constitue un pôle discursif qui ne se limite plus au seul cadre du narratif. Il interpelle fortement l'écrivain, si on se réfère à Arlette Chemain²⁴

²⁴ D'après Arlette Chemain en effet, l'écrivain aurait une soeur cadette nommée Yvonne, avec qui il aurait passé une enfance entrecoupée de maladie. Voir Arlette Chemain, «Présence de Tchicaya U Tam'si», in *Lettres et cultures de langue française*, n° 1, 1989, p. 11.

qui rappelle que les rapports entre Tchicaya U Tam'Si jeune et sa soeur puînée étaient assez profonds.

Chapitre V

QUALIFICATIONS ET HIÉRARCHISATION

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé la représentativité sociale du personnel romanesque; il s'agira d'identifier, ici, les échelles de valeurs qui surdéterminent la distribution et les qualifications des personnages et qui, en même temps, activent des discours de groupes, ces systèmes idéologiques qui traversent les textes en y modulant la distribution des dires et des faire.

Dans l'interaction texte/idéologie, Philippe Hamon attribuait au texte narratif une dynamique conflictuelle où prévalent, sous forme d'oppositions et de scalarisations, des structures d'évaluation, de contraintes, de prescriptions et d'interdictions apposées aux personnages et à leurs discours. Le fonctionnement idéologique du texte se matérialise, ainsi, au niveau concret des personnages et de leur distribution dans la fiction, de leurs discours respectifs et de l'évaluation qu'en fait l'écrivain. Par l'évaluation, celui-ci installe, entre ses personnages, des échelles de valeurs, des normes et des hiérarchies:

Évaluer êtres et procès de ses personnages (pour un narrateur), évaluer les autres personnages ou s'évaluer (pour les personnages), c'est [...] installer et manipuler dans un texte des listes et des échelles, des normes,

des hiérarchies¹.

Pour Pierre Zima, qui reprend la même analyse, l'idéologie est l'«attitude [critique et réflexive] que le sujet d'énonciation adopte envers ses propres activités sémantiques et syntaxiques (narratives)²». Cette "attitude critique" s'apparente à la modalisation définie par A.-J.Greimas et J. Courtés comme «production d'un énoncé dit modal, surdéterminant un énoncé descriptif³». L'énoncé modal se fonde, lui, sur des valeurs de vérité, de vouloir, de devoir, de pouvoir et de savoir appliquées aux personnages. Le commentaire évaluatif porterait, en somme, selon Philippe Hamon, «sur le mode positif comme sur le mode négatif, soit sur *l'acte lui-même du personnage*, dans son déroulement, soit sur *les résultats et les conséquences* psychologiques et matérielles de l'acte pour le personnage, qui en tire du plaisir, soit du déplaisir et de l'ennui, soit sur un bénéfice positif attendu, soit sur une perte inattendue⁴». Le regard du personnage (son point de vue narratif/descriptif) s'accompagnerait ainsi d'un commentaire évaluatif sur son *savoir-voir*, son langage ou son discours, d'un commentaire sur son *savoir-dire*, son travail, d'un commentaire sur son *savoir-*

¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, p. 104.

² Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, p. 136.

³ A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 230.

⁴ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, p. 108.

faire, et sa relation sociale, d'un commentaire sur son *savoir-vivre*. La modalisation ou l'évaluation du personnage, le discours commentatif qui accompagne ses actions/positions dans l'univers narratif, apparaissent, dans ces conditions, comme le point d'affleurement majeur de l'effet-idéologie, chaque commentaire se référant à des codes normatifs inscrits dans les textes ou dans le "Texte social", la Doxa.

Dans l'exercice de l'énonciation ou de l'évaluation normative, A.J.Greimas et J. Courtés identifiaient deux compétences: une compétence sémio-narrative, «communautaire, classificatoire, programmatrice et translinguistique», et une compétence discursive, propre aux sujets énonciateurs et régissant les formes discursives énoncées⁵. Si la première renvoie à des systèmes de valeurs ou à des structures normatives propres à des groupes sociaux ou à des collectivités sociales (les sociolectes) plus ou moins déterminées, la seconde, la compétence discursive, en appelle plutôt à l'adéquation de l'instance énonciatrice aux présupposés discursifs idéologiques de ces structures sociolectales, de même qu'aux rapports de proximité entre l'énonciateur et les situations énonciatives évaluées. La modalisation des personnages, dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, relève des compétences du narrateur et de personnages influents à statut normatif contextuel. Pour le narrateur, ses compétences sémio-narratives et discursives

⁵ A.J.Greimas et J. Courtés, *op.cit.*, p. 103-104.

tiennent de son statut omniscient et de sa conformité présuppositionnelle au projet d'écriture de l'écrivain; quant aux personnages délégués à l'évaluation, leurs compétences tiennent plutôt des rapports de connivence qu'ils entretiennent avec les personnages évalués, et des programmes normatifs ou idéologiques qui surdéterminent leur discours narratif.

A. LE PERSONNAGE ET SON ÊTRE

La description physique ou matérielle des personnages, celle de leur espace fonctionnel, les attributs sociaux référentiels dont les accompagne l'écrivain, constituent les premières indications de leur mise en discours dans le texte, leur inscription en positivité ou en négativité par rapport aux divers programmes narratifs. La description du personnage n'indique plus seulement son *être*, mais aussi et surtout, son cahier de charge idéologique. Ainsi se distinguent, dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, les personnages essentiels, ceux autour de qui s'organise le récit, et les figures accessoires qui participent à la fois de la représentativité sociale des personnages essentiels, et de la vraisemblance de tout le discours narratif.

1. L'ÉVALUATION PAR LE CORPS ET LE PORT VESTIMENTAIRE

C'est par la description du corps et du port vestimentaire que Tchicaya U Tam'Si identifie la supériorité des personnages essentiels de ses romans: la finesse des mains, ou l'élégance dans l'habillement, par exemple, indiquent leur statut diégétique, leur position par rapport au déroulement de l'action, de même que leur représentativité sociale; il s'agit souvent des personnages principaux, qui font également partie de la bourgeoisie montante ou déjà établie.

Lorsque Thom Ndundu rencontre pour la première fois celle qui allait devenir sa femme dans *Les Cancrelats*, Lohya, ce sont les mains de la jeune fille qui attirent son attention:

Tout l'atelier haletait quand elle y paraissait. Pour Ndundu, elle ressemblait au pays. Lohya, c'était le pays qui était venu au-devant de lui, à sa rencontre. [...] Ndundu haletait plus que les autres dans l'atelier. Son corps s'éloignait de lui, se fissurait. L'air s'y engouffrait, menait grand tapage, l'étourdissant, ses sens à vif. Il souffrait d'une boulimie de toucher, de sentir, de goûter, d'écouter, de dévorer des yeux, des sens, les mains de Lohya. (LC.23)

Le symbolisme des mains détermine également la description physique de l'oncle de Lohya, le riche tailleur Boulh'Yeng; du moins, c'est l'élément sur lequel porte le regard critique de Thom Ndundu:

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. (LC.23)

Alors que le symbolisme de la main s'allie à la beauté physique chez Lohya, chez l'oncle, il indique à la fois l'aisance matérielle du personnage et son opportunisme. Mais c'est une redondance qui polarise les deux personnages sur la complémentarité idéologique entre l'extraction sociale et la prééminence diégétique. Le réseau des mains intégré au portrait des personnages principaux, indique l'intentionnalité toute idéologique du choix de l'écrivain: les figures emblématiques de son écriture proviennent des couches les plus aisées de la société; ce sont des personnages bourgeois, ou pris comme tels. Il en va ainsi de l'extraction sociale de Lohya, épouse et mère des personnages les plus influents de la fresque: Thom Ndundu, Sophie et Prosper. Il en va ainsi, également, de la description de Thom Ndundu, par le corps et par le port vestimentaire.

Le portrait du personnage, soumis à trois centres de focalisation, celle du narrateur, celle du personnage lui-même et celle de son frère, Tchiluembh, présente d'abord son ongle, attribut de son métier de tailleur:

Debout, entre ses deux enfants, il se gratta le bas du menton avec l'ongle géant de l'auriculaire de sa main droite. Cet ongle très dur était l'accessoire utile de son métier qui avait fait de lui l'homme qu'il était devenu. (LC.10)

Il présente ensuite la démarche du personnage, «son pas très large et sa vue si basse» (LC.11), ainsi que ses yeux auxquels renvoient le symbolisme de son nom.

D'après le narrateur:

Ndundu portait ce nom à cause de ses yeux, surtout à cause des cils

autour de ses yeux: un peu roux. Un rien albinos. Pour cacher cette légère infirmité, il ouvrait toujours grand les yeux. (LC.36)

Ailleurs, c'est la gestuelle et le mouvement du corps qui présentent le personnage au lecteur:

Ndundu appuya sa tête contre le tronc de l'arbre; il bascula pour cela, sur un mouvement du corps, le banc sur lequel il était assis. Il balança ses jambes, fit une moue, ramena les pieds du banc et son propre corps dans la verticale, se pencha et gratta sur le sol l'idéogramme d'un pou ou d'une punaise, ou d'un cancrelat, du bout de sa canne. (LC.28)

Dans ce portrait progressif qui met un accent particulier sur le corps, les mains apparaissent avec la même représentativité idéologique, notamment, avec la canne mise entre ces mains. La canne traduit encore mieux la réussite sociale du personnage, et elle était déjà entre ses mains à son arrivée au pays, indique le narrateur: «Ndundu prit du recul, ouvrit les bras et courut à elle [Liambu], la canne toujours à bout de bras» (LC.31). La canne fait partie aussi de l'ensemble du port vestimentaire du personnage, un port vestimentaire fortement occidentalisé, comme le montre le passage ci-après:

Ndundu, qui avait quitté la véranda, y apparut la canne à la main et la chapeau sur la tête; il ajusta un gilet noir brodé de soie jaune: le complet veston mauve qu'il avait sur le bateau ne lui allait plus, un peu étroit sur les épaules [...] (LC.53)

De la main à la canne et au port vestimentaire, ce sont les éléments qui, bien que d'époque et un brin défraîchis, le distinguent du reste de ses contemporains. À partir de la description physique qui l'apparente, dans son port vestimentaire, à

la bourgeoisie européenne de la fin du XIX^e siècle, Thom Ndundu porte le ferment de la bourgeoisie locale, une bourgeoisie dont les valeurs seront justement identifiées à celle de l'Occident. Le destin du personnage est inscrit par ailleurs dans la symbolique de ses mains, l'écrivain jouant ici le rôle d'un chiromancien:

Ndundu regardait ses mains. Elles étaient longues. Elles lui parurent plus longues que jamais. Trop longues pour les prendre à témoin. Trop pour être des témoins valables. Car un témoignage doit être bref pour porter les esprits. (LC.21)

Par comparaison à son fils dont le parcours s'étend sur deux romans (et qui aura les doigts assez courts pour porter le destin de son parti), celui de Thom est effectivement assez bref dans la fresque. Ici intervient le choix idéologique de l'écrivain: l'intérêt de l'écriture ne peut porter outre mesure sur ce personnage représentatif de la première génération des "évolués"; il faut une relève encore plus évoluée, Prosper notamment, qui, lui, illustrera les deux figures de la bourgeoisie montante. Ainsi Prosper succédera-t-il à son père sur le double plan de la représentativité narrative et idéologique. Il incarnera tout à fait les valeurs de cette future classe dirigeante de l'Afrique.

La symbolique des mains et du port vestimentaire sera appliquée aussi aux personnages qui évoluent autour de Prosper et qui sont représentatifs de l'élite ou de la bourgeoisie, indépendamment de leur statut actantiel (opposant ou adjuvant). C'est le cas notamment de Juliette et de Dieudonné Pambault. Juliette

sera identifiée à Sophie, qui, elle, appartient déjà à la catégorie des personnages exceptionnels de la fresque: c'est à juste titre que le regard admirateur de Jean de l'Escaut avait été attiré, comme le dit le narrateur au début des *Cancrelats*, par les «mains étrangement délicates» de la jeune fille (LC.92). À l'instar de Sophie, Juliette sera présentée comme une «grande dame»:

Juliette était une femme de la race de Sophie. Pas très grande, pas corpulente. Le dessin de sa tête était des plus agréables; il prenait un ton sensuel autour de la bouche, un peu de sévérité dans les globes des paupières malgré deux grands yeux noirs et naïfs. Juliette portait une robe de rayonne rose à fleurs de pâquerettes. (LC.234)

Son port altier et les robes à motifs qu'elle affectionne et qui reviennent dans la plupart de ses portraits, expriment admirablement sa supériorité morale et sociale dans le texte. Ainsi apparaît-elle au *Congo Soir*, déterminée à ramener Prosper à la raison:

Elle portait une longue robe à double frange dans le bas, une cotonnade blanche mouchetée de noir. Elle avait une barrette portugaise en écaille dans les cheveux et un grand peigne en écaille était planté dans son épaisse chevelure. La robe était décolletée et sans manches. Le grand châle, jeté sur ses épaules, était en soie. (LC.273)

Comme il a été remarqué dans la description du grand père Thom Ndundu, le port vestimentaire établit également, dans le cas de Juliette, le rang social du personnage, son statut bourgeois dans la société, à l'image de son mari. Le narrateur ajoutera par la suite: c'était une «dame». Quant au personnage de Pambault, malgré son statut actantiel négatif (opposant de Prosper), son statut

social apparaît dans la finesse de son port vestimentaire, du moins, ainsi apparaît-il à Léa, la fille de Prosper:

Sa perplexité est trop grande, il préfère se mettre à son avantage en fourrant ses mains dans les poches volantes de sa saharienne de drill blanc qu'il trouve sans doute mieux coupée que celles, kaki, que portent comme un uniforme les trois futurs docteurs! (LC.34)

Prosper ne cache pas son admiration devant l'élégance de son ancien ami, par-delà les profondes divergences politiques:

Mpambou devient de plus en plus Pambault. Il est en pyjama bleu-blanc rayé, dans la poche de la veste il a une pochette qui n'est pas un vulgaire chiffon! Dans la déchéance physique, il garde le goût de l'élégance! (LC.193)

La description par le corps et le port vestimentaire concerne essentiellement les personnages influents du texte, les personnages dont les actions sont, d'une manière ou d'une autre, déterminantes dans l'évolution de l'intrigue. Par son symbolisme social, et sa circonscription idéologique, elle permet de remarquer que Tchicaya U Tam'Si met en scène des figures de la bourgeoisie, en les intégrant à l'évolution de l'Histoire. Les autres personnages participent ainsi de leur histoire.

2. L'ÉVALUATION PAR L'HABITAT ET L'ESPACE FONCTIONNEL

Le «lieu» est autant espace géographique qu'espace discursif et

idéologique. La description des lieux dans les romans de Tchicaya U Tam'Si participe de la logique narrative des textes et de leur modulation discursive et narrative, d'où son symbolisme. La description des lieux concerne l'habitat et le lieu de travail du personnage, de même que les espaces géographiques dans les textes. D'après Philippe Hamon, l'habitat du personnage participe de la production de l'*effet-idéologie* dans le texte. Ainsi, par la description l'espace se fait discours. La description des espaces fonctionnels instaure effectivement, dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, un rapport métonymique entre le statut normatif du personnage et son statut social. Ce rapport concerne une fois encore les personnages influents des romans, ici, Thom Ndundu et Prosper, avec leurs maisons respectives, Mahata, la maîtresse noire de Prosper, et sa chambre, de même que le commandant Chartriant et sa résidence.

L'habitat de Thom Ndundu se démarque, en effet, des cases miséreuses de Mabindu, d'après la description qu'en fait le narrateur alternativement en focalisation zéro et en focalisation interne avec le point de vue de Liambu. La demeure du personnage est comparée à un palais:

— Les enfants allèrent jouer derrière la maison. Dites: le palais. Le palais que Ndundu avait acheté à Mabindu, un palais sur des échasses de pierre, à plus d'un mètre du sol humide de Mabindu! Des tôles pour vingt toits modestes sur le toit. Vingt toits au moins, sinon plus! (LC.40)

Il exprime l'aisance matérielle du personnage et le distingue socialement de ses concitoyens, comme le précise plus loin le narrateur:

La maison de Ndundu dans Mabindu contenait assez de planches, assez de tôles... de quoi couvrir vingt modestes foyers de Mabindu. Mais sur ses échasses, elle n'était pas hautaine. (LC.50)

Le rappel anaphorique dans la description, ajouté à la modalisation de l'énonciateur (c'est un «palais»), s'appuie sur la symbolique des échasses, la supériorité de la bâtisse sur les «foyers» modestes du quartier. Si la maison domine les autres concessions, il en sera de même de son propriétaire, bientôt la personnalité la plus respectée de la région.

Pour sa part, l'ascension sociale de Prosper, des *Cancrelats* aux *Phalènes*, sera périodiquement marquée par la description de ses maisons respectives. Dans *Les Cancrelats*, l'écrivain décrit d'abord la maison en papyrus que le personnage et sa soeur occupaient au début de leur ascension sociale; Jean de L'Escaut venait de partir en leur léguant de la richesse. La description assez picturale est sommaire comme la sobriété de la maison:

Les trois pièces de la maison de papyrus qu'habitaient Sophie et son frère ne communiquaient pas. La salle du milieu était la salle commune. Son modeste mobilier constitué par une table flanquée de deux bancs, était un signe de bonne fortune. (LC.112)

La deuxième description de l'habitat de Prosper concerne sa maison de Brazzaville. Le personnage était déjà devenu un clerc de l'administration. Ici, l'écrivain a recours à la focalisation interne de deux personnages: Sophie, la soeur, qui venait de la campagne et qui aperçoit l'habitation pour la première fois:

La maison d'où elle [Juliette] sortit, au fond de la cour était en terre battue et un coq bleu, noir, rouge, vert, splendide, ergotait sur le toit de raphia. Une bougainvillée, croulant sous le poids de ses fleurs rouges, montait une sorte de garde d'honneur devant la porte. (LC.234)

C'est ensuite Juliette qui l'aperçoit de retour de l'hôpital. La luxuriance des fleurs ne fait qu'ajouter à sa valeur idéologique:

Devant sa maison, la bougainvillée était plus rouge de ses nouvelles fleurs. Un bourdon parfumé à la fleur de lantaniier exécuta une valse rageuse autour de Juliette. La cour était propre... . (LC.260)

Dans *Les Phalènes*, l'embourgeoisement du personnage est achevé. La description de son habitat devient une contemplation; on ne reconnaît plus la maison de Prosper, dit le narrateur:

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 de 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 ... [...]. (LP.106)

La description faite sous le mode réaliste exprime la psychologie de son propriétaire: «Les maisons vivent meurent comme des créatures vivantes. Elles sont capables de souffrir, d'avoir des sentiments, comme vous et moi», rappelle le narrateur (LP.148). L'écrivain décrira en effet plus loin l'habitation de Prosper après la défaite du personnage aux élections législatives:

Il y a des mois que la maison végète, abandonnée par Sophie-Juliette. [...]

La maison est de plus en plus une friche. Prosper se réveille dans un lit envahi d'herbe, un champ qu'on n'a pas sarclé depuis longtemps⁶. (LP.229)

La description se fait ici allégorique, en animant la maison de l'état psychologique de ses occupants. La description de la chambre du personnage de Mahata dans *Les Cancrelats*, s'inscrit dans la même perspective discursive:

Les murs blanchis à la chaux étaient nus. La moustiquaire n'était pas blanche. Près du lit, il y avait une petite table et le napperon qui la couvrait était brodé de motifs de fleurs rouge vif et de feuillages très verts. Prosper s'assit sur l'une des deux chaises que contenait la chambre. Il baissa les yeux: une natte avec un dessin géométrique de caïman servait de descente de lit. Pas une photo aux murs comme c'est normal dans une chambre de courtisane. (LC.264)

Le lieu est à l'image de sa propriétaire et, en ce sens, la description devient normative, morale: la pauvreté et le dénuement du lieu n'est que l'expression de la «pauvreté» morale du personnage, courtisane et maîtresse du mari de son amie. La focalisation interne, confiée à Prosper, institue par ailleurs la hiérarchie sociale entre l'observateur bourgeois, et le propriétaire de la chambre, personnage «du peuple».

Quant à la description de la maison du Commandant Chartriant dans *Les Cancrelats*, elle présente, certes, la richesse et la beauté des lieux, mais ne manque pas d'y adjoindre le statut narratif négatif de son propriétaire:

⁶ Les deux passages s'inscrivent en digression narrative, le contenu de la seconde étant en fait antérieur à celui du premier passage. La première description présente la maison qui revit après le retour des deux personnages féminins.

Une allée de lauriers roses conduisait au «Palais» sur cent mètres au moins. Et dans la cour du «Palais», il y avait des massifs de lauriers roses et d'hibiscus. (LC.100)

La description ne se départit pas du regard désapprobateur du personnage focalisateur, Jean de l'Escaut, et la dissociation de l'énonciation s'exprime à travers les guillemets encadrant le terme *palais*. Ce palais, expression de l'arbitraire colonial, pourrait-on dire, n'est nullement comparable à celui, pourtant plus modeste, de Thom Ndundu précédemment décrit.

En ce qui concerne les lieux de travail, deux espaces se côtoient dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, en marge de l'habitat: l'atelier et le bureau. Leur description se veut, elle aussi, l'expression du statut social des personnages, quoique l'un et l'autre traduisent des activités socialement démarquées. Le bureau symbolise l'activité administrative, propriété du colonisateur ou de la bourgeoisie, et l'atelier, l'activité artisanale, réservée aux autres couches de la société. Lorsque le narrateur décrit par exemple l'atelier de Boulh'Yeng à Grand-Bassam, dans *Les Cancrelats*, avec le point de vue de Thom Ndundu, il s'agissait beaucoup plus d'un «hangar», que d'un véritable atelier de couture:

Le hangar, l'atelier de Boulh'Yeng donnait sur une grande place à la limite du quartier indigène et du quartier européen [...]. (LC.19)

Lorsque cet espace fonctionnel est re-présenté dans *Les Phalènes*, avec l'atelier de couture de Juliette, la société a subi des mutations profondes et le propriétaire fait désormais partie de la bourgeoisie. La description établit donc

le rapport de concordance entre le statut social du personnage, et le lieu de travail jugé luxueux par le narrateur. Le point de Sophie adopté par le narrateur en est quelque peu critique:

L'atelier de couture a du coup trois machines. La dernière est vraiment très belle. Les chromes, l'or des dessins, un griffon ou une chimère à l'oeil vif. Dans le tiroir, tout un attirail de navettes, de pinces à froncer, à coudre des boutonnieres, à surfiler... [...]. (LP.105)

Pour sa part, la description du bureau rappelle en leitmotiv, à travers la permanence du mur, l'enfermement de l'individu. Ainsi en est-il du bureau du commandant Chartriant dans *Les Cancrelats*:

Tout, autour de lui, portait la marque d'une sobriété toute militaire. Pas une image au mur, rien n'y était accroché, rien. Excepté le panorama magnifique, tout au long du mur de droite, quand toutes les persiennes étaient ouvertes. La mer argentée par le soleil, en haut à droite; les bouquets roux des bambous de Chine, dans le fond à gauche, au milieu en bas, la clairière, la lagune. Tchibète: un magnifique tableau. Odorant et animé par le chant des cigales! (LC.48)

L'impression d'enfermement créée par le mur est apparemment défiée par les deux espaces d'évasion ouverts par le tableau et les persiennes. Le passage dévoile une certaine stratégie cathartique de la part de l'écrivain, une stratégie par laquelle les éléments symboliques se discriminent les uns les autres. Dans le bureau du Commandant Chartriant, c'est l'ouverture symbolique (l'exotisme, les espace lointains) qui s'oppose au confinement, la «sobriété toute militaire». Dans la présentation du bureau du juge Poaty dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, la présence du mur exprime le même confinement:

[...] il se retira dans la petite pièce qui lui servait de bureau — en fait, un réduit obscur et poussiéreux dont un des murs portait une étagère encombrée par les copies de ses cours de droit, une édition d'un Dalloz, de quelques numéros de la revue *Liaison*, à laquelle il avait collaboré dans le temps. Quelques petits articles sur les coutumes et les moeurs des diverses peuplades du Kouilou-Niari. [...]. (CF.93)

Les murs traduisent ici aussi le sentiment d'enferment du personnage, un sentiment rappelé par les expressions comme «la petite pièce» ou «le réduit obscur et poussiéreux». Le mur constitue d'ailleurs une constante dans la description des espaces sociaux chez Tchicaya U Tam'Si, qu'il s'agisse de l'atelier de Juliette, de la chambre de Mahata, ou du bureau du juge Raymond Poaty⁷.

Un autre espace diégétique se fait aussi lieu de production d'*effet-idéologie* dans les romans, le Loango que l'on retrouve d'un roman à l'autre, comme espace de ressourcement par excellence, le «pays» ou le «royaume d'enfance». La surdétermination idéologique de cet espace fait appel surtout à la mémoire, à la nostalgie et à l'Histoire. À la région du Loango décrite par l'écrivain, s'ajoute en effet la mémoire mythique des grands royaumes d'Afrique centrale disparus; au symbolisme du village d'enfance où retourne le personnage, s'ajoute celui du retour aux origines, aux racines.

C'est dans *Les Cancrelats* que l'écrivain décrit le Loango, province du Congo moderne et région natale de l'écrivain. C'est là également qu'il lui confère

⁷ Il ne serait pas excessif de penser à l'expérience de l'administration de l'écrivain lui-même, ancien fonctionnaire de l'UNESCO.

l'essentiel de son rôle historique, idéologique et symbolique dans la chronique: c'était aussi le royaume rival de l'ancien Kongo. L'écrivain le comparera, dans l'immensité de sa plaine, à un long serpent:

[L]e passé de Loango est peut-être une légende. Une légende perdue au fond d'un précipice mauve et sombre. Ne vous approchez pas, ne vous penchez pas sur cet abîme, les argiles pétrifiées au fond, parmi les broussailles, ont la couleur de blessures purulentes. Diosso est au bord de cet abîme. De Vista, on le contemple avec effroi, aussi lève-t-on les yeux pour voir la mer se confondre avec le ciel. Mer grise, ciel gris. (LC.115)

Dans les *Phalènes*, Prosper enverra sa femme enceinte et sa soeur au pays Loango, pour l'accouchement, et surtout, pour leur éviter les turbulences politiques de Brazzaville. Le Loango, royaume d'enfance, devient espace de refuge contre les dangers de la ville. De même, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, les membres de la famille Poaty se retrouveront qui à la «Côte», qui à Pointe-Noire, ou au «village de Mme Poaty», en fait, des dénominations différentes pour le même espace du Loango. Le juge Poaty y retourne avant de se lancer dans la politique; Gaston s'y retrouve après avoir échappé à l'exécution, alors que sa femme et sa mère y retournent à la fin du récit, presque à la fin de leur histoire. Le retour aux origines participe du projet d'écriture de Tchicaya U Tam'Si; le symbolisme narratif du Loango se fait discursif, en rappelant la pauvreté et la misère morale du présent. C'est à l'image du paradis perdu que le juge Poaty décrit son village d'enfance:

C'est aux confins d'une savane où croît, en tribus nombreuses, un arbuste

que l'on nomme *tchilolo* que s'est perdu le village de son enfance. C'est-à-dire qu'on est tous allés en ville. Les mites ont vite eu raison des paillotes. Il n'y a pas de ruines sur le territoire du village de mon enfance. Pas de ruines de pierres mortes. Rien que cet arbuste. Et, çà et là, quelques bouquets d'arbres domestiques perdus de solitude où trône le fût blanchâtre de l'arbre à pain. Des villages morts de notre abandon. [...]. (CF.84)

Pourtant, à la fin du roman, ce ne sont plus que ruine et désolation que les personnages retrouvent dans l'espace mythique; les temps ont changé. C'est presque avec colère que Mathilde-la-bru évoque cet espace aux valeurs désormais obsolètes:

Le village appartient au temps mort, végétatif, sans parfum, tout en moisissures; sans élégance, tout à l'abandon; sans autre dieu que la sainte misère; sans autre lumière que la nuit blafarde d'une sempiternelle agonie. Temps mutilé. Temps obsolète. Ce spectacle pousse à la révolte. (CF.245)

La disparition du village, du moins son abandon, à l'instar de la perte des valeurs fondamentales de la société africaine moderne, suscite la révolte du narrateur, et peut-être de l'écrivain. Il en va ainsi de l'ambivalence du discours tchicayen tourné vers le progrès et nostalgique des valeurs de l'Afrique traditionnelle.

3. L'ÉVALUATION PAR L'ACTIVITÉ TECHNOLOGIQUE

Dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, l'évaluation de l'être des personnages se fait aussi par leur *faire* et par leur *savoir-faire*. Philippe Hamon

remarquait ceci, à propos du travail du personnage et de son savoir-faire:

La positivité ou la négativité d'un travail, d'un savoir-faire, le fait de le considérer selon ses résultats ou selon sa «manière», permet rétroactivement d'investir d'un commentaire *moral* le personnage, et par là de dériver vers un commentaire philosophique-éthique qui le définit, soit comme «personnage» à part entière, soit, s'il tend à s'assimiler à la machine elle-même, comme «machine» dépersonnalisée⁸.

Les dernières lignes de la citation répondent parfaitement à l'évaluation du personnage du mécanicien, Elenga, dans *Les Méduses ou les orties de mer*. C'est en effet par le travail qu'il est identifié dans le texte:

[...] autour des ateliers du C.F.C.O. [le jeune homme] se laissa dévorer par la soif des locomotives, se gointra de leur boulimie, s'étirait de contentement de leurs longs soupirs, geignait quand elles geignaient, il rentrait tard couvert d'odeur de feu, d'eau et de poussière, et ivre, prêt à se laisser agonir d'invectives par un oncle au comble de l'exaspération [...]. (LM.45)

Il est devenu effectivement mécanicien des chemins de fer et conducteur de locomotive par fascination de la machine, l'impression de puissance qu'elle lui apportait:

Le reproche, dit le narrateur, l'appréhension que les autres avaient conçus pour lui lui donnèrent une foi et une vocation dans un métier dans lequel un homme même gringalet manifestait un pouvoir incroyable sur une machine qui, rassasiée d'eau et de feu, pouvait réduire le temps et son parcours, jeter par-dessus la vie, hommes, femmes et enfants. (LM.45)

Son *être* se définit désormais par son travail, par sa machine, sans pour autant

⁸ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, p. 172.

devenir la «machine dépersonnalisée» décrite dans les romans de Zola⁹ et évoquée par Philippe Hamon. S'il meurt dans sa locomotive, ce n'est nullement par identification à la machine, mais à cause du contexte socio-politique: la grève et la répression des grévistes. Conformément au projet narratif inscrit dans le roman, sa mort par le biais de son travail, est positive; c'est d'ailleurs l'un des moteurs essentiels de l'intrigue. Sa performance revêt ainsi un caractère profondément positif, même si lui-même, sur le plan strictement narratif (règle du genre, norme esthétique), reste un «anti-héros» par sa mort anticipée.

À l'instar d'Elenga dans *Les Méduses ou les orties de mer*, un autre personnage dans *Les Cancrelats* était aussi identifié dans son être par son activité technologique. Il s'agit du charpentier Jean Balou qui "meurt" dans l'exercice de ses fonctions. Le personnage est, en effet, évoqué à maintes reprises par son métier: «[...] la seule maison qui fût digne de ce nom, était celle du charpentier Jean Balou» (LC.149); «Dans la cour du charpentier Jean Balou [...]» (LC.151). Son identification par le métier s'accompagne d'une nuance de respect de la part du narrateur, ne serait-ce que dans l'antéposition du qualificatif «charpentier». Son savoir-faire est par ailleurs confirmé lorsqu'il se charge personnellement de la confection du cercueil de sa femme défunte. Il obtient, conformément à cette référence technologique, un statut positif dans le texte. A la fin de la séquence,

⁹ Notamment *La Bête humaine*, dans la série des Rougon-Macquart.

Jean Balou est arrêté par la milice pour être envoyé sur les chantiers du chemin de fer Congo-Océan, alors que se déroulaient les obsèques de sa femme. Il s'apprêtait à fermer le cercueil:

Jean Balou dépose par mégarde le marteau dans le cercueil, sur le ventre du défunt. Sa calvitie ternit malgré son regard haut. On lui mit la corde au cou. (LC.153)

La positivité du personnage se renforce par ce nouveau statut de victime, victime innocente qui garde tout de même sa dignité, «son regard haut», devant la brutalité du système colonial. L'évaluation du personnage par son travail et par son savoir-faire est ainsi mise au service d'un discours anticolonial dans le texte; l'écrivain aura consacré une séquence narrative entière à l'arrestation de Jean Balou. Philippe Hamon parle de "concentration normative" dans cette forme de modalisation où les modalités d'évaluation s'interchangent et se complètent en créant les antinomies normatives les plus diverses. L'exemple que le critique en donne (voir le tableau ci-après), repose sur l'opposition entre les compétences narratives fonctionnelles et les compétences morales respectives de la figure de la victime et de celle du bourreau¹⁰.

¹⁰ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, p. 191.

<i>Compétence narrative fonctionnelle</i>		<i>Compétence et conformité morale</i>	
Victime	-	Innocente	+
Bourreau-victorieux	+	Coupable	-

Tableau de la concentration normative "fonctionnalité narrative
/ conformité morale"

Dans la concentration normative qui se dégage de l'évaluation du personnage de Jean Balou, celui-ci devient la victime innocente moralement "positive", et le système colonial dans son arbitraire, le bourreau victorieux moralement négatif. Jean Balou reste désormais un personnage en tout point de vue sympathique.

4. L'ÉVALUATION PAR LA PAROLE

Le discours du personnage, son «dire» et les compétences que lui délègue le narrateur, son «savoir-dire», constituent un autre mode de détermination de son *être* dans l'économie interne du récit. Prosper Pobard, figure marquante de la chronique de Tchicaya U Tam'Si, est l'un des personnages-clés autour de qui se concentrent les noyaux discursifs ou idéologiques les plus importants. Philippe Hamon rappelait justement, à propos de la figure du personnage principal:

Le personnage principal se définit [...] par sa relation particulière avec un *savoir*, un savoir que d'autres ont de lui, ou que lui-même a de soi [...], savoir qui porte à deux niveaux: (être et paraître; le *connu* et l'*inconnu* en

lui); il est donc à la fois *sujet* d'une action visant à l'acquisition d'une information et *objet* de cette information¹¹.

Par son statut et les savoirs qui lui sont attribués, Prosper joue un rôle de premier plan dans l'ensemble du système de modalisation dans les romans. Ses positions normatives et idéologiques rencontrent souvent celles du narrateur, que ce soit dans ses discours ou dans ses actions, ou dans les commentaires qui sont produits sur ces actions et discours. Nous relevons ici quelques-uns de ces discours qui finissent par se cristalliser en foyers normatifs.

Dans *Les Cancrelats*, le personnage arrive à convaincre son cousin Jean Taty des valeurs cardinales du baptême (LC.57-59). Le narrateur interviendra, à propos de ce discours, pour préciser que le savoir du jeune Prosper lui provient de sa formation catholique et du discours initialement tenu par son père, Thom Ndundu, lui aussi fervent catholique. Le commentaire justificatif du narrateur, bien qu'ironique, se fait condescendant, sur les bords, pour relever des failles dans la performance discursive du jeune garçon:

Attendez. Là, il semble qu'il faut une explication — Oh, très simple en réalité — elle tient en deux mots : naturellement, il faut savoir que ... pour être curieux, ça il l'était Prosper... [...] mais allez l'empêcher de comprendre cela, c'est logique, non ? On a beau être un enfant, enfin. (LC.56-58)

Si, dans son discours enthousiaste et fortement convaincu, Prosper fait l'apologie

¹¹ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, p. 87.

du christianisme en vilipendant le paganisme de son cousin, il se fait l'écho d'un discours a priori "positif" dans l'économie générale du texte. Ce discours ne souffre que de l'inexpérience de son producteur: Prosper n'est encore qu'un enfant, qui plus est, un enfant curieux ! dit le narrateur. Le commentaire évaluatif du narrateur repose sur la subjectivité du personnage, sans toucher au discours chrétien référentiel; ce serait, à la rigueur, Prosper qui en fait un mauvais usage, d'où l'ironie de l'énonciateur. Quant au résultat du discours de Prosper, il est positif puisque Jean Taty se fera baptiser et aura une carrière florissante. Le système de valeurs de référence maintient sa pertinence dans l'évaluation du personnage, seule la performance du sujet du discours est mise en doute.

Cette évaluation du discours de Prosper met en exergue l'un des fonctionnements du système de modalisation des personnages dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si. La hiérarchisation des valeurs fonctionne selon que le personnage a un statut positif ou non devant le programme narratif initial, selon que le personnage remplit convenablement ou non son rôle discursif, selon que le système de valeurs référentiel lui-même est considéré comme fonctionnel ou non. Les variations entre les différentes constantes sont des plus diverses, comme le montre le tableau ci-après:

	(+)	(-)
Statut narratif	<i>Personnage positif</i>	<i>Personnage négatif</i>
Fonction discursive	<i>Personnage compétent</i>	<i>Personnage non-compétent</i>
Valeurs référentielles	<i>Programme agréé</i>	<i>Programme non-agréé</i>

Tableau de la hiérarchisation normative du personnage par son discours

Dans l'exemple du discours sur le baptême, le personnage garde sa "positivité" narrative et discursive, en dépit de son exubérance juvénile, de même que le système de valeur auquel renvoie son discours.

	(+)	(-)
Statut narratif	<i>Personnage positif</i>	
Fonction discursive	<i>Personnage relativement incompétent</i>	
Valeurs référentielles	<i>Programme agréé</i>	

Tableau de la hiérarchisation normative du personnage par son discours: cas de Prosper

Le cas contraire se produit avec le personnage de Tchiluembh qui émet un discours critique envers l'assimilation culturelle et l'occidentalisation dans *Les Cancrelats*. Il est non seulement un personnage "négatif" dans le texte (envieux de l'évolution sociale de son frère, et de l'éducation chrétienne donnée aux enfants de celui-ci, puis soupçonné du meurtre de Thom Ndundu), mais son

discours va à contre-courant de l'ensemble de la chronique: le fait colonial n'est pas une hypothèse sociologique, et son incidence socio-culturelle est indéniable. Tout discours qui tend à le négativiser est irrecevable, selon l'orientation de l'énonciation. Même s'il remplit convenablement son rôle discursif (illustrer le discours traditionnaliste), Tchiluembh est négatif dans le programme narratif général (figure de l'opposant au héros), son système de valeurs référentiel est non-pertinent dans le texte.

	(+)	(-)
Statut narratif		<i>Personnage négatif</i>
Fonction discursive	<i>Personnage compétent</i>	
Valeurs référentielles		<i>Programme non-agréé</i>

Tableau de la hiérarchisation normative du personnage par son discours: cas de Tchiluembh

Sophie se fait également la voix des traditions dans *Les Phalènes*, lorsqu'elle affirme, d'après Léa, qu'«une femme n'a pas de leçon à donner à un homme.» (LP.26). Par comparaison à Tchiluembh, la structure du système de hiérarchisation est différente dans le cas de Sophie. L'évaluation de son discours se fait plutôt par sa nièce, au nom des valeurs plutôt libérales. Sophie est un personnage positif dans l'ensemble de la chronique, et de là lui vient sa compétence discursive. C'est au niveau de la performance que l'énonciation se dissocie de son programme référentiel; la preuve en est la sympathie que le

narrateur témoigne à l'endroit du personnage évaluateur, Léa:

Léa pense que si réellement Ta Sophie a dit cela, elle l'a dit pour être contre maman, mais comme elle aime tante Sophie, elle ne veut pas lui prêter de mauvais sentiments contre maman, aussi elle se dit dans son for intérieur que Paulin raconte des histoires. (LP.26)

Le discours de Sophie est ici soumis à une double modalisation qui s'inscrit en porte-à-faux devant le point de vue traditionnaliste. En définitive, ce n'est pas tant le personnage que le discours dont il se fait la médiation qui est disqualifié par le système d'évaluation.

	(+)	(-)
Statut narratif	<i>Personnage positif</i>	
Fonction discursive	<i>Personnage compétent</i>	
Valeurs référentielles		<i>Programme non-agréé</i>

Tableau de la hiérarchisation normative du personnage par son discours: cas de Sophie

De manière plus rapide, nous évoquerons ceux des personnages dont les discours ont une incidence idéologique majeure dans les romans: le fou de la plage, l'étudiant Sokota, Pierre Tchiloangou, Dieudonné Pambault, et les membres de la famille Poaty, le juge, Gaston et Sébastien. En ce qui concerne le fou de la plage dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est le commentaire du narrateur qui l'identifie à un «prophète» sur la plage:

Ils s'approchèrent [Luambu, Muendo et Elenga] en courant, tout essoufflés de l'endroit où le «prophète» vitupérait [...]. (LM.102)

En plus d'être «prophète», il sera également traité de fou, l'évaluation portant,

ici, sur son discours visiblement dénué de cohérence, mais qui retrouve pourtant une dimension réellement symbolique et idéologique lorsque replacé dans le projet romanesque de l'écrivain. L'évaluation du personnage se fonde, en réalité, sur les normes de bienséance sociale ou de communication inter-individuelle (normes conversationnelles), et sur ses rapports aux autres personnages. Par rapport au premier programme normatif, il ne peut que se disqualifier, mais sa "positivité" se rétablit aussitôt en fonction du projet narratif inhérent à l'écriture tchicayenne. Comme la plupart des personnages-témoins de Tchicaya U Tam'Si, le personnage du fou est un visionnaire sur le double plan intra-textuel et extra-textuel. Quant au personnage de Sokota qui produit, dans *Les Phalènes*, un discours sur l'engagement des jeunes Congolais envers leur pays, le narrateur en dit ceci:

Sokota, dans son explication, n'avait pas pu s'empêcher d'être pédant et savant. (LP.137)

Ce n'est pas tant son discours que son savoir-dire qui est soumis à la modalisation du narrateur: ses compétences sont parfaitement établies (Président d'association), de même que ses valeurs de référence. C'est au niveau de sa performance que l'évaluation, confiée à Prosper, se fait moins laudative. Prosper trouve ses propos pédants en effet, mais admet qu'ils rejoignent les théories que lui-même professe. Le discours de Pierre Tchilouango, lui, est assez proche de celui de Tchiluembh. Composé exclusivement de proverbes (LP.116-117) ce

discours se fait critique envers la culture coloniale et l'assimilation culturelle; l'évaluation du narrateur portera sur le savoir-dire du personnage, sur ses compétences discursives:

Pierre Tchilouango c'est comme un dictionnaire sur tout ce qui concerne le pays. Il connaît toutes les familles, tous les clans, leurs terres respectives, leurs liens de vassalité et de suzeraineté entre eux, entre Loango, Ngoyo, Kondi, Tchilunga, Mbinga, Makola, Sina Bamba, Bouali... Yinda. (*LP*.121)

On remarque donc, qu'au nom de sa connaissance encyclopédique traditionnelle, Pierre Tchilouango est parfaitement en droit d'assumer un discours fondé sur les traditions. Le narrateur l'a d'ailleurs qualifié d'éminent traditionnaliste. Il est également parfaitement autorisé à critiquer l'assimilation culturelle au nom de la sauvegarde des valeurs traditionnelles. Sur ce plan, c'est un personnage "positif". A l'instar de Tchiluembh, cependant, c'est sur la validité de son système de valeur référentiel que l'évaluation lui sera défavorable; c'est, en substance, le commentaire de Prosper sur son discours:

Il [Prosper] entend Pierre Tchilouango, il ne sait pas à quel propos, s'écrier: «Vanité des vanités, tout est vanité.» Il se rebiffe pour prendre le contre-pied de cette sentence. Il y a indécence à ne pas avoir foi en l'avenir (...). (*LP*.144)

Aux valeurs référentielles infirmées, ici, l'écrivain appose d'autres valeurs auxquelles souscrit nécessairement le personnage évaluateur; les normes évaluantes, «avoir foi en l'avenir», viennent infirmer celles du discours de Pierre Tchiloangou: "le retour au passé est justifié par la vanité de toute chose". On

retrouve, dans la norme évaluante, l'idéal progressiste dont se réclame largement Prosper. L'évaluation du discours déterministe de Dieudonné Pambault dans *Les Phalènes* souscrit aux mêmes déterminations, avec le même personnage évaluateur, Prosper, et les mêmes normes évaluantes: celles du progrès. Dans son discours, Dieudonné Pambault instituera un rapport de prédestination dans le devenir de l'être humain:

[...] à quoi sert-il de courir au-devant de la vie, car si ce n'est pas vers vous qu'elle vient les bras pleins de fleurs, de quoi votre effort sera-t-il récompensé ? On est élu ou on ne l'est pas. Si pour la vie ton corps est un sentier, ton corps ne sera jamais un boulevard, non jamais un boulevard, quoi que tu fasses. (LP.194)

Dans son commentaire sur ce discours, Prosper trouve qu'il s'agit d'une «vieille façon de parler»; c'est un discours qui, dit-il, «ne mène pas au progrès» (LP.194). Il lui oppose une «nouvelle façon de penser», une façon progressiste. Le discours déterministe de Pambault devient donc négatif par rapport aux valeurs du progrès. En somme, à travers ce rapport modal fondé sur la différences des référents normatifs entre les deux personnages, ce sont plutôt les valeurs du modernisme que l'énonciation oppose à celles des traditions.

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, ce sont, comme nous le disions plus haut, les propos idéologiques du juge Poaty et de son fils qui sont sujets à l'évaluation du narrateur. Il s'agit d'abord du discours du juge sur la misère millénaire des noirs:

[...] Sans être bien avancés pour autant, puisque ça s'annonce pis que tout ce que «nous avons connu»! pour reprendre le mot de Lumumba, le pauvre! Oui: «Nous avons connu!» Ah! ce que «nous avons connu» !... Ceux qui ont prêté main-forte à ses bourreaux. Ils ne l'emporteront pas au paradis, Dieu non ! Un saint, un martyr, cet homme. La misère du pauvre Noir ne finira-t-elle donc jamais ? [...]. (CF.71)

Le personnage tire sa compétence discursive de sa connaissance de la figure historique du nationalisme congolais, Patrice Lumumba. Le dédoublement intertextuel entre les propos de Lumumba et ceux du juge dans le texte légitime l'acte de parole de ce dernier; il s'agit donc d'une compétence positive et, par voie de conséquence, d'un discours positif. Pourtant, ce caractère positif est nuancé par le commentaire évaluatif que produit le narrateur sur les performances du juge. Pour le narrateur, la formulation de ce discours est surdéterminée par la colère du personnage: «La colère est une moutarde qui lui [Juge Poaty] monte au nez, rougit ses yeux» (CF.71). La surdétermination normative qu'introduit le narrateur dans son commentaire illustre la complexité des rapports de modalisation que l'on remarque parfois dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si. Les paroles du personnage peuvent être, en soi, accréditées de valeurs de positivité, alors que le comportement, l'être de ce même personnage, peut entraîner toutes les restrictions idéologiques possibles à la performativité de son discours. Dans le cas du juge Poaty, il s'agit déjà d'un personnage essentiel du récit, à l'instar de Prosper dans les textes précédents. Ses propos, notamment sur la misère de l'Homme noir, bénéficient déjà de ce capital

d'assentiment de la part de l'énonciateur. La restriction apportée à travers l'évaluation de son état d'âme servirait donc exclusivement de modalisateur pour le rapport entre le discours narratif et la référence historique. Ailleurs, le caractère positif du personnage du juge et de sa "parole" se vérifie dans le discours d'espoir qu'il produit dans le roman. Pour lui:

Les générations se suivent. L'une d'elles saura mieux faire le ménage de la maison. Rien ne la distraira. Pas le manque de liberté. (CF.114)

Sur ces propos, l'évaluation du narrateur répond aux mêmes déterminations que précédemment. Il en sera de même des «paroles» de Gaston Poaty.

Dans son discours, le personnage insiste sur la nécessité de tenir compte de l'Histoire, essentiellement des révolutions que le continent africain a connues; ceci, dans le sens d'une meilleure élaboration de son avenir:

Les voies de l'histoire comme les voies de Dieu, dit-il, sont ... imprévisibles. Oui... La révolution populaire de 1963 cache la révolution bourgeoise de 1960, qui cache celle dont le colonialisme contient toutes les prémices. (CF.200)

Ce discours sera soumis à deux évaluations: celle du personnage lui-même, et celle de son adversaire politique Paulin Pobard. Dans son auto-évaluation, Gaston reconnaît qu'il s'était «un peu emmêlé les pédales» (CF.200), mais la référence normative esthétique (rhétorique) n'aura aucune portée idéologique fondamentale. Il est donc possible de retenir uniquement l'"objectivité" (éthique) qu'il autorise le narrateur à accorder au personnage. Ici, interviennent le statut

narratif du personnage et la conformité de ses valeurs référentielles avec celles qui sous-tendent les discours fondamentaux de l'écrivain: la mémoire de l'Histoire pour la construction de l'avenir. Le tableau de la hiérarchisation normative du personnage donne ceci:

	(+)	(-)
Statut narratif	<i>Personnage positif</i>	
Fonction discursive	<i>Personnage compétent</i>	
Valeurs référentielles	<i>Programme agréé</i>	

Tableau de la hiérarchisation normative du personnage par son discours: cas de Gaston Poaty

Dans les strictes limites du *co-texte*, c'est-à-dire les discours évaluatifs en présence autour de la parole de Gaston, la pertinence du discours sur les révolutions africaines semble plutôt variable: par rapport aux normes de la rhétorique, c'est un discours de qualité relative (auto-évaluation du personnage); par rapport aux normes du discours matérialiste auquel il fait référence, c'est un discours plutôt positif. C'est uniquement avec l'évaluation de Paulin Pobard qu'il prendra une connotation négative. Paulin qualifie en effet les propos de Gaston d'«odieux» et de «pervers» (CF.201), et installe, autour du personnage, la négativité. Or, les compétences évaluatives de Paulin sont minées par sa jalousie (donc dépourvues d'objectivité), et par la non-recevabilité de son référent normatif présent dans le texte: le discours de l'univers politique auquel il appartient. Les valeurs de ce

discours politique (celui du Congo post-colonial) font effectivement l'objet de la critique de l'énonciateur dans le même texte. La hiérarchisation normative de Paulin apparaît donc comme suit:

	(+)	(-)
Statut narratif		<i>Personnage négatif</i>
Fonction discursive	<i>Personnage compétent</i>	
Valeurs référentielles		<i>Programme non-agréé</i>

Tableau de la hiérarchisation normative du personnage par son discours: cas de Paulin Pobard

En définitive, c'est en tant que discours conforme au matérialisme et au statut éminent du personnage, que les propos de Gaston participeront de l'économie générale du roman. Il n'en sera pas de même de son frère cadet, Sébastien, qui produit un discours profondément nihiliste et militant: «Sébastien écrit des théories nihilistes à son grand frère», dit avec humour le narrateur (CF.120). Ce discours sera disqualifié par le personnage lui-même, puisqu'il s'en dissocie par la suite. Son caractère "temporaire" aura d'ailleurs été annoncé par la série de discours modalisants que le narrateur installe autour des propos du personnage.

En dehors des personnages influents, la modalisation des paroles et du savoir-dire des personnages peut s'étendre, de manière tout à fait occasionnelle, sur certains personnages à statut narratif symbolique. C'est le cas du personnage de Funzi qui consolait, dans *Les Cancrelats*, un autre personnage du nom de

Damien Ndélhu, à la mort de la soeur de celui-ci:

Ndélhu, tu ne trouveras pas assez de poussière, à quoi bon gratter, le sol est ingrat, griffe-toi, mets ton chagrin dans ton sang, peine perdue. Les morts ne répondent plus de la douleur de ceux qui leur survivent. [...]. (LC.159)

Il s'agit à la fois d'un discours désabusé sur le recours aux ancêtres («Les morts ne répondent plus de la douleur ...») et d'un discours de résignation («à quoi bon gratter»). C'est un discours qui n'incite pas à l'action («mets ton chagrin dans ton sang»), bien qu'il appelle au réalisme. Les compétences discursives du personnage sont déjà établies puisque Funzi, d'après le narrateur, est un "personnage-témoin": «Je suis témoin et je ne témoignerai pas», affirme-t-elle dans le texte (LC.159). Elle est donc apte à se prononcer sur les conditions de la modernité africaine annoncée par le bouleversement des hiérarchies de valeur. Malheureusement, la tendance traditionaliste de son discours (l'omniprésence des esprits des morts dans le réel) perd déjà de sa préséance; les présupposés normatifs dans son discours ne sont pas forcément partagés par le narrateur qui, lui, soutient plutôt les valeurs du réalisme et de l'engagement.

Lorsque, dans *Les Méduses ou les orties de mer*, le personnage de Malonga s'en prend au système colonial et à son arbitraire, son discours se fait expressément anticolonialiste, du moins, tel que le présente le narrateur:

Malonga, rond sur lui-même, tourne et retourne cette mort, se sert de mots qui ne semblent pas exalter la douleur... Parle, parle, quel autre moyen d'étouffer les sanglots ? On étouffe les mots, on étouffe les cris,

on étouffe les larmes, ah ! c'est bien fait ainsi, puisque la vie n'ose pas se regarder en face, puisque la vie n'ose pas regarder en face un homme sourire sans tirer des coups de fusil ! Est-ce réellement à cause du père qui voulait que son fils soit son fils même dans la raison de mourir ? [...]. (LM.184)

Le savoir-dire du personnage, sa capacité à dénoncer le système, sont assurés par sa propre histoire: il a été témoin de la construction du chemin de fer Congo-Océan, et la mention du père d'Elenga témoigne de sa connaissance de l'histoire de la victime. La performance de Malonga, le résultat "positif" de son discours, est exprimée par la reprise de la critique anti-colonialiste par le narrateur lui-même:

On ne le [Elenga] porta pas sur une civière jusqu'au village dans la maison de l'oncle Malonga ! Voilà sa croix, voilà sa gloire honteuse et humiliée. (LM.184)

Désormais, le personnage et le narrateur souscrivent aux mêmes systèmes normatifs, aux mêmes hiérarchies de valeurs contre la même réalité interne diégétique; c'est un personnage positif en tout point de vue.

	(+)	(-)
Statut narratif	<i>Personnage positif</i>	
Fonction discursive	<i>Personnage compétent</i>	
Valeurs référentielles	<i>Programme agréé</i>	

Tableau de la hiérarchisation normative du personnage par son discours: cas de Malonga

B. LE PERSONNAGE ET SA RELATION AUX AUTRES

Le système de modalisation fondé sur l'*être* et le *savoir-vivre* des personnages, est l'une des structures fondamentales de hiérarchisation du personnel romanesque. La modalisation y recourt à la relation sociale plus ou moins ritualisée, médiatisée par la norme, la morale, l'art de recevoir, de se présenter, etc., entre les personnages. Il s'agit, dit Philippe Hamon, d'un système d'évaluation assez diffus, plus abstrait, mais aussi plus contraignant:

À la différence des autres appareils évaluatifs du texte, polarisés sur des «objets» très souvent concrets (une machine, un outil, un tableau, un regard, une parole), la «morale» semble être un système idéologique [...] à la fois plus totalitaire et plus abstrait, moins incarnée en des sites, ou en des référents spécialisés¹².

Ce système de modalisation s'applique, dans les textes de Tchicaya U Tam'Si, à deux catégories de personnages: le personnage-individu autonome et le personnage collectif. Lorsque le personnage est saisi en tant qu'individu autonome, la modalisation détermine sa relation de sympathie ou d'antipathie, de conjonction ou de disjonction, par rapport aux autres personnages, et par rapport aux programmes normatifs localisés dans le texte ou dans le tissu social extra-textuel. Lorsque le personnage est saisi, par contre, en collectivité, les références normatives deviennent essentiellement extra-textuelles, et la

¹² Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, p. 186.

modalisation, dans ce sens, devient l'expression de la critique sociale de l'écrivain.

Dans *Les Cancrelats*, la modalisation des personnages par leur relation au reste de l'univers social détermine des figures essentielles comme Prosper, Sophie, Liambu, ou encore des personnages moins influents comme Jean de l'Escaut, l'entourage féminin de Sophie, le personnage-témoin de Funzi, ou Malila, la première épouse de Prosper. Le système de modalisation de Prosper se manifeste, par exemple, à travers les commentaires existentialistes sur sa vie de jeune garçon désespéré à la mort de son père, Thom Ndundu:

Il [Prosper] se sentit dérisoire, perdu, inaccessible à tout sentiment de révolte, soumis à la fièvre qui le gagnait, lui donnait la chair de poule. Il était orphelin. Pire que l'enfer, c'est appartenir à la mort, la vie le retenant comme otage. *Il paiera lui-même la rançon de sa délivrance ou de sa perte, de son rachat ou de sa damnation*¹³. (LC.83)

L'évaluation se situe au niveau de la dernière phrase où le narrateur anticipe sur l'avenir du personnage; la norme évaluante, d'ordre philosophique, renvoie à une conception existentialiste de l'existence. Sophie est amenée, pour sa part, à réfléchir sur les mystères de l'existence échappant à la rationalité, après l'incident des cancrelats qu'elle découvre un matin dans sa cour. Elle s'interroge, surtout, sur les capacités de son frère à saisir de tels mystères.

Elle ne pensait peut-être plus à ses cancrelats... En fait, avec un peu d'effronterie, un cancrelat peut tout autant en imposer à un coq de grand panache ! C'est possible si les ergots, le bec, les plumes, c'est seulement pour donner de l'allure. Il fallait être sûr de cela pour avoir le cran de

¹³ C'est nous qui soulignons.

tenir tête à un coq de si belle allure. Connaître. Mais Prosper n'était pas resté très longtemps chez les Pères. Peut-être aurait-il appris à connaître. Connaître réellement pourquoi un cancrelat pouvait en imposer à un coq de grand panache, puisque ça s'était vu. (LC.119)

Elle se fait donc l'instance évaluatrice de Prosper, et la norme évaluante à laquelle elle se réfère renvoie aux valeurs de rationalité (la «connaissance» scolaire ou mystique religieuse) prodiguées par l'enseignement des Pères. La norme reste, en somme, l'hypothèse de la rationalité ou de l'objectivité occidentale. Par pur empirisme, il est possible déjà d'identifier le mystère des cancrelats défiant le bec de la poule, mais cette identification ne pourrait convaincre qu'à travers la légitimation octroyée par l'enseignement occidental. Deux systèmes de valeur entrent, dès lors, en compétition: l'empirisme traditionnel, et la rationalité occidentale. Cependant, le narrateur contournera cette opposition classique pour réévaluer l'observation de Sophie sur une base normative différente:

Sophie ne pouvait pas le savoir puisqu'elle ne savait pas si, en réalité, le cancrelat de ce matin s'en était allé à la barbe du coq ou si le coq en avait fait son ordinaire! Peu importe!

Ce qui apparaît ainsi comme de la contre-évaluation se fonde sur le savoir-dire (réflexion) du personnage: Sophie ne maîtrise pas les règles de la narration pour connaître la suite de l'incident présenté par le narrateur, incident à partir duquel s'élabore sa propre réflexion. La mise en doute de ses compétences tient des normes scripturales, de l'ordonnancement même du récit. Par la concentration

normative observée ici, l'écrivain installe un nouveau foyer normatif (la cohérence interne textuelle) qui lui permet, à son tour, de remodeler l'évaluation de Sophie. Cela se fait par la simple confrontation de la vraisemblance textuelle à l'omniscience du narrateur aux normes.

En fin de compte, l'évaluation de Prosper, dans sa relation sociale, est surdéterminée par les valeurs de rationalité et d'objectivité dont l'enseignement occidental peut être dépositaire. Elle est également fondée sur des considérations philosophiques:

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 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. (LC.258)

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*¹⁴. (LC.276)

Quand on perd l'équilibre, il faut accepter la chute pour bien se relever après, et pour ne pas traîner le pressentiment d'un danger à courir. Combien de fois Prosper avait-il perdu son équilibre ? Combien de fois s'était-il relevé après avoir tout accepté ? Résister contre la force coûte cher en blessures, en sang, en larmes. Il avait accepté maintes fois de tomber devant les yeux de tous ceux qui avaient des yeux! et sans honte! Le courage qui ne sait pas tourner le dos à la honte ne va pas loin, fait un

¹⁴ C'est nous qui soulignons.

vent qui ne déracine rien. Lui, quant à lui, il se frottait les mains, secouait la poussière de ses vêtements, prenait son reste sous le bras, et repartait. (LC.288)

Dans la première citation, l'évaluation du narrateur dénonce la conscience de classe et de race de Prosper, son complexe d'infériorité (l'attitude obséquieuse), et en appelle à son déterminisme narratif: "il ne se connaît pas encore". La norme évaluante est certes textuelle, mais surtout humaniste «noir», comme le fut la Négritude culturelle. Si, dans la deuxième citation, le personnage semble encore subir son existence, dans la troisième, l'évaluation se fonde sur les valeurs existentialistes de l'engagement individuel, et devient plus positive. Au nom de cette «morale», désormais implicite dans le texte, le personnage rentre dans la «normalité»; il est aussi désormais "positif" selon les termes de l'humanisme noir. Il est tout autant certain que sa conscience de classe serait utilisée à son propre profit, et ne générerait plus de complexe d'infériorité. Tchicaya U Tam'Si élabore ainsi son personnage et l'oriente vers la finalité idéologique de son propre projet d'écriture. Il accompagne son évolution psychologique par cet enchaînement de commentaires normatifs. L'évaluation idéologique participe, en quelque sorte, de la dynamique narrative du texte.

Quant à Liambu, la tante de Prosper dans *Les Cancrelats*, l'écrivain soumet son comportement social à la critique de Thom'Ndundu, un comportement jugé «païen et ancien»:

Liambu ne perdit pas patience. Elle pleura, elle sanglota avec plein de tics d'épileptique, dansa sur ses sanglots un rituel d'un *exorcisme païen et ancien*.¹⁵ (LC.41)

La modalisation se fait au nom des valeurs du christianisme. Sur le plan narratif, c'est un personnage positif, puisque devant l'attitude antipathique de leur frère commun Tchiluembh, elle appellera Thom Ndundu à la vigilance. Sur le plan idéologique, elle souscrit à des valeurs auxquelles s'opposent le narrateur et les figures "essentiels" du texte. Son évaluateur, Thom Ndundu, est par exemple l'expression vivante des valeurs du modernisme, et son évaluation se fonde sur ces valeurs. Si le comportement de Liambu est qualifié de «païen» et d'«ancien», deux ordres normatifs sont conjugués alors, l'une étant religieuse et l'autre, sociale. Dans le premier cas, son comportement s'oppose par définition au christianisme, le vocable de "païen" participant du champ lexical du discours chrétien. Dans le second, son comportement s'oppose à un "nouvel" ordre qui serait celui du progrès ou du modernisme généré par l'expérience occidentale de la colonisation.

Un autre personnage symbolique du roman, Funzi, grande amie de Sophie et grande «philosophe» des veillées de celle-ci (LC.108), sera évaluée à partir de sa relation aux autres personnages, une relation déterminée par son statut symbolique de personnage-témoin. Funzi joue en effet le rôle de juge des actions

¹⁵ C'est nous qui soulignons.

des autres personnages dans le roman, ses voisins et ses amis:

Sophie avait apporté dans la vie de Funzi un peu de sel, un peu de tabac, une revalorisation de son témoignage (elle était une créature-témoin: de celles qui accusent par leur misère trop criante), on peut hausser les épaules pour ça! (LC.199)

De la part du narrateur, l'évaluation repose sur une norme purement intra-textuelle (la cohérence narrative), et confère une certaine positivité au personnage (témoin de la misère «trop criante»). De plus, son rôle normatif s'identifie à celui du narrateur. Pourtant, sur le plan moral, elle ne bénéficiera pas toujours de l'assentiment des autres personnages. Comme le dit Sophie à un moment donné: «Le fond de Funzi est aussi amer que le quinquéliba» (LC.151). Cette évaluation de Sophie se réfère aux normes sociales du comportement individuel. Ici, Funzi, aussi philosophe qu'elle soit, apparaît comme un personnage "négatif". En fait, son statut antipathique ou sympathique varie selon les deux programmes normatifs auxquels son évaluation est soumise: celui du texte et celui du savoir-vivre social, les règles implicites de la bienséance. On l'aura remarqué, les systèmes de modalisation des personnages fonctionnent ainsi sous le mode de la dualité normative dans les textes de Tchicaya U Tam'Si. Il arrive ainsi que les programmes normatifs soient mis en opposition stratégique, ce qui évite à l'écrivain de se prononcer, en définitive, sur quelque programme que ce soit.

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, seuls des personnages influents

comme Luambu, Muendo, André Sola et certains des collègues de bureau de celui-ci, sont évalués dans leur relation aux autres personnages, et dans leur savoir-vivre. Ainsi le rire de Luambu, préfigurant sa folie, paraît-il énigmatique à Mazola et Elenga; ils le trouvent d'ailleurs «enfantin»:

Pour la deuxième fois de la journée, Luambu éclatait de rire, presque sans raison. D'un rire communicatif. Elenga réagit comme Mazola. La même rechute dans une saison d'enfance ! Un adulte, forcément, apprend à fermer le visage, autrement il est vite suspecté de vaine prodigalité ou d'une abusive pusillanimité. Un adulte avec un visage d'enfant est idiot ou stupide. (LM.142)

La qualification crée le point d'affleurement de la norme, Mazola et Elenga évaluant le comportement de Luambu à l'aune des normes de bienséance sociale: "un adulte ne doit pas rire n'importe comment". Le discours normatif est d'ailleurs assez clairement rappelé par le narrateur. Dans l'insistance de celui-ci à surdéterminer le commentaire des personnages par l'inscription explicite de la norme, se dessine une tendance de l'écriture de Tchicaya U Tam'Si au didactisme. Cette surdétermination normative se remarque également à propos de Muendo, le personnage menuisier des *Méduses ou les orties de mer*, et elle porte sur l'auto-évaluation-même du personnage:

Il [Muendo] regarde Luambu, il évite les yeux. On sait ça en naissant : «on ne regarde pas dans les yeux. On regarde pas dans le nez.» (LM.148)

Les propositions normatives de la Doxa, de la Morale évoquée par Philippe Hamon, et mises ici entre guillemets, étaient déjà intériorisées par le personnage.

Le regard qu'il baisse présuppose déjà la norme, qui d'ailleurs fonctionne ici sur le mode de l'autocensure. On dira donc parfaitement que Muendo est «bien élevé», son "savoir-vivre" étant conforme à la morale sociale, le commentaire du narrateur adressé beaucoup plus au lecteur, venant ajouter la mention de bonne conduite accordée au personnage. L'adéquation du comportement du personnage aux normes sociales fait aussi l'objet d'une autre forme de modalisation plus discriminatoire où l'évaluation se compose de deux appréciations disjonctives des mêmes valeurs. D'abord, la modalisation du savoir-vivre du personnage est confiée aux rumeurs de la foule anonyme; selon cette rumeur, il serait un individu aux mœurs légères, surtout dans ses rapports avec les femmes:

Muendo, c'est les femmes, les femmes, les femmes ! Il les lui faut toutes!
(*LM.65*)

Dans ces conditions, le personnage est en infraction, et peut paraître négatif au regard des normes de bienséance ou de moralité sociale. Cependant, ce même rapport du personnage aux femmes fera l'objet d'une deuxième évaluation, cette fois-ci, de la part du narrateur:

La vérité sur Muendo, sur sa réputation de coureur, quand André Sola l'établit, elle apparut tout autre, bien en dessous de ce qu'on en disait. Question femme, tout à fait dans la normale. Un galant, certes, mais un galant, c'est-à-dire serviable. [...]. (*LM.66*)

La deuxième évaluation vient rétablir la vertu du personnage et infirmer la première évaluation. Suivant cette deuxième modalisation, le personnage est tout

à fait "dans les normes"; il est même galant, serviable, selon l'évaluateur, parfaitement sociable. Il est définitivement un personnage "sympathique", moralement positif. Au lieu de conflit de valeurs, il conviendrait mieux de parler, ici, de compétence des évaluateurs: la foule anonyme d'un côté, le narrateur de l'autre. La norme demeure stable, immuable, le jugement normatif ou l'appréciation seule étant en variation. Si l'on se range du côté du narrateur omniscient, beaucoup plus proche de cette norme qu'il a plus d'une fois rappelée, une nouvelle modalisation émerge, qui dépasse le comportement de Muendo: la rumeur publique que le narrateur "juge", en dernière analyse. Le caractère erronée du point de vue de la foule se discrimine, lui, devant la vérité et l'objectivité du narrateur. Muendo, pour sa part, demeure un personnage sympathique, même s'il meurt avant le terme de son programme narratif; c'est un anti-héros «positif» et sociable. Le comportement de la plupart des personnages influents du roman, ou proches de ceux-ci, seront évalués sur des fondements normatifs semblables mais plus nuancés. Ainsi en sera-t-il d'André Sola et de son collègue et ami, Tchilala.

André Sola est, en effet, confronté aux valeurs d'honneur et de dignité dans le commentaire évaluatif que le narrateur produit à son égard:

Si André 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. (*LM.204-205*)

Le système normatif auquel le comportement du personnage est soumis, et qui est identifié ici à l'image de la "Lumière", renvoie à un discours social inscrit de manière elliptique dans le texte; André Sola s'y inscrit en négativité. Parce qu'il n'a pas le sens de l'«Exaltation» (positivité normative identifiée au règne de l'Excellence et de la lumière), et qu'il vit dans la confusion (négativité normative), il entre dans la catégorie des personnages négatifs. Qu'il s'agisse de la norme extra-textuelle (plus sociale que mystique), ou du programme narratif, il reste dans un rôle négatif, et son savoir-vivre ne bénéficie pas de l'assentiment du narrateur. Quant à Tchilala, il sera évalué dans les mêmes termes normatifs. Son comportement s'inscrit en négativité par rapport à la même norme d'excellence, d'exaltation, et, ajouterons-nous, d'honneur, de courage ou de dignité. D'après le narrateur:

Tchilala prêt à mettre le caquet en berne, face à André qui s'effondre, pour une fois, tremble. Il ne sait pas faire le point. Le point le marque lui aussi du sceau d'infamie, l'assimile, le confine à cet état d'esquif malmené par la houle comme tant de jean-foutre qui s'effraient quand s'agite l'ombre de leur épée de bois, alors qu'ils ne comprennent pas que le port des poux n'est que le signe évident d'un manque d'hygiène et non une avanie du destin. (*LM.244*)

À l'instar d'André Sola, il fait partie des personnages «négatifs» de l'énonciation. Par-delà leur comportement, c'est tout un discours social que produit l'écrivain à travers l'absence d'«Exaltation», d'«Excellence» ou de «Lumière». Comme le précise la dernière phrase du passage cité, c'est le manque d'objectivité ou de

rationalité que critique l'énonciateur. André et Tchilala n'auront pas pu se conformer à ces valeurs, tout comme, d'ailleurs, la foule et ses rumeurs dans les exemples précédents.

Dans *Les Phalènes*, la modalisation énonciative fondée sur le rapport de l'individu à l'univers social s'applique de préférence à l'entourage immédiat de Prosper: sa soeur, sa maîtresse et certains de ses amis politiques; elle vient surtout confirmer le statut actantiel de chacun de ces personnages. Dans son commentaire, en effet, sur la réaction de Sophie devant le départ de Jean Taty pour le Sénégal, le narrateur relève l'ambivalence contenue dans l'étonnement de la cousine:

«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: «Moi, je ne me souviens que du présent.» Par quoi elle se contredit. Ne se souvenir que du présent, c'est être dispos pour le futur. (LP.17)

Le commentaire évaluatif rappelle la contradiction dans le comportement de Sophie: son «trouble» l'inscrit justement en faux devant sa propre vérité/identité: c'est un personnage-témoin comme Funzi, son ancienne amie des *Cancrelats*, et elle ne peut logiquement pas se souvenir que du présent. Son évaluation se fait suivant deux systèmes normatifs: celui du texte (la cohérence narrative, étendue à l'ensemble de la chronique), et celui de la société. Au nom de la première, le lecteur et le personnage n'ignorent pas le rôle déterminant qu'avait joué le père

de Jean Taty dans la mort de Thom Ndundu. La mémoire ou les souvenirs ont une valeur trop importante chez l'écrivain et dans l'univers narratif pour que Sophie ne puisse se souvenir que du présent. Il est tout à fait normal aussi qu'elle s'étonne devant le cousin qui retourne aux études malgré son âge puisque celui-ci était déjà infirmier. L'ironie sous-jacente à la modalisation de l'énonciateur permet d'inscrire Sophie en conformité plutôt qu'en opposition aux programmes normatifs superposés ici: elle se souvient parfaitement du passé, en même temps que son étonnement reste des plus fondés.

Lorsque la modalisation fondée sur le savoir-vivre est appliquée à Aimée Volange dans *Les Phalènes*, c'est pour relever son statut ambivalent par rapport aux normes présumées de la morale sociale. Comme le dit le narrateur:

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. [...]. (LP.94)

Nous avons ici un autre cas de surdétermination normative, où la modalisation du personnage par auto-évaluation et par auto-censure est accompagnée du rappel des normes évaluantes par le narrateur. Aimée Volange sait, d'après le narrateur, que son amour avec Prosper est coupable, et elle en a de l'appréhension; c'est un rapport anti-social. Le commentaire du narrateur — «une situation séduisante» — réactive les règles de bienséance auxquelles

s'oppose l'adultère. Devant cette morale sociale, le personnage a un statut négatif. Cependant, dans son rôle d'accessoire symbolique auprès de Prosper, conformément donc au programme narratif du roman, elle a plutôt un statut parfaitement positif. Comme nous l'avions mentionné plus haut, il arrive que les programmes normatifs entrent en conflit ou en contradiction dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si. Dans ces conditions, la hiérarchisation des personnages s'inscrit dans une ambivalence normative laissée au libre-arbitre du lecteur. Dans le cas d'Aimée Volange, c'est le foyer normatif textuel qui l'emporte sur les valeurs de moralité, et qui autorise le personnage à participer pleinement et positivement au projet d'écriture général.

Certains personnages seront, par contre, absolument négatifs dans le roman, quelle que soit la concentration ou la surdétermination normative par rapport à laquelle ils se situent dans le texte. Parmi ces personnages, figure Dieudonné Pambault que Juliette trouve grandiloquent et ridicule. Ce sera à cette dernière de se prononcer sur sa personnalité extravertie:

Monsieur Pambault (Dieudonné Jean-Marie-François Pambault le Débonnaire — M'Pambou francisé), infatuant exagérément sa voix — plus qu'à l'habitude — je l'entends dire: «Madame Pobard, vous êtes une vraie bohémienne !» Il éclate de son rire de crécelle, tout heureux de ce qu'il a dit. (LP.30)

Le personnage s'inscrit effectivement en disjonction par rapport aux normes occidentales de bienséance sociale. Contrairement à la plupart des personnages

jugés négativement par défaut, c'est plutôt par l'excès que se détermine sa "non-positivité": son imitation exagérée des manières occidentales, la francisation de son nom, par exemple, sonne particulièrement faux. Ce n'est pas pour rien que son évaluation est confiée à Juliette, dépositaire par excellence du nouveau code de conduite sociale calqué sur le modèle occidental. Les autres convives de la fête des Pobard, dans leur allure guindée de «nouveaux affranchis», étaient déjà perçus comme tels par rapport aux mêmes valeurs de bienséance, mais leur évaluation était plutôt confiée aux enfants Pobard, Paulin et Léa (*LP.32-42*). Quant à Pambault, il reste négatif jusque dans sa relation amoureuse avec la «perle de Kin», Jeanne Bobala; son amour est qualifié de non-raisonnable par le narrateur:

Un de ces amours de l'âge mûr qui a la fougue des ouragans. La crainte qu'inspire un temps glouton donne une grande hâte à vivre qui rend despote. (*LP.161*)

Il n'hésite pas à incendier par jalousie le wagon de Paul Vincent qui lui a enlevé sa maîtresse (*LP.163*). Sa négativité se renforce également par rapport au programme narratif au nom duquel il remplit les fonctions narratives d'anti-héros. Seulement, dans son statut d'anti-héros, il ne meurt pas positivement comme Muendo dans le texte précédent; lui, meurt en traître. Il faut remarquer aussi que la plupart des amis de Prosper sont évalués dans la fresque, sous le mode de la négativité. L'exemple suivant le montre de façon éloquente:

Mais comme ils [les amis de Prosper] brouillent tout, même les chemins, sur quel chemin vont-ils maintenir le juste, sur quel chemin vont-ils remettre l'égaré ? Comme ils embrouillent tout, qu'est-ce qui dit qu'ils ne confondent pas l'un et l'autre ? Ils intervertissent ce qu'ils sont et leur verdict qui n'en est pas un n'a pas de sens, il a le sens de cette vie qui ressemble de plus en plus à une diarrhée de gaz, d'eau et de petits bouts d'excréments à la fétidité suffocante. Quand verrons-nous la justice? [...]. (LP.165)

L'évaluation déléguée à Sophie se fait par rapport aux normes de justice sociale, normes par rapport à laquelle les personnages évoqués s'inscrivent en faux. Le même constat revient dans le commentaire de Juliette sur deux autres personnages qui faisaient partie du cercle d'amis de Prosper, Germain et Michel:

Juliette ne se trompe pas sur les rôles des deux hommes. Germain sera conciliant-conciliant, il fera des concessions s'il le faut. Michel parlera de l'honneur et du sentiment de fierté, il jouera son double prestige de gendre et de doyen de tous ceux du pays qui habitent Poto-Poto et Bacongo, en cela il a une responsabilité morale. Il se montrera compréhensif, il transigera. L'un parlera d'honneur, l'autre parlera de devoir. (LP.167-168)

Le contenu hypocrite de leur discours anticipé par Juliette est en contradiction avec leur implication dans les mésaventures politiques de Prosper. En cela, ils contredisent leur statut d'"amis" et leur propre discours où devraient, en principe, se conjuguer les valeurs d'honneur et de fierté. Du fait qu'on peut les qualifier de «pseudo-amis», par leur comportement de délation et de trahison envers Prosper, ils sont empreints d'une négativité absolue.

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, seuls les membres de la famille Poaty, le juge, sa femme et son fils aîné Gaston, sont sujets à la modalisation

énonciative fondée sur la relation au social fictif. A propos du juge Poaty, il sera rappelé la marque de courtoisie et la bonne éducation: «Il est trop respectueux des convenances pour se laisser aller à manquer de respect à son prochain», dit le narrateur (CF.40). Quant à sa femme, il est dit qu'elle était soucieuse de sa réputation, en tant que pédagogue et directrice d'école. Ses responsabilités sociales seraient même semblables à celles du juge, si on se réfère au contenu de son auto-évaluation:

Directrice d'école, c'est moins prestigieux que juge. Certes, mais il y a même nécessité d'avoir un juste sens de l'équité. La directrice a souvent besoin de trancher, de sanctionner. Tout comme le juge. Une réputation à soutenir. Les pères, les mères... Les enfants, surtout les filles. [...]. (CF.75)

La vie de leur couple n'est rien moins qu'une «normalité» sociale, d'après le narrateur: «Comme dans tous les ménages, ça n'a pas été tous les jours la poésie du lac calme au clair de lune» (CF.66). Si eux peuvent être qualifiés de personnages éminemment positifs par rapport aux normes sociales, les enfants le seraient un peu moins, à leur avis, ce qui n'est une fois encore, qu'une «normalité». Gaston s'est marié sans le consentement de ses parents ni l'observance des rites traditionnels, et le père ne l'accepte qu'à contre-cœur:

Que le juge boudât jusqu'à l'arrivée des jeunes mariés fut pour le moins consternant et incompréhensible. De ce jour, il laissa le soin d'écrire à sa femme. La faute était moins grave. Gaston avait omis d'annoncer son projet de mariage; de solliciter l'accord de ses parents; d'obtenir qu'ils portent le premier vin, le second vin aux parents de leur futur bru et fassent prévaloir leur droit de s'intéresser, pour leur fils aîné, à la main

de leur fille. (CF.127)

Dans cette évaluation, le comportement de Gaston est en désaccord avec les valeurs traditionnelles, mais son importance dans le récit "excuse" cette digression normative. Dans la superposition des valeurs normatives, sa conformité au programme narratif initial lui confère le statut de la "positivité".

C. LE COLLECTIF ET LA CRITIQUE SOCIALE

La modalisation de l'individu collectif, elle, fait appel aux informations culturelles sur l'univers social lui-même, du moins dans sa mise en écriture. La critique sociale, celle de l'écrivain, que formalise ce système de modalisation énonciative, s'applique essentiellement aux mœurs ou aux habitudes sociales (pratiques religieuses, habitudes vestimentaires, etc.), aux antagonismes et aux rivalités entre les différents groupes sociaux et régionaux du Congo, tels que l'écrivain les emprunte à la réalité: l'opposition notamment entre les Lari et les Vili, peuples du Congo, les particularités des habitants des deux grandes cités du pays, Brazzaville et Pointe-Noire, etc.

1. LA SOCIÉTÉ ET LES MOEURS

Dans les deux modalisations du collectif, les valeurs normatives référentielles sont la pondération, l'objectivité, et la vérité. La critique du narrateur y porte sur la rumeur et le hasard, sur la manière dont les gens interprètent, par exemple, la mort de Thom Ndundu, dans *Les Cancrelats*:

On rapportait que Tchiluembh avait apporté deux éléphants et une lionne du Mayombe. Tout le monde arguait, argumentait. Vous savez comme on est chez nous ! La moindre occasion de dire déliait les langues, poussait l'imagination aux excès, l'extravagance ne surprenant personne. [...]. (LC.84-95)

La même critique revient dans *Les Phalènes*, où le narrateur s'en prend à la rumeur et au colportage des mots présentés comme une gangrène sociale "sous les tropiques":

Sous les tropiques, les mots comme le reste attrapent des maladies honteuses puissamment contagieuses. Pas besoin de couche à couche ou de bouche à bouche pour qu'il y ait contagion ! Les oreilles ont des pudeurs exacerbées. L'inquisition et son compagnon de fortune, la délation, recrutent des milices dont le zèle dénonciateur irait jusqu'à accuser les morts des pires avanies du genre: quel sépulcre décent avez-vous donné à Paul pour qu'il n'ait pas à troubler votre sommeil, votre santé? [...]. (LP.151)

La critique du narrateur portera aussi sur le «Tchikumbi», rite traditionnel évoqué dans *Les Cancrelats*. Son évaluation se fait en deux temps: d'abord par la critique proprement dite d'un personnage interne, la mère de Mwuissu, femme de Tchiluembh:

La mère de Mwuissu ne comprit pas pourquoi tout d'un coup il était pressant que sa fille entrât au gynécée, juste à un moment où elle avait tant à faire aux champs ! On pouvait construire une nouvelle maison, mais

pour une fois qu'elle avait trouvé un bon arpent à cultiver ... lui enlever sa fille ! Y avait-il un prétendant ? Et pourquoi le crier à tous les vents lorsque maintenant on devait cacher ces choses-là ? Fallait-il provoquer les prêtres qui viendraient, houspilleraient, et s'il n'y avait que ça... (LC.88)

Elle se fait ensuite sous la forme d'informations culturelles données au lecteur:

Que signifiait être Tchikumbi 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. (LC.89)

La critique du rite se fait au nom des valeurs occidentales chrétiennes, mais, du fait que l'évaluation du narrateur semble elle-même se réfugier derrière la responsabilité énonciative du personnage, il est presque impossible de conclure en une dissociation normative de l'énonciation (l'écrivain) à l'évaluation, et donc, de conclure à la positivité ou à la négativité du rite évalué. Il arrive de ces cas où certaines positions normatives de l'écrivain sont délibérément confiées à des personnages au statut diégétique négligeable, alors même que ces positions normatives ont une portée idéologique majeure dans l'énonciation. L'évocation du personnage évaluateur, dans le cas du Tchikumbi, se limite à la seule séquence contenant le discours modal, et la référence normative se fait au niveau de l'hypothèse, de l'incertitude: il faut éviter ce que *pourrait en dire* le clergé.

D'un point de vue opposé, ce sera à la Soeur Sidonie, religieuse du couvent des Soeurs du Saint Sulpice, de désapprouver, dans le roman, le port de la soutane sous le soleil:

Elle soupira le plus profondément qu'elle put. Non pas parce qu'il lui revenait cette pensée, à savoir que l'habit de l'Ordre sous 45° à l'ombre, c'était plutôt gênant pour Dieu. (LC.70)

Thom Ndundu faisait aussi la critique de la société congolaise par le biais de la lettre qu'il écrit à Boulh'Yeng à Grand-Bassam. Pour lui, évaluateur venant juste de rentrer au pays:

L'air a mauvaise haleine. Des caries qui troublent les bouches ! Le mauvais sommeil le rend amer. Oh ! plains qui tu voudras. Ne nous envie pas. On entend aussi le chant du coq, mais quand il faut se lever: que de temps perdu à s'étirer les membres. C'est pitié, oh! que faire ? Sur un chemin, celui du travail par exemple, on quitte une ombre, on fait deux pas... On revient à l'ombre, deux pas en arrière. Si c'est une vie, envie qui tu voudras. (LC.44-45)

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est le pullulement des sectes religieuses qu'aura à critiquer le narrateur:

Mais notre «fou» qui eût pu être un des prédicateurs de ces nombreuses sectes qui, comme les éphémères, à la saison des pluies sortaient de terre, s'essayaient à un envol maladroit, perdaient leurs ailes, se perdaient, s'abîmaient dans la boue... dans la fange, dans les affres d'une sordide agonie... (LM.77)

Lorsque celui des *Phalènes* évoque, lui, la robe charleston, mode vestimentaire des années 20 à 50, (LP.14-15), ce sera en tant que prétexte pour l'évaluation des nouveaux évolués, les nouveaux «affranchis»:

[...] on s'étourdit à perdre haleine à parler de la robe charleston. Le «on» se compte parmi les femmes des évolués, ceux-là même auxquels l'Administration promet l'investiture au droit de prétendre à l'égalité, à la fraternité, à la... liberté, Égalité, Fraternité !...C'est ça ! Parlons d'abord de l'égalité, la mise à mort de l'indigénat.. La robe charleston, un symbole, un événement qui fait des progrès, qui fait des adeptes de plus

en plus. Tous les jours on voit un lot plus important des anoblies de la robe charleston. (LP.29)

La critique porte dès lors sur les différences de classes sociales, la référence normative étant les valeurs de l'assimilation culturelle parfaite, celles de l'évolué intégral, *alter ego* de son homologue français des colonies ou de la métropole. Dès l'instant où Sophie et Juliette commencent à éprouver de la suspicion devant l'éventuelle sauvagerie des gens non encore affranchis, elles souscrivent aux mêmes valeurs normatives :

Maman et tante Sophie ont regardé par deux fois les plats amenés par les autres femmes, on ne sait jamais, qu'il leur soit venu à l'idée d'amener des chenilles de palmier, du serpent ou des chauve-souris ! brr ! Il y a des races de gens qui mangent ça et n'importe quoi! (LP.38)

2. LE PAYS ET SES HABITANTS

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est sur l'imagination folle des habitants de Pointe-Noire que porte la critique du narrateur, notamment devant le drame des trois amis: «Tout Pointe-Noire, remarque-t-il, 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.» (LM.24). La même critique de l'empirisme collectif revient dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* à propos des

habitants de Brazzaville. Dans ce second cas, l'évaluation est faite par Mathilde Poaty, femme de Gaston:

On connaît toujours trop de gens, à Brazzaville, qui n'a de ville que le nom. C'est un village. Tout le monde se connaît. Tout le monde connaît tout le monde. C'est fou le temps que l'on perd pour cela. [...] Tu te mets à n'importe quel coin de rue, cinq minutes après tu as la foule que tu veux [...]. (CF.210)

Déjà, dans *Les Cancrelats*, la critique sociale du narrateur relevait le caractère contestataire du peuple Vili: «[...] le vili est toujours prêt à critiquer, à dénigrer» (LC.257), lit-on dans le texte. Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, elle relève plutôt l'opposition entre Vili et Lari, à travers les propos d'Elenga:

Nous disons: «L'eau de sel», les Vilis disent : «Mbou !» C'est par le bruit que fait la mer qu'ils nomment la mer. (LM.96)

Elle devient nettement acerbe à travers les voix anonymes pour qui les Lari ne sont rien moins que «[d]es gens sans tête, qui se vantent d'être sans tête. Des sardines en conserve !» (LM.214). Dans *Les Phalènes*, ce sera aux commentaires de Léa de rappeler l'orgueil légendaire des Vili:

Et puis il ne faut pas se tromper, les gens de la même race retrouvent entre eux le code d'honneur et de respect qu'ils se doivent les uns aux autres. C'est différent, tout à fait différent, avec les Vili qui se prennent pour des Blancs — bouffis d'orgueil et tout — encore qu'il ne faut pas exagérer, le respect ne se perd pas autant qu'on le dit, il n'est peut-être plus aussi démonstratif que jadis... (LP.103)

En somme, dans l'évocation des gens des différentes régions du Congo, Tchicaya U Tam'Si inscrit souvent dans le procès évaluatif un certain

antagonisme qui se veut plus sympathique que réellement discriminatoire. Il en a été ainsi des peuples Lari et Vili, il en sera de même des gens des quartiers présentés avec dignité dans leur misère:

Voilà bien la dérision de Diosso ! Des barrières bien faites, abritant des masures ! Toutes ces barrières bordées de haies et des arbres, des palmiers ou des cocotiers. Et devant les masures, si l'on ne meurt pas de faim, on meurt de misère. Soit, mais la cour est toujours balayée, chaque matin. (LC.148)

L'humour du narrateur-évaluateur neutralise, ici, l'effet miséreux ou pitoyable que le passage laisse entendre¹⁶. Dans *Les Phalènes* néanmoins, la critique sociale confiée à Prosper sur les gens du kouilou ne manque pas d'une pointe de sévérité moins sympathique:

En dépit de tout, lui [Prosper] il est plus sûr de la victoire du parti sur les Plateaux que dans le Kouilou où le vice de la dive bouteille rend les gens si versatiles, quant à lui il connaît des fidélités qui ont plus de façade que de coeur! [...]. (LP.173)

3. LA CRITIQUE POLITIQUE

En dehors de la critique des peuples et des gens du Congo, la modalisation du personnage collectif porte sur la pratique politique, surtout dans sa variante autoritaire du lendemain des indépendances. L'ensemble de cette

¹⁶ L'écrivain est un Lari, lui-même, originaire de la région du Kouilou.

forme de critique sociale se concentre évidemment dans le dernier roman, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. C'est d'abord l'ineptie de la police préoccupée de politique qu'y dénonce le personnage du Juge:

Aucune enquête de police ne parvenait à réunir de preuves solides, matérielles, pouvant étayer un acte d'accusation. Est-ce que notre police sait seulement mener une enquête ? Notre police fait de la politique, c'est-à-dire qu'elle est à la solde de la politique. (CF.57)

C'est aussi la collusion entre la politique, l'argent et la corruption dans la société que le narrateur pointe du doigt:

La politique, c'est de l'argent vite gagné, à vous faire Crésus vite fait ! La politique est rarement l'ambition mise au service de la bonne cause du bien public... (CF.293)

Sébastien n'hésitera pas, quant à lui, à condamner toute la pratique politique dans le Congo indépendant, au nom de ses principes nihilistes: «Par exemple, dit-il, à quoi nous sert l'indépendance? A faire le gros nègre.» (CF.120-121). L'échec des indépendances revient aussi, et de manière plus précise, dans l'évaluation de la situation socio-politique du Congo fictif. Il y apparaît comme de l'avilissement pour le pays tout entier:

Le juge eut l'occasion de prendre une mesure du degré d'avilissement auquel, en trois ans d'indépendance, on était parvenu. (CF.138)

L'expression de cet avilissement n'est autre que le règne de la médiocrité constaté dans les premières pages du roman par Mathilde Poaty, l'épouse du Juge:

Elle voyait bien la guerre que les gens se faisaient, dit le narrateur. Une vraie foire d'empoigne. Une ruée sur les premières places. Un délire collectif. [...]. (CF.66)

Avant son enlèvement, le juge Poaty avait eu l'occasion de dénoncer les pratiques obscures de l'ensemble du gouvernement de l'Abbé Lokou. Son exclamation: «Que de canailles ont la partie belle dans les jeux retors de la politique !» (CF.113), illustre parfaitement la critique personnelle de Tchicaya U Tam'Si sur les aléas de la politique africaine, que ce soit au Congo ou ailleurs sur le Continent.

D. L'IRONIE ET SA VALEUR NORMATIVE

La pragmatique linguistique concède à l'ironie deux valeurs plus ou moins antagoniques, mais fondées, toutes deux, sur le dysfonctionnement que l'ironie produit dans la "cohérence" discursive instinctive: une valeur tropologique et une valeur paradoxale. Dans sa valeur tropologique, l'ironie fonctionne comme une «trope sémantico-pragmatique, qui chevauche les deux catégories [tropes sémantiques ou tropes «classiques» du genre métonymie, métaphore, synecdoque et tropes pragmatiques qui rassemblent les tropes illocutoires et les énallages]¹⁷». De ce point de vue, elle se sert de l'antiphrase, de l'antonymie ou

¹⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, «L'ironie comme trope», in *Poétique*, n° 41, février 1980, p. 3.

de l'opposition sémantique pour inscrire le dysfonctionnement ou la rupture de cohérence dans les structures discursives où elle apparaît. Dans sa valeur paradoxale, l'ironie devient un moyen discursif à portée plus ou moins agressive, qui permet de "railler", de «dire du mal», mais aussi de contourner l'ordre et la Norme; elle se fait défensive. Paradoxe argumentatif dès lors, elle trouve ses conditions de possibilité dans le caractère pluricodique de la communication et fonctionne dans la contradiction ou la discordance de valeurs entre énoncé et énonciation. Pour Alain Berrendonner:

Dès lors que deux messages, entretiennent un tel lien de cooccurrence nécessaire, il est possible de jouer sur ce lien pour établir entre eux une discordance de valeurs, ou si l'on veut, une contradiction. L'énonciation peut renier ce que dit l'énoncé, et inversement¹⁸.

Dans l'humour, disait Tchicaya U Tam'Si, «il y a un art de vivre, une stratégie de la feinte»¹⁹. Il énonce, à travers les propos de ses personnages, dans *Les Cancrelats*, deux définitions de l'ironie, des définitions qui reprennent les deux valeurs de la pragmatique:

Funzi se damna intérieurement d'avoir cette ironie qui la mettait à l'abri de tout, qui la défendait contre elle-même, surtout dans les moments où elle voulait se solidariser, s'émouvoir profondément. (LC.162)

¹⁸ Alain Berrendonner, *Éléments de Pragmatique linguistique*, Paris, édition de Minuit, 1981, p. 223-224. Sur la valeur défensive de l'ironie, voir le chapitre V: «L'ironie ou la métacommunication, l'argumentation, et les normes».

¹⁹ Daniel MAXIMIN, «Autour du «fleuve essentiel»», in *Notre Librairie*, 92-93, mars-mai 1988, p. 10-12.

Ici, l'ironie a une valeur défensive, paradoxale. Cette définition sera néanmoins relativisée dans le même texte, à travers l'intervention du narrateur. Pour celui-ci:

L'ironie n'est pas toujours un bouclier de choix. Elle jette le doute dans l'âme du vainqueur, quant à sa victoire. Les armes miraculeuses de l'ironie ont deux tranchants. (LC.171)

C'est essentiellement sous ce mode tropologique que l'ironie sera utilisée comme structure modalisante ou évaluante dans les textes. Quant à la valeur défensive, assez présente dans l'écriture africaine francophone post-coloniale, elle s'inscrira surtout dans les textes politiques de l'écrivain, son théâtre notamment. Dans les romans, elle servira essentiellement à railler les personnages "évolués" qui ont de la peine à assumer leur nouveau statut social, ou qui tentent de l'assumer en imitant les manières occidentales (habillement, façon de parler, réflexions, entre autres). Elle servira aussi à ridiculiser certains personnages de l'univers traditionnel et religieux animiste; les sujets évaluateurs concernés, personnages et narrateur compris, se réclameront, en fait, des valeurs de la bourgeoisie progressiste qui cherche à s'assimiler à la culture occidentale française.

Dans *Les Cancrelats*, ce sont les jeunes communiants noirs qui subissent, par exemple, les railleries de l'énonciateur:

Il n'y avait plus une herbe devant la Mission. Pour leur pénitence, les aspirants à la communion des Saints s'étaient acharnés sur elle. Et avec quel zèle! On savourait avec une «passion» sourde les piqûres des ronces. (LC.59)

Il en est de même des convoyeurs de Prosper, les deux miliciens roulés par

Luambu, et dont se gausse le narrateur:

Les deux miliciens se dévêtirent et se jetèrent à l'eau. L'eau fit «pouaff» de dégoût ou pas, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle fit bien «pouaff» ! et plaisantin ou pas, ou peut-être tout simplement un brave homme, ce chauffeur, il ramassa les vêtements des miliciens, il les jeta dans sa caisse à outils [...]. (LC.127)

Le texte insistera, ailleurs, sur le ridicule du français "petit-nègre" d'un personnage nommé Okana:

Il reconnut. C'est plutôt ce dernier qui lui lança «Bonjour, papa Prosper». Il s'enquit de sa santé et ajouta dans une vague d'enthousiasme et de reconnaissance, en français, s'il vous plaît: «Ça fait chaud le kerr de voi un nous palé hommé commé hommé avé boulan. Ah, oui, ça fait fiélicité.» [...]. (LC.230)

Il insistera aussi sur les paradoxes du personnage de Félicien Luembard, dans son statut d'évolué:

J'allais oublier Félicien Luembard, et pourtant c'est chez eux qu'il venait s'ennuyer de préférence et ennuyer les autres alors qu'il avait la maison la plus correcte, disons la plus «civilisée» malgré le toit de paille. (CF.258)

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est la crédulité et la naïveté des habitants du village indigène de Pointe-Noire que relève le narrateur (LM.11) en faisant, en même temps, la satire de la mission civilisatrice de la colonisation:

Et pourtant, la peur de tomber ou de retomber dans un cannibalisme de mauvais aloi — on était civilisé que diable ! — les gens résistèrent aux imprécations, aux injures : «Sales nègres superstitieux, sauvages et ignorants.» Le plus drôle c'est qu'on ne pouvait plus les traiter de cannibales, puisqu'ils s'y refusaient — à être cannibales, bien sûr. Les progrès de la civilisation bien sûr. (LM.12)

L'ironie du narrateur se révèle aussi à travers les commentaires dont il assortit

les réactions des personnages, ou dans la simple description des événements diégétiques. Il se contentera d'ajouter, par exemple, un «pauvre de lui» (LM.21) à l'évocation du bégaiement interminable d'André Sola malgré la foi chrétienne du personnage et ses neuvaines répétées. Le narrateur mettra, par ailleurs, un accent particulier sur le français très appliqué d'un personnage anonyme dans le texte (LM.89), ou encore sur les moustiques présents aux obsèques d'Elenga (LM.187). Enfin, ce sera à Luambu d'ironiser sur le comportement de ses compatriotes "évolués" à travers le beau-frère de Muendo:

Il [Luambu] a aperçu une ampoule dans le salon du beau-frère de Muendo, un de ces Vilis citoyens français, Tchi-ngnali, son nom! comme on voit il n'a pas francisé son nom! [...]. (LM.177)

Dans *Les Phalènes*, l'ironie consiste en une parenthèse du narrateur sur l'inadéquation entre la signification du prénom de Pambault, Dieudonné, et la personnalité de celui-ci:

[...] personne ne sait où elle [Jeanne Bobala] est passée, même pas Pambault. Entre parenthèses, cette fois-ci il porte mal le prénom de Dieudonné. C'est plutôt Dieurefusé, si ça existe! (LP.124)

Le commentaire ironique du narrateur portera, ailleurs, sur le nom de personnage de Jacquard, personnage dont l'amour est éconduit par Aimée Volange:

C'est en somme une invite à combattre la main dans la main, sexe contre sexe, pour ainsi dire, que le jobard [Jacquard] lui lance ! Elle s'en bat les cils. (LP.223)

En sa qualité de personnage délégué à l'évaluation, Sophie s'était moquée, elle aussi, des femmes noires qui se mettent à la mode Charleston avec, précise le narrateur, «des tailles de guêpes aussi fines qu'un collier de buffle goitreux» (LP.14).

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, l'ironie du narrateur accompagnera les revirements philosophiques de Sébastien Poaty avant et après son examen de philosophie au baccalauréat:

1) Il écrit des pages et des pages à son cher frangin. C'est vrai, les mêmes que celles de ses rédactions, qui traitent rarement le sujet. Toujours la même annotation, en marge : «Original, mais hors de propos.» Le prof, qui a de l'humour comme lui, met un dix de moyenne à côté d'un dix-sept sur vingt entre parenthèses. (CF.123)

2) Sébastien touché par la grâce de la réussite au bac, troqua du jour au lendemain le pathos nihiliste contre le discours d'un militant révolutionnaire irréprochable. A bas la société de crime et de pillage ! dehors l'autocrate en soutane ! Vive la démocratie! le peuple produit, le peuple doit régner. [...]. (CF.142)

Cette modalisation du narrateur sera reprise en écho par celle du jeune frère de Sébastien, André, que l'on identifie à une fourmi:

Une impertinente fourmi [...] le mord à la fesse [...]. La douleur de la piqure est vive et cuisante. André console son frère et vitupère le séditieux insecte échappé de l'enfer, il le maudit d'avoir si scandaleusement manqué de respect au noble postérieur de son digne frère, si bon pour lui, n'ayant jamais un mot irritant pour le taquiner. [...]. (CF.28)

Le recours à l'ironie, doit-on remarquer, participe de l'orientation idéologique du texte: les catégories normatives à partir desquelles les

personnages sont évalués dérivent des valeurs de la bourgeoisie nationaliste culturellement assimilée aux valeurs occidentales. Comme l'indique Philippe Hamon à propos des personnages de Zola, l'ironie demeure «un principe de déstabilisation évaluative sans fonctionnalité narrative importante, [...], [qui] contribue [...] à délocaliser la source de l'énonciation, à brouiller l'image du narrateur dans le texte, à désengager ce dernier vis-à-vis de son énoncé²⁰», pour finalement renforcer l'orientation idéologique générale du discours narratif. Ce principe s'étend à l'ensemble du système des modalités auquel sont soumis les personnages dans leur *être*, leur *faire*, leur *dire* et leur *voir*; que les discours modalisateurs et évaluatifs proviennent d'eux ou de l'énonciateur, ils élaborent, tous, des échelles de valeurs qui disqualifient ou confirment les étapes de la fiction qui ne concordent pas avec les différents projets qui président au déploiement narratif des textes.

²⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, p. 160.

Chapitre VI

LA CHARGE IDÉOLOGIQUE

La hiérarchisation des personnages individuels ou collectifs s'établit en fonction des mêmes valeurs de rationalisme, de réalisme, de matérialisme historique, d'engagement individuel, de morale sociale et de morale chrétienne. En somme, leur "construction" assure non seulement la cohérence du récit mais aussi celle du fonctionnement idéologique des textes; elle crée surtout des hiérarchies et des distinctions normatives qui manifestent, en fin de compte, le mouvement des discours sociaux dans les textes, le mouvement des *sociolectes*.

Le rapport du texte au social, à son contexte d'énonciation et d'intelligibilité repose sur la médiation du linguistique. Au nom de cette médiation linguistique, Pierre Zima propose que toute analyse sociologique du texte parte du principe que les valeurs sociales articulent des intérêts collectifs pouvant devenir des enjeux de luttes sociales, économiques et politiques, et qu'elles s'expriment dans le texte en unités linguistiques, lexicales, sémantiques et syntaxique (narratives)¹. D'après le critique:

Sans renoncer à l'idée bien connue que des idéologies se manifestent dans

¹ Pierre Zima, *Manuel de Sociocritique*, p. 121.

les textes littéraires, il convient de penser l'idéologie sur le plan discursif en tant que structure sémantique et narrative. Sous cette forme elle [l'idéologie] pourra enfin être reliée aux mécanismes du texte littéraire².

La hiérarchie des valeurs instituée entre l'écrivain et sa pratique romanesque, ou entre les différents acteurs narratifs, personnages et narrateurs, identifie les intérêts de groupe inscrits dans les textes et participant du fonctionnement idéologique de ceux-ci. La catégorie sociologique du *sociolecte* sur laquelle repose le contenu de ce chapitre renvoie à ces intérêts collectifs, à ces discours sociaux.

En termes méthodologiques, Pierre Zima installe d'ailleurs une heureuse distinction entre le sociolecte et le discours. Pour lui, le sociolecte, en tant que structure narrative, lexicale et sémantique, peut prendre la forme d'un discours, ou d'une «mise en discours»³, alors que le discours, défini comme «unité transphrastique dont la structure sémantique (en tant que structure profonde) fait partie d'un code et partant d'un sociolecte [...]»⁴, participerait de la constitution du sociolecte. C'est en qualité de structure qui intègre et reformule des discours sociaux, que le sociolecte s'identifie à des collectivités dont il exprime les hiérarchies de valeurs, les critères de reconnaissance, d'acceptabilité ou de pertinence. Le sociolecte se définit donc, dans le texte, au triple niveau lexical,

² *Ibid.* p. 147.

³ Marc Angenot et Régine Robin parlent plutôt de «mise en récit de l'histoire». Voir *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal, CIADÉST, 1993.

⁴ *Ibid.* p. 134.

sémantique et narratif. Dans sa dimension lexicale, il est composé de mots «symptomatiques», capables de distinguer une structure sociolectale d'une autre. Selon Marc Angenot, il s'agit de l'«ensemble des habitudes et des complicités linguistiques d'un petit groupe social; par extension, [la] phraséologie prêtée à un tel groupe dans un récit de fiction [...]»⁵. Dans sa dimension sémantique, le sociolecte se manifeste au niveau des oppositions et des distinctions taxinomiques que chaque collectivité introduit dans son système discursif; ces oppositions constituent son *code sémantique*, précise Pierre Zima⁶. Dans sa dimension narrative, les structures sociolectales sont repérables dans le roman à partir, par exemple, de l'organisation normative du discours narratif et des personnages.

Lorsque Tchicaya U Tam'Si choisit de dire l'attitude démissionnaire, superstitieuse ou empirique négativisante de la société africaine dans *Les Méduses ou les orties de mer*, lorsqu'il insiste sur la nécessité du réalisme social, politique, ou du pragmatisme culturel dans *Les Cancrelats* et dans *Les Phalènes*, lorsqu'il préfère dire la trahison de l'espoir suscité par les indépendances dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, ou encore la permanence de la race noire, de même que l'impératif des "révolutions" à prendre en compte pour l'avenir de l'Afrique, son écriture se module constamment à partir de structures discursives qu'il est

⁵ Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Hurtubise, 1979, p. 189.

⁶ Pierre Zima, *op.cit.*, p. 133.

possible de rapprocher de celles des groupes d'intérêt sociaux, politiques, culturels et idéologiques qui ont marqué l'histoire personnelle de l'écrivain, celle de son pays, et celle de l'Afrique francophone: la bourgeoisie nationaliste progressiste et l'élite intellectuelle et politique, en l'occurrence. L'idéologie s'énonce aussi comme «manifestation discursive [...] d'intérêts sociaux particuliers⁷».

A. LE SOCIOLECTE PROGRESSISTE

Le sociolecte progressiste interpelle non seulement l'histoire personnelle de l'écrivain, le discours progressiste ayant marqué de façon déterminante l'action politique de la famille Tchicaya, mais il interpelle aussi les mouvements nationalistes de la veille des indépendances, comme nous avons eu l'occasion de le préciser. Sur le plan historique, deux tendances politico-idéologiques avaient marqué le nationalisme africain des indépendances: une tendance radicale opposée à toute forme de tutelle de la part des anciennes puissances coloniales, et une tendance modérée qui se veut progressiste avec une attitude assez conciliante quant au rapport de l'Afrique à ces anciennes puissances coloniales. Sur le plan social, le discours progressiste est ainsi favorable au progrès et à

⁷ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, p. 136.

l'intégration des apports du fait colonial dans le devenir des sociétés africaines. Sur le plan idéologique, c'est un discours optimiste et engagé, opposé à toute démarche empiriste, fataliste, traditionaliste nombriliste et rétrograde. Il intègre à ses catégories normatives, les principes du matérialisme historique et une conception existentialiste du réel. Cette orientation existentialiste justifie sa perception relativiste, voire apologétique du fait colonial, de même que son attitude critique qui se veut objective et réaliste envers la société africaine. Son inscription dans les romans s'opère dans les mêmes termes.

1. LE DISCOURS MATÉRIALISTE HISTORIQUE

La conception matérialiste de l'histoire est au coeur de la pensée de Marx. Pour Marx, dit Denis Monière, «l'histoire ne résulte ni de la volonté de Dieu ni du mouvement des idées, elle résulte de l'activité pratique des hommes⁸».

[...] la conception matérialiste de l'histoire conçoit la conscience, ce que les hommes pensent du monde et d'eux-mêmes comme étant déterminé par *l'être social*⁹.

Le discours marxiste, matérialiste historique, forme une structure discursive fondamentale dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si, et cela justifie la valeur

⁸ Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec. Des origines à nos jours*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

cardinale que l'écrivain accorde à l'Histoire et à son incidence sur le devenir social, au recours à la mémoire des peuples dans l'explication et la résolution des problématiques sociales. Ce discours circule, par ailleurs, en fond sonore dans les mouvements politiques et idéologiques des intellectuels noirs, qu'il s'agisse des «Négritudes» ou des «nationalismes» des indépendances.

C'est dans le dernier texte, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, écrit bien après les indépendances, que s'exprime le mieux le discours matérialiste, notamment dans les prises de positions idéologiques du personnage Gaston Poaty. Celui-ci refuse en effet d'incriminer la colonisation qu'il considère comme l'une des plus grandes révolutions de l'histoire du Congo, plus grande même que la révolution populaire de 1963 reprise dans le roman. Le personnage rappelle la nécessité de tenir compte de ces étapes de l'Histoire pour élaborer l'avenir:

"Une révolution en cache une autre. Une révolution en explique une autre." Je note qu'à ma connaissance personne ne s'est posé la question de savoir si le colonialisme, dont nous faisons la source de tous nos maux, n'était pas, en fait, la première grande révolution des temps modernes de l'Afrique, d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Que nos peuples d'Afrique l'aient voulue ou pas. Que ces peuples aient été contraints ou pas, ça n'y change rien. Ils sont ce que cette révolution-là en a décidé. Nous sommes... Il reste vrai, dans l'ensemble, que si c'est involontairement que les peuples d'Afrique ont été les agents d'une révolution qui a bouleversé toute leur vie, le sens de leur destinée, cette révolution est la leur et qu'ils se doivent de l'interroger attentivement, puisque d'elle dérivent toutes les révolutions présentes et futures que connaîtra le continent. Ils se doivent d'étudier celle-là pour mieux réussir les autres. Les voies de l'histoire comme les voies de Dieu sont ... imprévisibles. Oui... La révolution populaire de 1963, qui cache celle dont le colonialisme contient toutes les prémices. Est-ce que continuer à ne pas considérer le colonialisme comme

une grande révolution ne nous conduirait pas dans le mauvais sens de l'histoire ? Quel est le paramètre que nous ne prenons pas en compte ? Il se peut aussi que nous ne comprenions pas la nature exacte de ces problèmes. Peut-être devrions-nous d'abord nous remettre en cause, avant de nous atteler à certains problèmes. Je crois que, ce faisant, leur solution serait plus aisée. Voilà!... (CF.199-200)

Dans ce discours, qui fait écho au projet romanesque de l'écrivain, interroger l'histoire pour trouver une explication aux maux du présent, sont identifiées les causes endogènes et exogènes du profond dysfonctionnement des sociétés africaines. Le personnage y tire la grande leçon des indépendances, le marché de dupes dont les Africains devraient prendre conscience (CF.228). La fin du passage cité, «peut-être devrions-nous d'abord nous remettre en cause....», reprend le constat sociologique déjà formulé par l'écrivain sur l'empirisme négateur de l'être africain dans *Les Méduses ou les orties de mer*. L'orientation marxiste du discours de Gaston Poaty sera confirmée par les relations étroites que le personnage entretient avec le régime communiste cubain et des membres éminents du Mouvement Populaire de Libération de l'Angola (CF.227-228).

Un autre discours active, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, le contenu matérialiste historique déjà observé dans le discours de la Négritude culturelle: le discours traduit par la symbolique du *Tchilolo* et qui se fonde sur la race, sur la valeur et la pérennité de l'Homme noir. Le surnom *Tchilolo* a été donné à la fille unique des Poaty, Marie-Thérèse, par référence à l'arbuste du même nom; le personnage devait en hériter les vertus de résistance et

d'immuabilité (CF.18-19). Le *Tchilolo*, dit le narrateur, est proche de l'arbre à pain qui fournissait de la nourriture aux anciens esclaves noirs. Il rappelle la résistance de l'Homme noir aux différentes "intempéries" de son histoire: l'esclavage et la colonisation, les indépendances et les régimes d'autorité de l'ère post-coloniale. L'image de la résistance sera reprise dans l'identité que le personnage du juge établit entre l'arbre tutélaire et ses ancêtres:

Peut-être, cette patience-là, dit-il, père la tenait-il de l'arbuste tutélaire: le tchilolo. Ça s'est vu. L'homme et l'arbre ne font qu'un. Ils prennent racine là où la terre est bonne. Ils se font à la rigueur des vents qui tournent. Ils gardent les yeux ouverts dans le sens où la vie les mène! (CF.117)

Le rapport idéologique de la symbolique du *tchilolo* et du discours matérialiste historique réside dans la proximité comparative entre l'évocation de l'arbuste, celle de la généalogie du personnage essentiel, et celle de la traite négrière. Grâce au *tchilolo*, dit le narrateur, «on pourrait faire le relevé des itinéraires de ces chasses à l'homme, de sinistre mémoire» (CF.18). Par la même proximité sémantique, l'arbuste devient objet sémiotique et noyau idéologique, la comparaison étant, justement, comme le précise Philippe Hamon, l'un des modes d'inscription par excellence de l'idéologie dans le texte:

L'idéologie prend donc toujours la forme, dans la manifestation textuelle même, d'une *comparaison*, comparaison plus ou moins elliptique ou explicite, qui peut être d'ordre paradigmatique, qui peut être posée entre deux éléments différenciés plus ou moins présents ou absents [...], ou comparaison qui peut être d'ordre syntagmatique (tel moment d'une série d'actions est *comparé* à tel autre moment disjoint de la même série,

antérieur ou ultérieur)¹⁰.

Par référence au projet d'écriture de Tchicaya U Tam'Si, la relecture de l'histoire actualise les mêmes valeurs identitaires qui ont formé l'essentiel du discours de la Négritude culturelle: l'appartenance raciale, l'identité culturelle, et la valeur cardinale de la mémoire de l'Histoire.

2. LE DISCOURS EXISTENTIALISTE

La concrétion du discours existentialiste dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si s'exprime dans les actes de paroles de trois personnages: Dieudonné Pambault et sa parabole du sentier et du boulevard, Félicien Luembard et son discours sur l'engagement politique, et l'étudiant Sokota, avec son discours d'engagement patriotique.

La parabole du sentier et du boulevard énoncée par Dieudonné Pambault dans *Les Phalènes* relève d'une attitude anti-progressiste: «Si pour la vie, affirme-t-il, ton corps est un sentier, ton corps ne sera jamais un boulevard, non jamais un boulevard, quoi que tu fasses.» (LP.194). Cette conception déterministe ou fataliste de la réalité s'inscrit en négation par rapport à l'existentialisme optimiste du discours progressiste. Prosper Pobard la réfutera au nom du progrès en

¹⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, p. 104.

l'étendant, d'ailleurs, à la société africaine prise dans son ensemble:

Cette façon de penser nous colle quelque part dans l'âme. Elle est là. Elle est, elle paraît plus vraie que ce que nous enseigne le progrès. Il faut guérir. (LP.194)

À son avis, l'histoire se fait chaque jour, et l'individu est capable de déterminer son être par son faire. Au lieu donc de l'attitude fataliste symbolisée par l'image du sentier et du boulevard, la prédestination de l'individu, il revient à des valeurs plus positives comme l'action, l'engagement et la responsabilité de l'individu dans son propre devenir.

Prosper, dit le narrateur, reprenant les mots de son interlocuteur, tire argument contraire: « Et pourtant, moi je dis non, c'est absurde que je reste un sentier, vu toutes les capacités que je sens en moi, une énergie que x, y et z n'ont pas. Pas autant. Alors je dis : il faut que ça change, et ça doit changer. C'est la loi du progrès. (LP.195)

À propos de Pambault, personnage négatif dans la hiérarchisation des acteurs narratifs, le texte précise qu'il avait trahi ses partenaires politiques et que sa déchéance sociale et morale, de même que sa mort dans le texte, sont la conséquence logique de son propre parcours existentiel. Les déboires sentimentaux du personnage, la trahison de sa fiancée, Jeanne Bobala, partie avec un autre homme, et ses ressentiments sourds envers la popularité de Prosper, son ancien camarade de lutte, l'auront poussé à la folie et à la mort. Il le reconnaît lui-même à la fin de sa vie: «J'ai fait de ma vie un mensonge qui m'a fait vivre d'expédients ainsi jusqu'à la faute par faiblesse» (LP.196). De sa

négativité à la positivité de Prosper, l'écrivain installe, à travers la hiérarchisation normative, l'opposition entre le discours défaitiste et l'attitude existentialiste propre au discours progressiste.

Le discours de l'engagement, pour sa part, était déjà inscrit dans *Les Cancrelats* par le biais du récit du personnage Félicien Luambard sur le martyr de la grève des cheminots. C'est le récit qui, il faut rappeler, avait éveillé Prosper à la conscience politique et nationaliste. Ayant adopté le mot d'ordre du martyr «Tenez bon!», Prosper ne voudra plus être la peau du tam-tam sur laquelle l'on tape, mais plutôt la main qui joue du tam-tam:

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? (LC.276)

Les propos, assez symboliques, répondent à la démarche existentialiste inscrite dans le discours progressiste. La résolution du personnage marquait en fait le début de sa carrière politique en tant que responsable de cellule du Parti Progressiste Congolais. La nécessité de l'engagement social et politique sera aussi évoquée dans *Les Méduses ou les orties de mer*, à travers la grève des cheminots du C.F.C.O. L'écrivain associe à cette grève un discours révolutionnaire que traduisent les propos des jeunes recueillis par André Sola. La colère de ceux-ci, à la suite du drame des trois amis, suscite un appel à la révolte contre le fait colonial:

Ce gars du chemin de fer Congo-Océan, sa mort appelle la révolte. Je dis bien la ré-vol-te! (LM.88)

Cet appel ne rencontre tout de même aucun autre écho dans le texte. Par contre, l'évocation de la mémoire de Patrice Lumumba, martyr comme Elenga, et figure historique du nationalisme congolais dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, (CF.234), aura pour rôle idéologique de renforcer l'inscription du discours de l'engagement nationaliste dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si. La comparaison interne diégétique élabore autour du fait narratif le fonctionnement de l'idéologie.

Le contenu nationaliste, patriotique du discours progressiste, dans cette écriture, atteint son degré d'expression le plus élevé dans les propos que l'écrivain attribue, dans *Les Phalènes*, au personnage de Sokota, étudiant en droit et sociologie, et membre de l'Association des étudiants congolais en France. Dans les conférences qu'il donne au centre culturel français de Brazzaville, le personnage appelle en effet à une plus grande implication de tous les «fils du pays dans la lutte pour la liberté du Congo»¹¹. Son discours engagé accorde, lui aussi, une importance particulière à l'Histoire qu'il considère comme le témoin et le juge des comportements ou des décisions humaines:

«Quoi que nous fassions, que nous travaillions comme manoeuvre, cultivateur, commerçant, postier, commis d'administration, j'en passe ...

¹¹ Voir l'évaluation normative positive du personnage dans notre analyse au chapitre précédent.

nous faisons de l'histoire, sans le savoir hélas. Je dis bien hélas, car cette ignorance nous est non seulement préjudiciable mais encore elle est une grave hypothèque dont nous n'avons pas la certitude de pouvoir [sic] à la main levée le moment venu et donc de jouir sans restriction possible des biens que nous nous sommes donnés». [...] «(...) Nous travaillons chacun dans ce que nous savons faire, mais n'oublions pas que nous faisons de l'histoire, et notre histoire, ce faisant, elle peut être décosue si nous ne donnons pas un sens cohérent à ce que nous faisons ! Il y a des conséquences de ce que nous faisons qui peuvent être fastes ou néfastes. [...] Je me demande si, selon la manière de conduire nos actes, il n'y a pas une certaine responsabilité... une certaine façon d'engager notre responsabilité, de nous impliquer plus dynamiquement dans le processus de l'élaboration de l'histoire, de notre histoire, de notre avenir.». (LP.137)

Le narrateur précise que ces propos réalistes rejoignent les théories progressistes que Prosper professe dans ses meetings populaires. Le discours patriotique de Sokota appelle à l'engagement et à l'action politique dans le sens du patriotisme congolais. Discours progressiste alors, il participe, en tant que tel, du sociolecte en fonctionnement dans le roman.

3. LE DISCOURS RÉALISTE SUR LA COLONISATION

Conformément à la démarche pragmatique inhérente à l'idéal progressiste, le discours que Tchicaya U Tam'Si produit sur la colonisation se fait foncièrement réaliste dans ses romans. C'est un discours qui distingue, dans le sens du progrès, les apports et les inconvénients du fait colonial. Sa concrétion dans les romans repose, en somme, sur la normativisation de quatre foyers

discursifs: le discours de la taille et de la corvée, le discours relativiste, le discours assimilationniste, et le discours anti-radicaliste.

C'est le personnage du Commandant Chartriant, figure représentative de l'arbitraire du système, qui produit le discours de la «taille et de la corvée» dans *Les Cancrelats*. D'après le personnage, «La déclaration des droits de l'homme, ce n'était pas pour les nègres» (LC.98). Sa férocité méprisante symbolise le fonctionnement du système: au cours d'une séance de jugement particulièrement sanglant, il fera livrer une «femme en guenilles» et son enfant à l'assaut d'un gorille, dit le narrateur (LC.100-102). La mise en texte du discours de la taille et de la corvée, discours colonial par excellence, est assujettie à une modalisation qui pose son producteur en négativité par rapport au réseau de sympathie créé autour des personnages du roman. Il s'agit de décrire et de faire, à partir de lui, le procès de l'arbitraire du système colonial; ce que la séance du jugement traduit parfaitement en disqualifiant définitivement le personnage aux yeux du lecteur. La dénonciation de l'arbitraire colonial s'exprime aussi à travers les échos tragiques que le narrateur donne de la construction du chemin de fer Congo-Océan dans *Les Cancrelats*. La conscription pour les travaux forcés y prend des allures de descente aux enfers:

Sophie Tchissimbu qui avait vécu avec un Blanc, Sophie Tchissimbu qui sut lire et écrire, Sophie Tchissimbu, la fille de Thom Ndundu, prêtait l'oreille au bruit qui courait : un sorcier blanc en voulait à ceux qui étaient malades. Ceux de Lubu n'y avaient pas cru, ils avaient attendu et,

un beau matin, on les vit traverser Diosso portant ceux qui étaient morts en chemin. Quelles raisons pouvait-on avoir pour ne pas croire ? En voulait-on moins à ceux qui avaient une meilleure santé? Il ne restait plus que des vieillards à Diosso. (LC.148)

La modalisation du personnage de Jean Balou arrêté durant les obsèques de sa femme est intimement liée à cette descente aux enfers. Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, le narrateur dressera son réquisitoire contre le système colonial qui avait provoqué la mort d'Elenga et qui refusait qu'on pleure le défunt; il ne fallait pas en faire un martyr, précise-t-on à Malonga, l'oncle d'Elenga.

On ne pleurera pas. On veillera dans le silence. Un silence qui voudra dire qu'on est mort avec lui. Ça vaudra les pleurs. On contiendra la douleur pour qu'elle nous marque du signe de notre destin blessé. (LM.183)

Cette invective «positive» de Malonga contre l'Administration coloniale participe du discours anti-colonialiste.

En marge de son expression arbitraire, le fait colonial n'aura pas été une «révolution» exclusivement négative dans l'histoire des sociétés africaines, affirme le discours progressiste; il constitue également une incidence bénéfique pour le progrès du continent. C'était le contenu du discours de Gaston Poaty dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*; c'est aussi celui du nationalisme progressiste des indépendances africaines. Au nom du progrès, l'on ne se limitera plus au simple procès de l'arbitraire du système, il faudra en relever les apports constructifs dans le sens du développement. Le discours anti-colonialiste du progressisme se fait

ainsi relativiste, plus indulgent. Dans *Les Cancrelats*, l'attitude de l'énonciation est particulièrement sympathique envers l'humanisme paternaliste du Commandant Charles de l'Escaut et de son fils Jean, bienfaiteurs de la famille de Thom'Ndundu. Avec les de l'Escaut, la colonisation se dépouille de sa négativité traditionnelle en se faisant compatissante: le monologue de Jean de L'Escaut (LC.95), en témoigne. La reconnaissance du viol symbolique de la colonisation, telle qu'exprimée par le jeune administrateur, traduit le repentir du personnage, lui-même représentant de la composante «positive» du Système. Dans cette composante «positive» se retrouve aussi le personnage de Paul Vincent des *Phalènes*. À l'instar des de L'Escaut, c'est "un Blanc à part", dit le narrateur. Il a non seulement participé à la grève des cheminots de Pointe-Noire en 1944, du côté des grévistes, comme le précise le texte, mais c'est lui qui annonce en premier la nouvelle de la suppression de l'indigénat à Prosper. Entre lui et Prosper, il n'y a plus de différence, rapporte le jeune Paulin à ses camarades:

Paulin s'est fait casser la figure par ses copains parce qu'il s'est trop vanté de ce qu'il y a un Européen qui ne fait pas de différence entre son père et lui, même qu'il vient chaque dimanche manger à la maison! (LP.69)

La relation amoureuse entre Prosper et Aimée Volange participe de la même logique relativiste et matérialise, en plus, et sur le plan idéologique, du métissage culturel sous-jacent au discours progressiste. Il arrive que ce métissage culturel,

ce réalisme demandé par le discours progressiste, verse dans l'apologie à l'endroit de la culture française.

Dans un long monologue des *Phalènes* (p.86-88), Prosper rappelle, à propos, le caractère incontournable de la colonisation dans la perspective du progrès des sociétés africaines. Il y témoigne, de surcroît, de son admiration pour les réalisations et pour l'histoire de l'Occident. À la "magie noire" qu'il juge sans importance, il oppose le mérite du mode de vie, de la pensée et de la connaissance des civilisations occidentales.

[...] qu'est-ce-que c'est la philosophie ? demande-t-il, La Grande, avec un grand G: c'est l'explication de la vie, l'amour de la sagesse; les grands philosophes de tout temps, c'est en Europe que tu les trouves, c'est-à-dire chez les Blancs... (LP.86)

La référence à Marx lui permet de tirer une sentence des plus équivoques sur l'Histoire, celle de l'humanité tout entière: «L'Histoire n'est pas une partie de tendresse. Il n'y a pas plus cannibale», dit-il (LP.87). C'est délibérément que l'écrivain fait naître de sa relation avec la femme de l'administrateur blanc, Aimée, l'ultime symbole du métissage culturel et racial, la petite Marie-Antoinette. Le discours progressiste s'adjoint, ici, un discours assimilationniste. Il s'était fait aussi anti-traditionnaliste dans *Les Cancrelats*, lorsque le narrateur avait rappelé, dans le roman, combien il importait de ne plus vivre au passé, là où «les morts ont vécu vivants»:

Le passé appartient au passé. Il ne faut donc pas vivre avec le passé.

Aussi pas de familiarité avec les morts; il faut aller plus loin vivre et reconstruire pour vivre. Ne pas vivre là où «un mort» a vécu vivant. C'est-à-dire, qu'on ne continue pas à vivre. On recommence à vivre. C'est-à-dire que, finalement, on est toujours disponible. C'est d'être attaché au passé de quelque façon que ce soit qui est un grave inconvénient. (LC.223)

L'avenir offre plus de promesse que le passé, même si celui-ci doit instruire sur le présent et sur l'avenir. L'apport de l'Occident, symbole du progrès, serait ainsi le gage de l'avenir. Jean Taty devenu infirmier, ne s'extasiait-il pas devant les progrès de la médecine occidentale? Son discours apologétique mêle tour à tour positivisme et empirisme: «il faut croire pour guérir», dit-il avec ferveur.

— Damien, c'est un miracle comme le Blanc sait soigner. Il faut croire pour guérir. Nous ne croyons pas avec confiance. Nous croyons avec méfiance. On est méfiant quand on a peur. [...] (LC.157)

Le discours progressiste récuse enfin l'absolutisme, le fanatisme et le radicalisme. L'analyse de l'échec de Prosper aux élections municipales et aux législatives dans *Les Phalènes*, permet de conclure à une sanction symbolique du personnage par le narrateur, sanction dont la portée idéologique rejoint le système taxinomique du discours progressiste. Suivant, en effet, la logique chronotopique des *Phalènes*, Prosper perd le soutien de l'énonciateur pour avoir radicalisé le caractère progressiste de son nationalisme. Il aura dérogé, en quelque sorte, à l'idéal de pragmatisme et d'objectivité du discours progressiste. À la suite d'une manifestation politique au cours de laquelle il est arrêté puis relâché, le personnage demande la création d'un Parti de l'Indépendance

africaine (P.A.I.) contre le R.D.A.. Il est le premier, dans le texte, à avoir envisagé l'option de l'indépendance. Non seulement le R.D.A. et la plupart des acteurs politiques du texte se dissocient de lui, mais il est écarté de la suite de l'histoire politique du pays. Il avait pourtant été «préparé» depuis *Les Cancrelats* pour les indépendances. Par référence à son parcours dans la chronique, à son statut narratif et à sa positivité normative, sa déconnexion de la politique à la fin des *Phalènes* semble tenir du désaveu de l'énonciation devant l'option radicaliste. Le discours du progrès demande la modération, la même modération qui module le relativisme observé dans les rapports de l'énonciation au traitement du fait colonial.

4. LE DISCOURS MODERNISTE SUR LA SOCIÉTÉ AFRICAINE

Le discours progressiste dénonce l'empirisme et le défaitisme. L'écrivain le rappelle à maintes reprises: pour lui, l'individu africain continue à se heurter au handicap de son propre empirisme, à son explication du réel par le surnaturel:

L'Occidental, dit-il, voit une montagne et il rêve d'en atteindre le sommet. Il n'en est pas question pour l'Africain, le jeune Congolais, le jeune Vili: untel est mort en essayant d'aborder cette montagne, il y a des génies là-bas et il ne faut pas y aller !... Le parcours est ainsi balisé, presque coercitif, pour empêcher tout le monde de bouger... C'est là une catastrophe qui tue l'esprit de conquête¹².

¹² Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations Congolaises*, p. 123.

Dans les romans, il attribue l'attitude empiriste et défaitiste à la masse populaire, et oppose à celle-ci des figures prophétiques ou messianiques plus clairvoyantes qui en appellent, pour leur part, à l'éveil des consciences, à la mobilisation, à la reprise en main des destins individuels ou collectifs et à l'abandon de l'empirisme, pierre d'achoppement du développement de la société africaine. Le discours du prédicateur fou qui invective les habitants de Pointe-Noire pour leur peur et leur cécité historique dans *Les Méduses ou les orties de mer*, s'inscrit dans cette logique anti-empiriste: «Il viendra un jour, leur dit-il, où la vague ne s'arrêtera pas à vos pieds. Elle passera outre. Le père pleurera, la mère pleurera, le frère pleurera» (LM.102). Il ne s'agit plus de penser uniquement au ventre, centre symbolique de la peur, cette peur qui empêche de nommer le mal et de lui trouver des solutions adéquates. Contre le simple retour au mystère, le surnaturel ou l'ordre transcendantal, comme ce fut le cas dans l'explication populaire du drame des trois amis, le personnage appelle au réalisme et au courage, à la prise en charge du réel de manière rationnelle et objective. L'écrivain utilisera le personnage d'André Sola dans *Les Méduses ou les orties de mer* pour illustrer le caractère anti-progressiste de l'empirisme et de l'explication du réel par le surnaturel.

À l'instar de l'opinion collective qu'il incarne en quelque sorte, André Sola s'en remet, en effet, à la divination et aux rumeurs pour trouver une explication

au drame de Luambu et de ses deux amis. La fable, la spéculation verbale, la palabre et les superstitions l'empêchent d'identifier la situation coloniale comme responsable de la mort d'Elenga et de Muendo. Bien que certains habitants admettent l'existence d'un plus grand mal qui serait le dénominateur commun des drames sociaux dans le texte, tous ou presque refusent de le nommer:

On a peur, peur nous aussi d'y passer, alors on préfère croire que c'est Luambu qui a jeté le mauvais sort sur ses deux copains... (*LM.69*, 82)

"Que le peuple sorte de son coma!", s'écrie une voix anonyme contre la démission collective (*LM.91*). Le narrateur rappellera, pour sa part, avec nostalgie, l'époque des grands empires, des gloires de l'Afrique précoloniale, le temps des grandes figures héroïques qui, malheureusement, a pris fin. Désormais, l'on préfère vivre dans la nuit de la peur et du déshonneur, tel André:

Si André 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. Il fallait désormais se réfugier dans la nuit puisqu'il manquait la dignité de vivre au grand jour, au grand mystère de la vie. (*LM.204-205*)

L'important recours de l'écrivain à la mémoire du passé s'inscrit dans les valeurs du matérialisme historique, alors que l'appel à l'engagement, à la recherche de l'excellence, participe du discours existentialiste; les deux attitudes forment partie intégrante du discours progressiste. Celui-ci, par définition moderniste, réprouve également tout discours traditionaliste fanatique et rétrograde. Deux personnages s'inscrivent en faux par rapport à cet idéal moderniste dans les romans:

Tchiluembh dans *Les Cancrelats*, et Pierre Tchilouango dans *Les Phalènes*. Ils illustrent, chacun à sa manière, l'attitude anti-progressiste que dénonce l'écrivain.

Tchiluembh associe, en effet, le fait colonial et la culture occidentale à de l'avilissement, et tente de revaloriser, en retour, les traditions, les "habitudes" du pays. Il s'insurge non seulement contre le système, mais surtout contre le laisser-aller de ses compatriotes qui, comme son frère Thom Ndundu, se ridiculisent en imitant gauchement les manières occidentales.

Ceux que son père avait suivis, ceux que son frère avait suivis, ceux qui faisaient des gens de Mabindu des prostitués de l'âme, ceux-là avaient faussé le destin. Il avait fallu cette large blessure sur toute sa personne pour dessiller Tchiluembh. L'avilissement s'installait, prenait ses aises, malgré son refus. [...]

Le scandale, c'était aussi le laisser-aller des gens, par complaisance, à ce jeu de l'oubli. Tchiluembh se scandalisait de voir son frère porter des chaussures, non parce qu'il jugeait que porter des chaussures fût scandaleux en soi, mais parce que, autour de lui, personne de ceux qui en portaient n'avait la démarche d'un homme sain, du Blanc qui les vendait et qui est né chaussé, n'est-ce-pas?» (LC.38-39)

Le discours anti-colonialiste de Tchiluembh relevé ici diffère de celui de l'écrivain dans la mesure où lui fonde le sien sur la magnification des traditions et le rejet catégorique du fait colonial: toute la négativité qui émerge de son évaluation normative exprime les réserves de l'énonciateur à propos de son option anti-colonialiste. Sophie, alors petite, avait remarqué, en conclusion sur l'attitude de son oncle: «Tchiluembh avait sûrement la vieillesse hargneuse» (LC.39). La disqualification idéologique du personnage et celle de son discours se résument

dans cette sentence.

L'écrivain se dissocie aussi des propos traditionalistes et anti-assimilationnistes de Pierre Tchilouango dans *Les Phalènes*. Dans son discours, le personnage, dont le nom signifie littéralement «fils du pays Loango», énonce d'abord les principales valeurs de l'Afrique "traditionnelle", l'identité culturelle de celle-ci, ses règles de morale et de conduite sociale (LP.116), pour revenir ensuite, de manière symbolique, à l'actualité socio-politique où il met en garde contre les erreurs de l'assimilation et du rejet des valeurs ancestrales:

Si l'on s'étonne de ce que je dis toutes ces choses, que l'on se dise que moi aussi je suis à la recherche de la lumière. Il m'est arrivé de revenir sur mes pas parce que je me suis aperçu trop tard que je m'étais avancé trop en avant sans m'apercevoir que je passais à côté d'une flamme qui suffisait pour m'éclairer de tout, mais hélas! revenant sur mes pas, je ne me suis plus souvenu de l'endroit où la flamme en question se trouvait. Alors, en vérité, prenez garde que vous ne passiez à côté de la lumière! (LP.117)

Prosper assimile ces propos à de l'arriérisme, et même à un discours réactionnaire qui n'aurait fait que reprendre les anciens créneaux du discours colonialiste sur les peuples noirs:

Il y a des Blancs qui soutiennent des choses dans ce goût-là : «Vous ne voulez pas être indigènes. Qu'est-ce que ça signifie? Que vous voulez la mort de votre civilisation?» (c'est là qu'ils exagèrent, c'est notre *sauvagerie* qu'ils appellent notre civilisation, par dérision). (LP.117)

La réponse de Prosper au discours traditionaliste réactive le discours du progrès:

«[...] dans nos moeurs, dit-il, il y en a franchement que nous devrions jeter aux

«poubelles de l'histoire»» (LP.118). Elle adopte surtout les mêmes créneaux que le discours matérialiste historique. L'assimilation culturelle, le métissage culturel étant désormais une composante essentielle du progressisme dans l'univers romanesque tchicayen, tout discours qui s'y oppose, celui anti-assimilationniste de Tchiluembh et celui traditionnaliste de Pierre Tchilouango, notamment, s'inscrit en infraction par rapport à la démarche idéologique fondamentale de l'écrivain. L'attitude nihiliste mise en texte par le biais du personnage de Sébastien, et désavouée par le narrateur dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, participe aussi de ces discours non-progressistes. Sébastien se dit, par exemple, épicurien et cesse de croire, au nom du nihilisme, au cursus du temps capable de changer le cours de l'existence:

Le passé n'existe pas, donc sans intérêt; le présent est fait d'instant fugaces, à quoi bon s'y attarder? Quant à l'avenir, je partage l'avis du poète, qui dit que l'avenir n'appartient à personne, donc il ne m'appartiendra pas plus à moi qu'à un autre. Aussi n'ai-je pas à me souvenir de l'avenir. (CF.120)

Lui contestera tour à tour les indépendances et l'existence qui ne serait en fin de compte que pure gratuité. Ce discours désabusé, justifié, d'une certaine manière, par la désillusion des indépendances, ne participe pas du caractère existentialiste de l'idéal progressiste. Les prises de position du discours nihiliste s'inscrivent en négation par rapport aux idéaux d'engagement individuel, de travail et de dépassement de soi qui génèrent le progrès et le développement. Le narrateur

s'en dissocie par l'ironie qu'il installe autour des déclarations philosophiques du personnage (*CF.123*). Son revirement confirme définitivement l'inconsistance de la thèse nihiliste dans le texte.

B. LE SOCIOLECTE NÉO-INTELLECTUALISTE

Alors que le sociolecte progressiste correspond aux idées de la bourgeoisie nationaliste modérée, celle des indépendances ou celle des États post-coloniaux, le sociolecte néo-intellectualiste s'identifie plutôt au discours de l'intelligentsia africaine post-coloniale, celle des années 1970-1980. La production des derniers romans de Tchicaya U Tam'Si date de cette période. Le discours des intellectuels africains, des écrivains surtout, est un discours d'engagement, un discours révolutionnaire où se mêlent humanisme, optimisme et messianisme. C'est un discours politique, social et critique qui, dans le cas de la littérature, remonte au rôle social traditionnellement dévolu à l'écrivain. Mariama Bâ le rappelait fort bien dans son article sur la fonction politique de la littérature africaine écrite:

Dans l'oeuvre d'édification d'une société africaine démocratique libérée de toute contrainte, l'écrivain a un rôle important d'éveilleur de conscience et de guide. Il se doit de répercuter les aspirations de toutes les couches sociales, surtout des couches sociales les plus défavorisées. Dénoncer les maux et fléaux qui gangrènent notre société et retardent son plein épanouissement, fustiger les pratiques, coutumes et moeurs archaïques qui n'ont rien à voir avec notre précieux patrimoine culturel, lui reviennent, comme une mission sacrée à accomplir, contre vents et

marées, avec foi, avec ténacité. Il peut également préconiser des solutions¹³.»

Le discours de l'intelligentsia noire des années 1970-1980 se veut révolutionnaire, il faut le rappeler, croyant fermement à la vocation messianique des intellectuels devant les aléas de l'histoire¹⁴. Discours de combat également, il vise à agir directement sur la réalité pour contribuer à sa transformation¹⁵, comme le rappelle Paul N'Da dans son étude du rapport entre les intellectuels négro-africains et le pouvoir politique. Le critique distingue entre le discours utopique de l'intelligentsia estudiantine, et celui des intellectuels écrivains ou enseignants beaucoup plus en contact avec les réalités sociales. Selon lui, l'écrivain en arrive à une conscience messianique qu'il intègre à son discours et à son combat symbolique:

[...] la production littéraire apparaît dans une large mesure comme une action militante qui appelle à l'action militante des exploités et des exclus. Les intellectuels [écrivains] ne pensent pas que leur rôle par rapport à ceux-ci soit ailleurs. Se voulant conscience de leur société, ils croient qu'il leur revient de révéler la société à elle-même, de prendre position en faveur des dominés afin de participer avec eux à la lutte contre ceux qui les écrase, nationaux ou étrangers, structures et appareils nationaux ou

¹³ Mariama Bâ, «La fonction politique des littératures africaines écrites», in *Écriture française dans le monde*, n° 5, vol.3, 1981, p. 5.

¹⁴ Voir l'évolution de la situation socio-politique et idéologique de l'Afrique post-coloniale dans nos chapitres précédents.

¹⁵ Voir Marc-André Miserez, «La réalité politique africaine : éclairage par l'analyse politico-économique ou par le roman? Ébauche d'étude comparative», in *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino américain*, Lausanne, Cahiers du CEDAF, 1-2-3, mars 1987, p. 178.

multinationaux¹⁶.

L'inscription du sociolecte «négro-intellectualiste» post-colonial dans les textes de Tchicaya U Tam'Si se fonde sur les catégories normatives du discours libéral, économique, politique et institutionnel religieux, et du discours messianique rédempteur. Elle fonde, par là-même, la critique politique et institutionnelle de l'écrivain, et la contextualisation qu'il fait du discours religieux dans son écriture.

1. LE DISCOURS LIBÉRAL

L'inscription du discours libéral dans *Les Cancrelats* se fait d'abord sur le plan économique. Lorsque Prosper avait ouvert pour la première fois une boutique appartenant à un autochtone à Diosso, dans les années 1930, il avait initié une révolution profonde dans la mentalité et dans les habitudes des gens de Diosso. Son initiative transformait alors les rapports d'entraide usuels en rapports d'intérêt ou d'échange économiques. De l'avis de tous, c'était la première fois qu'un fils du pays endossait le manteau de l'exploitation capitaliste symbolisée avec mépris dans le texte par le commerçant portugais. Les habitants du quartier devront désormais payer en espèces les menus services d'antan:

C'est que personne dans Loango ne s'attendait à recevoir une moitié de

¹⁶ Paul N'Da, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 166-167.

daurade salée contre deux sous ou trois poignées de sel pour un sou [...].
(LC.189)

Prosper apparaît, en somme, comme le premier capitaliste noir de la chronique. L'incrédulité suscitée par sa révolution est à l'image du caractère inhabituel de cette valeur introduite dans l'univers social africain; le libéralisme économique participera notamment des impératifs de développement des sociétés africaines. Cependant, dans les textes de Tchicaya U Tam'Si, l'essentiel du discours libéraliste s'intéresse beaucoup plus au fait politique qu'à l'élément économique. Sur ce plan, il vise au développement social en dénonçant les régimes d'exception et l'arbitraire politique; il se reconnaît plutôt dans les valeurs d'égalité, de justice, et de compétence, de même que dans celles du travail. Sa manifestation dans les textes repose sur deux foyers discursifs principaux: le discours contre les régimes d'exception, et un certain discours anti-clérical.

Le discours du juge Raymond Poaty, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, est un discours profondément anti-dictatorial: au nom de ses principes, le personnage dénoncera la radicalisation politique du Président Lokou et refusera d'adhérer au parti unique, au détriment de sa propre promotion sociale. Il voudrait ainsi «préserver l'indépendance de la justice» (CF.40). C'est un discours qui dénonce, en même temps que la dictature, le règne de l'incompétence et le clientélisme politique. D'après le narrateur qui évoque les dessous de la politique au lendemain des indépendances au Congo:

L'incurie des gouvernants était grande. La faillite criante. Les salaires restaient impayés des mois et des mois. Les ventres affamés n'ont pas d'oreilles pour les appels aux sacrifices nécessaires, aujourd'hui, afin que la prospérité, demain, soit garantie à tous! Les ventres affamés n'entendent que les appels à l'expression totale de la colère des affamés. On demandait son dû, et le pouvoir se réfugiait derrière les fusils de la garnison française en stationnement dans la capitale. (CF.141)

L'attitude du juge permet surtout au narrateur d'établir le procès de l'échec des indépendances avec l'instauration du règne de la médiocrité et de l'incompétence.

Si des hommes comme le juge Raymond Poaty étaient arrivés grâce à leur mérite, les miraculés de l'Indépendance, eux... On a vu des plantons devenir chefs de cabinet ministériel, de braves moniteurs d'école promus ministres, qui de l'Éducation nationale, qui de l'Information; l'aide-infirmier, ministre de la Santé. Le moniteur ne savait pas enseigner, l'infirmier ne savait pas bander une plaie. Qu'importe. Ministre, ministre. Honte à qui ne sera pas ministre. (CF.66-67)

Le gouvernement corrompu de l'Abbé Lokou symbolise la trahison des idéaux de l'indépendance. L'écrivain fait envoyer au Juge Poaty un émissaire du dictateur, un ministre nommé Ekolo. Les propos tenus par ce personnage illustrent parfaitement le discours de la dictature, un discours qui reconnaît la corruption comme fait incontournable dans la pratique politique africaine. Fort de cela, le juge Poaty devait monnayer sa promotion professionnelle:

Peut-être que le président cherche à savoir si réellement vous avez les moyens de payer cash la fonction que vous convoitez. Hé, diable ! donnant, donnant ! Compréhensible, non? (CF.69)

Le discours d'Ekolo, en faisant la promotion de la lâcheté et de l'incurie, se fait aussi le discours du pouvoir politique africain post-colonial.

Pour sa part, Gaston Poaty a eu à souffrir du clientélisme politique de Paulin Pobbard dans le gouvernement révolutionnaire. La violence verbale de son ancien camarade de faculté, sa verve faussement idéologique et faussement révolutionnaire, conduisent à son arrestation. Pourtant, l'animosité de Paulin n'était motivée que par la jalousie et le ressentiment, comme nous l'avons déjà mentionné. L'écoeurement de Gaston Poaty devant l'activisme partisan éclaire l'opposition du discours libéral politique au discours démagogique. La hiérarchie des valeurs apposée aux deux personnages sur le plan narratif et idéologique (personnage essentiel vs personnage secondaire négatif) disqualifie définitivement Paulin dans le texte. Avec les nouveaux personnages de l'échiquier politique du Congo mis en texte, tel Paulin Pobbard, «c'est le règne du temps de la bêtise», constate Gaston:

C'était au-dessus de ses forces, d'écouter, pour la cent millionième fois, les mêmes inepties qu'en démagogue de service Paulin débitait sur les «menées subversives des impérialistes et de leurs plats valets de l'intérieur, petits-bourgeois ripailleurs à la gourmandise d'hippopotame.». (CF.192)

Le discours anti-dictatorial inscrit dans les textes répercute, en somme, les créneaux du discours de la classe intellectuelle militante négro-africaine; c'est justement contre l'arbitraire et le clientélisme qu'a eu à lutter l'intelligentsia africaine post-coloniale. Le discours libéral, quant à lui, supporte l'excellence sociale et politique; il se veut anti-démagogique de même qu'anti-dogmatique, au nom du progrès social. En cela se justifiera le fond anti-clérical que l'on décèle

dans le discours tchicayen sur l'institution catholique: la critique du dogmatisme de celle-ci, et sa collusion avec le pouvoir politique.

La critique du dogmatisme catholique se manifeste dans le discours parodique et ironique que l'énonciateur installe dans l'échange verbal entre le jeune Prosper et son cousin Jean Taty dans *Les Cancrelats*. Le jeune Prosper converti comme son père (LC.50), est non seulement convaincu de sa rédemption par le baptême, mais aussi de son accession au rang du Blanc; il est surtout convaincu de sa supériorité sur le cousin non baptisé et voué à la damnation (LC.56-59). L'écrivain lui fait réciter, à juste titre, le fondement biblique de l'inégalité entre les races:

Prosper avait appris par lui-même qu'ils étaient les enfants d'une race damnée, à cause d'un ancêtre. Cet ancêtre-là, raconta-t-il à son cousin, se moqua de son père. Il trouva son père nu devant le champ où son père faisait du vin. Comme le vin que vend Ribeiro. Son père avait perdu ses vêtements, tellement il avait du vin dans l'esprit. Taty comprit qu'il est mauvais de boire à s'emplir l'esprit de vin, qu'il ne faut jamais se moquer des ivrognes [...]. C'est à cause de cela que nous autres, on est noir comme le diable, comme Lucifer, le père des diables [...]. (LC.57-58)

Seul le baptême pouvait donc enlever cette damnation attestée par les Écritures. Le discours critique de l'écrivain ne s'oppose nullement à l'institution religieuse, il n'en rejette que le caractère dogmatique; Jean Taty se fera bien évidemment baptiser et Tchicaya U Tam'Si ne manquera pas de souligner au fil des textes son évolution sociale: infirmier dès la fin des *Cancrelats* et dans *Les Méduses ou les orties de mer*, il partira, dans *Les Phalènes*, pour des hautes études de médecine

à Dakar, avant de revenir au Congo comme l'un des premiers médecins noirs d'Afrique. Le discours critique de l'écrivain s'intéresse beaucoup plus à la collusion entre le clergé et le pouvoir politique, essentiellement dans *Les Phalènes* et dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Dans le premier texte, c'est le Révérend Père Nicéphore Évagre qui joue un rôle éminent dans le complot politique fomenté contre Prosper:

Les prêches du Révérend Père Nicéphore Évagre ne font pas faire de progrès à ceux dont il souhaite la victoire, tout au contraire. (LP.210)

Le dauphin du prélat, l'abbé Lokou, fermement soutenu par le clergé catholique de Brazzaville (LP.209) et par la centrale du R.D.A., réussira à évincer le Parti progressiste de la scène politique à la fin du roman. Dans le second texte, c'est le même personnage qui installe un pouvoir dictatorial et fait enlever son opposant politique, après avoir vainement tenté de corrompre sa femme. Comme le dit l'énonciateur, «l'abbé Lokou, ce sont les jeunettes qui l'intéressent» (CF.97). Le discours libéral a souvent dénoncé la complicité entre les institutions religieuses "officielles" et le pouvoir politique.

2. LE DISCOURS MESSIANIQUE RÉDEMPTEUR

L'influence du discours synchrétique messianique demeure vivace dans l'histoire des pays de l'Afrique centrale, dont le Congo, pays natal de l'écrivain.

Nous avons eu l'occasion d'évoquer l'histoire des mouvements politico-religieux dans la montée du nationalisme africain. Les leitmotif du discours messianique participent, à maints égards, des idéaux régionalistes de la négritude culturelle, et de l'attitude syncrétique générale caractéristique du discours de l'intelligentsia noire africaine. Le discours messianique est profondément christique et rédempteur. Avec des tendances traditionalistes revendicatives, il promeut la préservation des valeurs religieuses authentiques et identitaires. Le syncrétisme religieux est l'un des piliers du messianisme, et l'écrivain reconnaît son incidence dans sa démarche intellectuelle:

Toute civilisation est syncrétique..., dit-il. Derrière moi, il y a le Christ, mais en face, il y a Bouddha. Le Christ est arrivé chez nous depuis le XV^e siècle par Capucins interposés et cela a marqué prodigieusement mon pays¹⁷.

Dans les romans, la manifestation du discours messianique relève de l'attitude syncrétique qu'adoptent les instances narratives dans le traitement de la thématique religieuse, notamment la propension au mysticisme christique ou ésotériste "traditionnel" accordée à certains personnages comme Sophie, Gaston Poaty, le prédicateur fou, la famille Poaty, ou le juge Poaty.

Sophie est une mystique, précise Tchicaya U Tam'Si interrogé par la critique¹⁸. Dans *Les Phalènes* effectivement, le personnage est définitivement

¹⁷ Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, p. 118-119.

¹⁸ *Ibid.*, p. 119.

investi des attributs mystiques de Marie, mère du Christ. Ces attributs lui permettent d'être non seulement la caution morale de son frère, mais de "converser" d'égale à égale avec la Vierge (LP.55). Elle parvient même à se substituer à cette dernière lorsqu'elle réussit, un dimanche midi, à guérir miraculeusement un enfant schizophrénique (LP.59); sa spiritualité est exceptionnelle, dit le texte:

Entre chaque messe, elle va s'agenouiller près de l'autel consacré à la Sainte Vierge où elle n'arrête pas de dire son chapelet. (LP.124)

En lui attribuant des qualités divines, l'énonciation s'installe elle-même dans une mystique religieuse qui concrétise l'inscription du discours messianique dans le texte¹⁹.

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est le prédicateur fou de la plage, l'homme aux méduses, qui évoque l'image du Christ, tant par son discours que par le contexte narratif dans lequel il apparaît; lui aussi prêche au bord de l'eau comme dans la tradition christique:

Ils s'approchèrent en courant, tout essoufflés de l'endroit où le «prophète» vitupérait: «il viendra le jour où la vague ne s'arrêtera pas à vos pieds. Elle passera outre. Le père pleurera, la mère pleurera, le frère pleurera...

À l'écart des pêcheurs il y avait une foule qui écoutait. Dans la foule il y avait des gens dont les lèvres se remuaient comme si elles prononçaient en silence les paroles de celui qu'Elenga avait baptisé le «prophète». (LM.102)

¹⁹ Sur la thématique du sacré dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si, voir Dominique Goedert, «La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si», in *L'Afrique littéraire*, n° 83-84, 4^e trimestre 1988, p. 8-33.

Dans son appel à la conscience nationale, le personnage acquiert des attributs hautement charismatiques, autre caractère du discours messianique; ce n'est nullement pour rien que l'énonciation le présente aux yeux des autres personnages comme un prophète, un prédicateur illuminé dont les gens reprennent et murmurent les paroles. Conformément à la logique également millénariste du discours messianique, il a pour charge d'amener les consciences à la lumière, et d'annoncer le temps des douleurs, celui où «[l]a soeur pleurera!» (LM.102), le temps du drame des trois amis. Comme par hasard, Mazola, soeur d'Elenga, aura effectivement à pleurer la mort de son frère dans la suite du récit (LM.179).

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, c'est à la famille Poaty que l'énonciation confèrera plutôt des dimensions christiques. Les Poaty apparaissent en effet comme des victimes propitiatoires dans l'univers narratif, les symboles de l'injustice et de la désorganisation de la société mise en texte:

Ils sont pour la justice, ils tendent le cou, se laissent mettre une flagrante injustice sur le dos. Peut-être que le meilleur moyen de clamer la justice est de se poser en victime propitiatoire de la plus ignominieuse injustice. (CF.246)

Parmi eux, Gaston totalisera, à lui seul, la dimension christique du discours narratif: son arrestation, son procès et sa condamnation se déroulent symboliquement dans la semaine précédant Pâques, à l'image de la Passion du Christ. Il est déclaré mort le vendredi dans sa cellule, et son corps rendu à sa

famille, mais il se retrouve au village de sa mère et de sa femme le matin du dimanche, en une sorte de résurrection tout autant symbolique. Sa femme Mathilde lui associe d'ailleurs l'image de l'Agneau de Dieu venu racheter les péchés du monde:

Certes, la foi est plus qu'une bouée de sauvetage. L'Agneau de Dieu rachète les péchés du monde. Elle mange d'une main, boit d'une main. L'autre est la gardienne du saint rameau de la paix du Christ. Elle l'a suivi dans Jérusalem en liesse, elle a crié à se rendre aphone: «Hosanna! Hosanna! Fils de David!». (CF.247)

A l'instar du prophète fou des *Méduses ou les orties de mer*, il est lui aussi investi des fonctions d'éveilleur de conscience: au plus fort des dissensions avec les membres du Bureau Politique, il aura appelé en vain ses collègues au réalisme historique. Il apparaît également à la fin du roman sous les traits d'un fou délirant, tout comme le prédicateur fou de la plage dans le texte précédent.

Il faut remarquer, ici, que la dimension charismatique dévolue au personnage du fou est caractéristique du discours littéraire négro-africain post-colonial. C'est un personnage hautement messianique, à la vision prophétique hors du commun, comme le précise Jacques Chevrier dans sa présentation des nouvelles écritures négro-africaines:

C'est en effet à ce personnage singulier que revient le rôle prophétique de voyant et d'avertisseur à l'égard de ses contemporains [...] incapable[s] de démêler le sens des événements qu'ils vivent. Les méduses [dans le roman de Tchicaya U Tam'Si] que le fou jette à pleines poignées sur les personnages qui l'entourent ont donc pour fonction de fustiger à la fois les corps et les esprits engourdis, et dans cette mesure on peut dire que

ce personnage fascinant incarne, à sa manière, la sagesse des temps futurs²⁰.

Par ailleurs, la citation installée sans raison apparente au début de la dernière partie de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, vient renforcer l'inscription du discours messianique dans le texte; la citation, tirée des Révélation de la Bible, évoque l'«Agneau de Dieu» avec le collège des saints:

Je regardai encore, je vis l'Agneau debout sur la montagne de Sion, et avec lui cent quarante-quatre mille personnes qui avaient son nom, et le nom de son Père écrit sur le front. (CF.253)

Elle intègre surtout le discours millénariste de l'Apocalypse au fonctionnement discursif du texte.

Toujours dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, il sera donné au juge Poaty de se livrer à des pratiques mystiques. Par l'investiture ésotérique du personnage, le syncrétisme religieux demandé par le discours messianique intègre les deux univers traditionnels religieux et christiques: à travers ses intercessions mystiques, celui-ci aurait tenté de communiquer avec les esprits, avec la "Lumière", dit le narrateur:

Il revient aux mots incantatoires de l'intercession. Il ne décroche pas du trouble qui entrave ses esprits. Le corps épaissi par les coups de toutes sortes, le corps fait écran. Le corps colle à lui. Il ne peut pas s'en dépêtrer. La Lumière ne le déshabille pas. La Lumière n'entre pas en lui. L'Oeil qu'il invoque n'apparaît pas au milieu de sa main. Sa main geint sous le poids insupportable qui pèse sur elle. Elle, si légère à faire tous les gestes. Celui de donner, celui de pardonner, d'acquitter en toute équité.

²⁰ Jacques Chevrier, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1987, p. 365.

Car elle sait aussi toutes les subtilités des caresses d'amour. L'absence de l'Oeil fait un désert où les flammes qui brûlent l'air sont invisibles. Sournaises. Il passe au degré supérieur de l'incantation. Il n'obtient qu'une trop brève visite de la Lumière. Et encore, il n'en est pas sûr (...). (CF.60-61)

* * *

Deux systèmes sociolectaux déterminent donc l'inscription des discours idéologiques dans les romans: le sociolecte progressiste, et le discours de l'intelligentsia négro-africaine post-coloniale. Les valeurs «positives» qui se cristallisent dans les romans répercutent pour la plupart celles du discours progressiste, de la bourgeoisie africaine nationaliste et / ou intellectuelle, discours fortement incarné par les familles fictives mises en écriture, et par l'ascendance sociale de l'écrivain lui-même. La constellation idéologique qui module l'écriture de Tchicaya U Tam'Si est faite d'ambivalence, de tiraillements entre l'héritage des traditions, la nécessité de tenir compte de l'histoire, mais aussi celle du dépassement de la même histoire au nom des impératifs du progrès, du modernisme. Cette ambivalence idéologique (et historique) s'exprime aussi dans l'orientation esthétique de l'écriture romanesque, la forme donnée au discours narratif constituant elle aussi un pôle de fonctionnement idéologique du texte.

TROISIÈME PARTIE
L'ORGANISATION DES RÉCITS

L'étude de l'organisation des récits, de leurs modalités narratives, s'intéresse aux principes structurels qui permettent aux récits, en tant que textes de fiction, d'opérer le passage, comme disait Tzvetan Todorov, «d'une suite de phrases à un univers imaginaire¹». On peut identifier sous quatre formes de modalités aujourd'hui canoniques grâce aux travaux des formalistes, de la narratologie et de la sémiotique du texte: la modalité du *temps*, qui touche au rapport entre la ligne temporelle du discours fictionnel (le temps du récit) et celle de l'univers fictif (le temps narratif); la modalité du *mode*, qui concerne le degré de présence des événements dans le texte (la distance narrative); la modalité de la *vision*, qui concerne le point de vue d'où l'on observe l'objet et la qualité de cette observation dans le texte (la focalisation); et la modalité de la *voix*, qui concerne la présence du procès d'énonciation dans l'énoncé, du point de vue de la fiction (le narrateur et son narrataire). Au sein de cette distinction², se retrouvent d'autres spécifications telles que les notions d'*ordre*, de *durée* et de *fréquence* qui sont par exemple intégrées dans la modalité du temps³.

Susan Rubin Suleiman fait de ces modalisations une synthèse qu'elle

¹ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1970, p.49.

² Voir Tzvetan Todorov, *op.cit.*

³ Voir Gérard Genette, *Figures III, essais*, Paris, Seuil, 1972.

applique au roman à thèse⁴, et où l'on retrouve les deux constituants essentiels du texte narratif, les deux niveaux de l'histoire et du récit. Au niveau de l'histoire, Susan R. Suleiman fait intervenir les catégories des personnages (dans leur «être» et dans leur «faire»), le contexte historico-géographique ou «local», et la mise en séquence des événements. Les parties antérieures de notre travail se sont intéressées à ces aspects. Au niveau du récit, de son organisation interne, le critique identifie les trois aspects de la narration (les instances narratives), de la focalisation (la question des points de vue), et des dispositions temporelles⁵. Cette synthèse offre l'avantage de répondre aussi bien à la spécificité idéologique des romans de Tchicaya U Tam'Si qu'à la portée discursive de notre travail, l'objectif de Susan R. Suleiman étant, dans sa synthèse, d'analyser et de décrire le roman à thèse dans sa vocation délibérément idéologique. Il s'agira d'interroger, dans notre cadre, et à partir de ces trois catégories, le rapport des structures narratives des romans de Tchicaya U Tam'Si, avec le projet d'écriture de l'écrivain d'une part, de l'autre, avec les systèmes sociolectaux qui ont été identifiés dans les textes.

⁴ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983, 314p.

⁵ *Ibid.* p. 194-197.

Chapitre VII

LES MODALITÉS NARRATIVES

A. LA TEMPORALITÉ DES TEXTES

Gérard Genette rappelle, à propos de la temporalité narrative, que «[l]e récit est une séquence deux fois temporelle»; en cela, il distingue le temps de la «chose racontée» du temps du récit⁶. L'organisation interne du texte dépend, en effet, du rapport que l'écrivain installe entre la succession des événements racontés et leur disposition dans la narration, ou bien, entre le rapport de chronologie ou de «distorsion» et le rapport de fréquence qui déterminent, ensemble, cette disposition. Quant à l'organisation des textes de fiction, Tzvetan Todorov relèvera essentiellement deux cohérences générales liées à la question de la temporalité narrative: une cohérence spatiale et une cohérence linéaire. La seconde serait plus caractéristique du texte romanesque⁷, le récit pouvant y être soumis soit à un ordre «logique», soit à un ordre «temporel», soit à un ordre «logico-temporel». Dans l'ordre «logique», le texte s'organiserait en termes de

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, p.77.

⁷ Tzvetan Todorov, *Poétique*. 2, p.70-71.

causalité et fonctionnerait sur le mode de l'intrigue et du dévoilement, alors que dans l'ordre «temporel», il s'organiserait plutôt en termes de chronologie pure, sans causalité. Dans l'ordre «logico-temporel», la narration combinerait plutôt les deux précédentes cohérences. D'après Tzvetan Todorov, cette dernière correspond non seulement à l'ordre traditionnel des ouvrages de fiction, mais le degré variable de causalité ou de chronologie que l'on peut y rencontrer détermine, à la rigueur, des types de récit spécifiques, notamment le récit «mythologique» et le récit «idéologique». Le récit «mythologique» aurait, par exemple, une dominante de causalité fondée sur le rapport de contingence immédiate entre les unités d'action (les fonctions, dans les contes merveilleux), et le récit «idéologique», une dominante de chronologie fondée sur une loi générale qu'elle illustrerait. Ici, note Tzvetan Todorov, «le récit *idéologique* n'établit pas de rapport direct entre les unités qui le constituent; mais celles-ci apparaissent à nos yeux comme autant de manifestations d'une même idée, d'une seule loi⁸».

En termes de cohérence narrative, les romans de Tchicaya U Tam'Si présentent une structure qui dépend généralement du fondement sémantique de chacun d'eux: une cohérence à dominante chronologique pour les textes à propension historique, et une cohérence plus logique pour les textes à propension

⁸ *Ibid.*, p.72.

polémique. *Les Cancrelats*, *Les Phalènes* et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, participent de la première catégorie, et *Les Méduses ou les orties de mer*, de la seconde.

1. LES RÉCITS À DOMINANTE CHRONOLOGIQUE

L'organisation narrative des *Cancrelats* obéit effectivement à un ordre chronologique, où le texte retrace la vie de Thom Ndundu, dans une première articulation, et celle de ses deux enfants, Sophie et Prosper, dans une deuxième articulation. Les deux parcours observent la même structure initiatique où les personnages évoluent d'un quasi-anonymat à la notoriété: Thom Ndundu voyage à travers les continents, revient au pays, enrichi de son expérience de l'«ailleurs», tente de partager cette expérience avec les siens, et en meurt. Ses enfants eux, partent du dénuement, à la mort de leur père, pour se retrouver au sein de la bourgeoisie congolaise en émergence. Le texte évoque tour à tour leur enfance, leur maturité, leur mariage, raté pour la fille, et plus ou moins réussi pour le garçon, la vie conjugale pour celui-ci, et ses débuts en politique. Sur le plan anecdotique, la progression des actions est assurée par des modules de causalité, des «points d'intrigue» périodiques: l'escale de Grand-Bassam où Thom Ndundu manque de reprendre le bateau qui le ramenait au pays, la relative aisance qui

lui attire plus tard l'antipathie de son frère, et lui cause la mort; l'arrivée de Jean de l'Escaut, qui sauve ses enfants de la misère, l'arrestation ultérieure de Prosper qui lui permet de se retrouver à Brazzaville, d'y trouver un travail plus raisonnable, de s'y marier avec la fille d'un «évolué», en fait, d'y commencer sa vie d'«évolué» et de futur militant nationaliste. D'autres éléments relanceront la narration surtout en prévision de la suite de la chronique: l'incident de Juliette à la buvette, incident qui ramène Prosper à la raison, et le récit de Félicien Luembard sur le martyr de Pointe-Noire. Le récit achève de forger sa conscience politique. La même articulation marque la progression narrative des *Phalènes* qui constitue par ailleurs la suite chronologique des *Cancrelats*.

Là aussi, l'écrivain fonde l'organisation narrative du roman sur le parcours social et politique de Prosper: sa vie affective, sa formation scolaire, politique, et sa lutte pour les indépendances. Quant à la relance de la chronique, elle est également assurée par des modules de causalité: la rivalité entre Paul Vincent et Dieudonné Pambault à propos de la fiancée de celui-ci, le dépit amoureux qui pousse Dieudonné Pambault à saboter le PPC de Prosper, et à radicaliser les positions idéologiques de celui-ci, le désaveu de Prosper à la suite de cette radicalisation. Comme on peut le remarquer, l'organisation narrative des *Phalènes* diffère très peu de celui des *Cancrelats*, et cela tient à la fois de leur proximité historique (la référence commune à l'histoire du Congo coloniale), et de leur

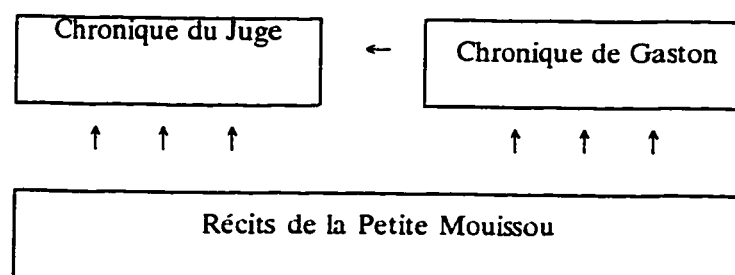
proximité anecdotique (la suite de l'histoire de Prosper).

Il est vrai que l'organisation narrative de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* comporte une forte proportion de chronologie, mais, par rapport aux deux textes précédents, elle se démarque déjà par une structuration particulière soumise à un double ordre logico-temporel et causal: le premier ordre concerne le récit principal, et le second, la série des contes secondaires.

Au niveau du récit principal à dominante chronologique, le texte présente une fois de plus, et avec la même structure cyclique à deux volets que dans *Les Cancrelats*, une chronique familiale et politique: celle des Poaty. Dans le premier volet, se déroulent chronologiquement la vie familiale du Juge Poaty, sa vie professionnelle, ses ennuis politiques, sa démission et son enlèvement. Dans le second volet, qui adopte les mêmes phases narratives d'ascension et de chute, il s'agit plutôt du parcours de Gaston et de sa femme Mathilde, leur rencontre et leur mariage en France, leur retour au pays, leur participation à la révolution populaire de 1963, leur carrière politique, et les problèmes ultérieurs de Gaston sous la II^e République. Les mêmes «points d'intrigue» y assurent la relance des actions, ajoutant de la causalité à la chronologie générale, notamment: la tentative de corruption de la femme du Juge par l'abbé-Président, événement qui provoque la démission de Raymond Poaty, son entrée dans l'opposition, son enlèvement, la chute du gouvernement, la révolution populaire, et la carrière

politique de ses enfants dans le gouvernement révolutionnaire. La même circularité caractéristique de la chronique du récit principal marque, par ailleurs, l'organisation générale du roman, notamment dans le rapport de complémentarité qu'entretiennent le texte principal et les textes secondaires.

Considérés dans leur organisation interne, ceux-ci se déploient suivant une cohérence purement causale, leurs héros étant confrontés à des problématiques spécifiques qu'ils doivent résoudre avec tous les artifices des textes mythologiques: méfaits, épreuves, combat, récompense, intervention du merveilleux, etc. Par rapport au récit principal, il apparaît en fait qu'ils génèrent un processus d'autoreprésentation dans la cohérence narrative de tout le roman. L'écrivain a expérimenté cette forme de narration cyclique dans *Les Méduses ou les orties de mer* où le récit évolue en se *re-présentant*, par le biais des digressions narratives, jusqu'à un dénouement qui n'en était vraiment pas un; le récit adopte une structure de miroirs à double représentation latérale et verticale, ainsi que le montre le tableau ci-après.



Sur le plan latéral, c'est l'histoire du juge qui se reproduit dans celle de Gaston,

et sur le plan vertical, les deux histoires qui se reproduisent de manière symbolique dans la série des contes secondaires. Le prénom identique de Mathilde donné aux épouses du juge et de son fils, participe de cet effet de miroir. Chaque articulation du texte y apparaît, en réalité, comme la mise en abyme des autres articulations: à travers le déploiement de ces contes, c'est l'histoire du Juge et celle de Gaston que l'écrivain retrace sur le mode métaphorique. Gaston et sa famille se retrouveront symboliquement, à la fin du roman, dans le même espace dédoublé du village de la petite conteuse.

La «loi générale» à laquelle se réfèrent les récits à dominante temporelle ou chronologique, et qui fait d'eux des «récits idéologiques», selon T. Todorov, n'est autre que le projet d'écriture de Tchicaya U Tam'Si, dans le cadre des trois romans, la réécriture de l'Histoire. Le temps narratif de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* achève le cycle chronologique initié dans le premier roman et poursuivi dans le troisième.

2. LE RÉCIT D'INVESTIGATION

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, dont la temporalité (juin 1944) est comprise dans celle des *Cancrelats* (fin du XIX^e siècle - fin 1945), le projet fondamental est supplanté par la vocation polémique du texte: plutôt que de

relire ou de redire l'histoire de Pointe-Noire pendant la seconde guerre mondiale, l'écrivain y indexe le «mal» dont souffrent ses habitants. Les unités d'action du roman sont donc assujettis à une contingence immédiate qui devra servir de mobile à la démarche idéologique de l'écrivain: le drame des trois hommes à expliciter. La cohérence narrative obéit dès lors à un ordre éminemment causal, et le véhicule le mieux adapté à cette cohérence logique, l'écrivain le trouve dans les structures du roman d'investigation. La démonstration idéologique emprunte dès lors les voies de l'énigme à dévoiler. L'écrivain en proposera plusieurs dont les degrés de succès et d'échec détermineront la validité ou l'invalidité normative.

Dans son étude sur le roman de Georges Simenon, Jean Fabre identifiait huit étapes dans les modes de structuration du roman d'investigation⁹: l'étape de la *vacance*, la phase initiale, où «une affaire vient de se terminer¹⁰»; l'étape de l'*incipit*, qui permet «d'éclairer le passage à l'enquête» ou «à l'écriture du texte¹¹»; celles de l'*enquête*, de la *maturation*, du *mimétisme*, de la *phase dépressive*, celle appelée *le bout de l'enquête*, et celle de la *rapidité*. À l'étape de

⁹ Jean Fabre, *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, Études sociocritiques, Université Paul Valéry, 1981, 302p. Sur les structures du roman d'investigation, voir p.12-18.

¹⁰ *Ibid.*, p.13.

¹¹ *Ibid.*, p.14.

la maturation, selon Jean Fabre, l'enquête se met en scène à travers «un processus qui «colle» de façon chronologique à celui de la création littéraire¹²». L'enquêteur y sélectionne ses modes d'investigation et les acteurs potentiels du drame, les protagonistes; on y retrouve, estime le critique, «[l]'heuristique policière [...] qui est simplification de surface et approfondissement¹³». Pour mener à bien son enquête, il peut arriver que l'enquêteur se mette dans la peau de ses protagonistes, l'étape du mimétisme, ou bien que l'enquête piétine et fasse perdre confiance à l'enquêteur, correspondant ainsi à la phase dépressive. La dernière phase de l'enquête, le bout de l'enquête¹⁴, correspond au dénouement où tout revient à sa place, et le coupable, pressenti ou inattendu, démasqué. D'un point de vue général, toujours d'après Jean Fabre, le roman d'investigation est caractérisé par la rapidité qui doit déterminer l'investigation; il en va du réalisme de l'enquête.

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, le niveau de la *vacance* est en fait le début du roman, le lundi 26 juin où se fait le rapport du drame de la semaine précédente. L'incipit serait le moment où M. Martin, le patron de la C.G.B.C., demande à André de trouver une explication à l'absence de son collègue

¹² *Ibid.*, p.15.

¹³ *Loc.cit.*

¹⁴ *Loc. cit.*

(LM.16). L'étape de la maturation correspond au moment où André choisit les trois amis comme sujets d'investigation, par le biais de Luambu, et entreprend ses consultations divinatoires et populaires. À l'étape du mimétisme, l'écrivain crée l'identification de l'enquêteur au suspect par le truchement de la focalisation et de la démultiplication des niveaux narratifs dans la biographie de Luambu. Cette démultiplication de la perspective permet effectivement une intrusion des observateurs, André et le devin, dans la psychologie du personnage observé. À la phase dépressive, André Sola arrive à la fin de ses consultations, au bord de la folie, sans avoir pu trouver la vérité. Quant à la rapidité évoquée dans la typologie de Jean Fabre, et nécessaire au roman d'investigation, elle se manifeste au niveau du temps narratif des *Méduses ou les orties de mer*. En effet, c'est le roman au temps narratif le plus court de toute la chronique: mis à part la période de rencontre des trois amis, l'essentiel du récit se déroule dans l'espace de deux semaines.

La non-validité de la piste d'investigation du personnage tient des moyens utilisés, et ces moyens constituent, pour leur part, le message normatif que traduit le roman. Dans ces conditions, l'organisation narrative des *Méduses ou les orties de mer* sert effectivement la cause défendue par l'écrivain, faisant du récit d'investigation, un texte de questionnement sociologique. Et d'ailleurs, même si le narrateur procède à une enquête parallèle à celle du personnage avec toutefois

des postulats moins subjectifs, en aucune manière il ne désignera le coupable ni les justifications profondes du drame; l'écrivain en laisse le jugement au lecteur. C'est à ce dernier de trouver la vérité, puisqu'un autre drame circule en fond sonore à l'histoire, et dont l'énigme n'a pas été élucidé dans le texte: la tragédie qui a emporté la famille de Luambu, et la propre quiétude du personnage.

3. LES RECOURS ANALEPTIQUES

Dans les questions de temporalité narrative, l'ordre du temps racontant (le temps du récit) ne peut jamais être parfaitement parallèle à celui du temps raconté (le temps narratif); il existe donc au niveau de la composition du texte et au niveau des choix narratifs de l'écrivain, des interventions dans l'«avant» et dans l'«après» de la cohérence narrative¹⁵; ces interventions, également symptomatiques du type de narration privilégié par l'écrivain, correspondent aux «distorsions temporelles», aux «digressions narratives», ou encore aux *anachronies narratives*. Leur intérêt méthodologique en tant que ressources traditionnelles de la narration, tient au fait qu'elles indiquent, par leur degré de présence au niveau de la cohérence narrative, la portée discursive et esthétique du texte. Ainsi, le texte fondé sur la mémoire individuelle ou collective, sur l'Histoire, à l'instar des

¹⁵ *Ibid.*, p.53.

textes initiatiques, aura une forte propension aux analepses, aux flash-back, alors que le texte prophétique, anticipatoire, donnerait une place prépondérante aux prolepses, les projections dans l'«avant» de la narration.

Dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, les anachronies narratives, principalement les analepses, jouent un rôle déterminant dans la structuration des récits; le rapport symbolique de l'écriture à la mémoire collective, au témoignage de l'histoire, justifie amplement que l'écrivain en fasse une composante essentielle de l'organisation narrative de ses romans. Sur ce plan, elles fonctionnent en tant que procédés narratifs. Il arrive cependant qu'elles se chargent de significations discursives ou idéologiques, lorsqu'elles entrent en interaction avec le fondement sémantique de l'écriture ou révèlent les mécanismes d'intervention du Discours social dans l'écriture.

Nous indiquerons, à propos, le recours analeptique qui marque le chapitre inaugural des *Cancrelats*. Il s'agit du récit du voyage de Thom Ndundu, quelque vingt ans après le début effectif du voyage (LC.13). Au cours de ce récit rétrospectif, tous les événements de cette période sont ramenés au «présent» de la narration (en 1910), à travers les souvenirs du personnage et ceux de son patron (LC.13-19): le départ de France le 26 mai 1900, la conversation qui avait précédé ce départ, la série de rétrospections superposées par lesquelles l'écrivain active les souvenirs de Charles de l'Escaut sur son arrivée au Congo, à la fin du

XIX^e siècle, sa rencontre avec Thom, son boy alors, sur leur voyage en Europe et en Amérique, puis sur le séjour de Thom en France. Loin d'être une insuffisance dans l'écriture, la superposition des flash-back traduit plutôt le souci du détail, de l'information vraie, ou de l'objectivité. La suite du périple de Thom Ndundu se fait également sur ce mode narratif. L'ellipse de vingt ans qui sépare le début *in media res* du roman et le début effectif de l'histoire sera ainsi couverte en une trentaine de pages.

Il faut retenir aussi la particularité structurelle des *Méduses ou les orties de mer* où le recours systématique à l'anachronie comme modalité narrative, tient autant de la spécificité causale du texte que du projet de l'écrivain. En somme, l'effet dialogique ou polyphonique créé par l'imbrication des différents modules de causalité dans le roman, trouve un regain d'expressivité dans le recours à l'anachronie. Ainsi, le texte donne l'impression de revenir constamment sur lui-même, sur le même appel à l'objectivité. Les derniers mots du roman le résument tout à fait, lorsque Luambu entend, juste avant de s'évanouir, la voix du spectre de sa femme lui lancer avec ironie: «Avec la vie en face des yeux, personne ne perd la face... Aime-la» (LM.265). Le message, métonymique, ne symbolise plus seulement la circularité du récit, mais bien celle du projet de l'écrivain, la remise en texte de l'Histoire. Que ce soit dans les observations divinatoires d'André Sola, où les biographies d'Elenga (LM.39-47) et de Luambu (LM.53-61) défilent

sur le mode de la rétrospection, ou dans la reconstitution quasi-judiciaire de la semaine du drame par le narrateur, il aura fallu «revoir» le film de tout le drame pour comprendre l'intrigue du roman et sa signification idéologique: la part du rationnel dans la résolution des problématiques existentielles.

Dans le rapport de l'anachronie à l'inscription du Discours Social dans le texte, nous évoquerons respectivement le récit des premières années de mariage de Prosper et de Juliette dans *Les Cancrelats*, l'histoire de la rencontre de Prosper et d'Aimée dans *Les Phalènes*, et celle de l'inceste de Gaston et de Marie-Thérèse, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Dans les trois situations, il s'agit non seulement de rapport homme-femme, mais surtout de la transgression d'interdits sexuels. Le recours aux analepses pour en atténuer l'effet indique à rebours le processus d'autocensure installé dans le texte.

Dans la première situation, en effet, l'écrivain vient combler par le biais de l'analepse l'ellipse narrative volontairement laissée dans la chronologie du texte, notamment entre la mort de la première femme de Prosper, Malila, à la fin de la quatrième partie du roman, et l'arrivée de Sophie à Brazzaville, au début de la cinquième partie du texte (LC.243). Par segments intermittents et rétroactifs, il retracera la dizaine d'années de la vie conjugale du couple Prosper / Juliette: leur rencontre autour de 1934 (LC.237-243), leur mariage vers 1935 (LC.247-250), la maladie de Juliette et le dévouement de Mahata, l'amie de la

famille, en 1941 (*LC.251-255*), la vie de débauche de Prosper commencée en 1934 et qui se poursuit jusqu'au «présent» de la narration, en 1945 (*LC.256-259*). Dans la deuxième situation, ce sera la scène de la voiture qui marque le début de la relation entre Prosper et Aimée Volange et dont la récit n'est fait que plus tard (*LP.77*), lors d'une conversation entre Prosper et Dieudonné Pambault. Dans le troisième cas, c'est plutôt sur l'inceste des enfants Poaty que le texte n'aura de cesse de revenir, s'attachant principalement à ses conséquences: d'abord sous forme d'appréhensions rétrospectives de la part de Mathilde, la femme de Gaston (*CF.182-183*), puis sous forme de souvenirs au début des problèmes politiques du Gaston (*CF.238-239*), et quelques jours avant son arrestation (*CF.246*).

Le procédé aurait pu passer inaperçu dans le flot narratif des textes, s'il ne soulevait pas, chaque fois, la même problématique morale: dans *Les Cancrelats* comme dans *Les Phalènes*, les récits présentés en rétrospection traitent de la question de l'infidélité conjugale. Le jeu de fermeture (ellipse) et d'ouverture (analepse) qui diffère l'actualité des événements semble effectivement indiquer le processus d'autocensure de l'écriture; qu'il s'agisse de la maîtresse noire ou de la maîtresse blanche, la relation constitue en soi la transgression de l'interdit social. Cependant, c'est un rapport que l'écrivain utilise à dessein dans la cohérence narrative des textes: dans les deux premiers cas, il exprime la réussite

sociale de Prosper. Il est d'opinion publique que l'expression du pouvoir passe aussi par la possession de la femme; ce qui est visiblement le cas ici. Or, une telle assertion entre en conflit avec les systèmes de valeurs défendues par l'écrivain: les valeurs du progrès reconnaissent aussi celles de l'Église et de la Morale sociale. C'est en cela qu'il réproche la corruption. Prosper s'est bien marié à l'église et à la mairie, avait indiqué le narrateur des *Cancrelats*; ce qui serait probablement le cas d'Aimée Volange, quoique le texte n'en dise rien. Le compromis sera justement trouvé dans l'artifice narratif, puisqu'en occultant la transgression, pour la dévoiler par la suite, au moyen de l'analepse, l'écrivain donne, en fin de compte, bonne conscience à tout le monde, à lui-même d'abord, au lecteur ensuite. Les valeurs fondamentales de la société en sont finalement sauvées. Quant au leitmotiv de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, il inscrit les mises en garde et les sanctions de la même Morale dans le texte. Les déconvenues politiques de Gaston et la mort de Marie-Thérèse en témoignent, et révèlent du coup l'écrivain comme le garant de la Doxa.

B. LE SYSTÈME DES VOIX NARRATIVES

La question des «instances narratives» ou des «voix narratives» qui en appelle à celle du narrateur et de son narrataire dans le texte, fait partie

intégrante des grandes catégories verbales qui interviennent dans le passage du discours (acte de parole) à l'acte d'écriture, la fiction, ici. La voix narrative met l'accent non seulement sur le rapport du discours à la fiction que ce discours engendre, mais aussi sur l'ensemble des deux avec celui qui assume le discours, l'énonciateur ou le narrateur. La narratologie et la sémiotique du texte identifient, à propos du narrateur, cinq fonctions spécifiques: une fonction narrative, celle de raconter une histoire, une fonction de régie, celle d'organiser le récit sur le plan interne, une fonction de communication par laquelle il s'adresse directement au narrataire, une fonction testimoniale à partir de laquelle il indique la source de son information de même que ses sentiments à propos de la narration, et une fonction interprétative ou idéologique qui lui permet d'analyser et de formuler des jugements sur les personnages, les événements diégétiques, ou sur le contexte d'énonciation¹⁶. Étant donné que chaque émission de récit comporte une instance narrative propre et que le tissu romanesque est constitué, quant à lui, d'une infinité de récits secondaires, du moins dans une conception traditionnelle du roman, l'analyse des instances narratives, de leurs statuts et de leurs fonctions, concerne forcément chacun des récits principaux ou secondaires. Il se pose alors une question de niveau d'appréhension des instances narratives, une question au demeurant liée à celle

¹⁶ Voir Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, p.194.

du niveau des récits. Pour Gérard Genette, en effet, répondant à la question des niveaux de récit, «tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit¹⁷». L'acte narratif (littéraire) de l'écrivain, générateur du premier niveau de récit, se situe ainsi à un niveau *extradiégétique*, et les événements racontés à ce premier niveau sont dits *diégétiques* ou *intradiegétiques*; tout autre acte narratif entrepris à partir de ce premier niveau par une instance narrative participant du niveau intradiégétique, devient *métadiégétique*. En tenant compte des sujets producteurs des différents niveaux de récits, on distingue spécifiquement un narrateur *extradiégétique* et, souvent, des narrateurs *intradiegétiques*. L'analyse des instances narratives ajoute aussi à la question du niveau des récits celle de la relation personnelle du narrateur à l'histoire qu'il raconte; s'agit-il de sa propre histoire? ou d'une histoire de laquelle lui-même est absent? Le statut du narrateur dépend donc du niveau narratif du récit et de sa propre relation à l'histoire racontée.

L'intérêt idéologique de l'étude des voix narratives tient du rapport de pouvoir qu'elles peuvent instaurer dans la production du récit, ou encore des systèmes de hiérarchies, de valeurs, de reconnaissance et de distinction qu'elles peuvent véhiculer. Dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, la question des

¹⁷ Gérard Genette, *op.cit.*, p.238.

instances narratives met assez en exergue l'importance discursive que l'écrivain accorde à l'instance du narrateur principal, comparativement au statut discriminatoire attribué parfois aux personnages délégués à la narration.

1. LA PRÉPONDÉRANCE DU NARRATEUR

La prépondérance du narrateur omniscient rappelle évidemment la dimension historique des romans, leur essence chronologique. Le narrateur, substitut de l'écrivain réécrivant l'Histoire, y assure la coordination et la rigueur. Dans *Les Cancrelats*, c'est à lui qu'est confiée, en tant qu'observateur externe, la relation de la chronique et de la plupart des récits secondaires qui l'accompagnent; c'est lui qui assure la gestion des articulations du roman et les changements de niveaux narratifs, par ses commentaires modaux, qui résument les étapes antérieures du récit ou annoncent celles à venir: l'intelligibilité du triple rêve de Prosper dans la sixième partie du roman (LC.290-294) n'apparaît au lecteur qu'à travers son intervention à chaque pallier narratif. Le même souci de cohésion interne justifie la plupart de ses interpellations à l'endroit du lecteur, ou de ses prises à témoin du narrataire. Ainsi, sollicite-t-il, vers la fin du roman, la double participation du personnage et du lecteur au récit, à travers leur mémoire collective: «Sophie se souvint d'une scène analogue, là-bas, devant la

maison de l'Encorné, vous vous souvenez? Le même spectacle» (LC.300). Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est lui, double de l'écrivain dans le débat idéologique, qui oppose le discours progressiste à l'empirisme collectif; c'est sa voix qui met le lecteur sur les voies de la vérité. C'est lui qui assure, par ailleurs, la cohésion du texte par ses récapitulations si nécessaires à la saisie de la déconstruction narrative du roman. Dans *Les Phalènes* où la polémique laisse la place à la chronologie, c'est lui qui, de nouveau, relève l'écrivain dans la chronique du Congo des années 1950. Il en est de même dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, ne serait-ce que dans la coordinations des niveaux narratifs du texte.

Devant cette présence si effective du narrateur, et partant, de celle du narrataire interpellé, convié à la célébration du texte, à l'actualisation de la mémoire collective, c'est tour à tour le rapport écrivain / lecteur, conteur / auditoire, ou simplement narrateur / narrataire, qui s'exprime, et met en abyme toute l'entreprise didactique de l'écrivain devenu historien, sociologue, idéologue et moralisateur.

2. LE STATUT IDÉOLOGIQUE DES NARRATEURS INTERNES

Le rôle des narrateurs internes est tout aussi important que celui du

narrateur principal dans l'organisation narrative des romans tchicayens. Il s'agit bien souvent d'un souci de vraisemblance lorsque l'écrivain confie à d'autres personnages que le narrateur principal, la fonction narrative. À ce moment, le cahier de charge des personnages narrateurs dépend du rapport d'attestation (fonction testimoniale), de sympathie ou de filiation qu'ils entretiennent avec le contexte de narration. Il arrive aussi que la fonction narrative de ces personnages ne dépende que de leur rapport à la hiérarchie des valeurs inscrites dans les textes. En fait, ce rapport normatif est généralement activé lorsque des situations narratives ou discursives non-conformes à la dynamique de l'ensemble générique doivent être dissociées des compétences du narrateur principal, et renvoyé au niveau des récits secondaires. Ceux-ci sont alors confiés aux personnages narrateurs, assortis de commentaires normatifs. Il en est ainsi de la petite narratrice des *Cancrelats*, Mbissi, et de Victorine, narratrice interne dans *Les Méduses ou les orties de mer*. Dans les deux cas, la surdétermination idéologique de la fonctionnalité des personnages apparaît dans les compétences narratives de ceux-ci, du moins telles que ces compétences sont modalisées par le narrateur principal.

Le conte de la petite Mbissi est l'histoire d'une jeune fille qui aurait épousé un vieillard et qui l'aurait épinglé à la porte de sa case durant la nuit de noces. D'après le narrateur principal, «Les plaintes du vieillard qui suppliait

qu'on le laissât approcher de sa femme, émurent la petite-fille de Funzi, mais laissèrent indifférente la très-très-belle-jeune fille du conte» (LC.137). Par ce commentaire, le narrateur relie le niveau de narration du conte (niveau métadiégétique) à celui du récit principal (niveau diégétique). Sur le plan de la modalisation normative, la narratrice du conte aurait entendu l'histoire d'une voix anonyme (sa compétence sémio-narrative): «elle ne se souvenait plus de la bouche de qui» (LC.137), selon le narrateur principal. L'imprécision de la source du récit disqualifie sa pertinence dans le texte principal; de même que le savoir-faire du personnage est *a priori* miné par l'inexactitude de sa référence "technologique". La disqualification du récit fondée ainsi sur la relation de «vérité» sera appuyée par une évaluation plus implicite, d'ordre moral: le geste de la jeune fille du conte, son offense au vieillard, est «anti-social», la société africaine, doit-on dire, étant foncièrement gérontocratique. Le résultat du travail du personnage conteur est jugé négativement par le narrateur: il ne produit en fait que de l'indifférence sur l'auditoire. Ce conte secondaire ne joue au prime abord qu'un rôle de diversion dans la dynamique générale du texte. De fait, la faible épaisseur diégétique de la narratrice, de même que la disqualification de celle-ci, vont de pair avec le débat fugace que l'écrivain provoque autour d'une des problématiques de la société africaine mise en texte: le conflit des générations.

Dans le cas de Victorine, par contre, le débat idéologique activé reste d'actualité car opposant l'omniscience du narrateur à l'irrationalité du personnage narrateur. Son récit concerne l'histoire de l'homme du coma (Luambu) que des femmes, elle-même y compris, auraient vu vendre des harengs au marché. Découvert par l'une d'entre elles, l'individu aurait tenté de les étrangler, sans savoir combien grande était leur foi chrétienne. Grâce ainsi à des prières et à de la détermination, elle aurait réussi à faire disparaître l'individu avec son étalage de poissons. L'évaluation réside d'abord dans le résultat négatif de son «travail» de narratrice: l'histoire ne réussit qu'à plonger les interlocuteurs, André et son collègue, dans l'angoisse. En tant qu'épouse d'un des personnages influents du texte (André Sola) et ayant été personnellement impliquée dans les événements rapportés, elle était pourtant digne de confiance, sa compétence narrative assurée. Cette compétence ne sera d'ailleurs pas mise en doute, puisque le lecteur apprend à la fin du roman qu'avant de sombrer dans le coma, Luambu s'était effectivement retrouvé au marché, hanté par le spectre de sa femme et de son enfant. Cependant, ce n'était pas Luambu qui jouait avec les méduses, mais plutôt le fou de la plage, comme l'indique le narrateur:

Plus loin, c'est aussi la joie, la clientèle est surtout enfantine, mais ce que le vendeur propose à sa clientèle est étrange, surprenant. Luambu sursaute même en le voyant. C'est le prophète, comme dit, comme disait Elenga. Luambu a mal au ventre quand il voit ce que le prophète propose à son hilare clientèle: une cuvette pleine d'eau où surnagent des méduses sur un fonds d'algues. [...]. (LM.254)

Victorine a bien vu un fou vendre du poisson, prouvant que sa narration est fondée, mais elle s'est trompée sur l'identité du vendeur; de plus, son savoir-dire se disqualifie avec l'élément surnaturel qui surdétermine sa relation des faits. Le fou aurait disparu, avait-elle raconté, à cause de sa propre ferveur chrétienne. L'évaluation du caractère non-objectif du témoignage, de sa non-conformité à la vérité et au «*bon sens*», finit de disqualifier le travail du personnage. Le récit n'est pas fondé, selon la vraisemblance du texte. L'introduction du narrateur principal indiquait déjà la non-validité normative du récit secondaire:

[...] 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 personnages qui ne pouvaient avoir été victimes d'une vision, d'une folie collective. (LM.122-123)

L'évaluation se fait à rebours, et la mention de la folie collective, expression de l'extravagance du texte secondaire, forme écho avec le désaveu de l'énonciation générale à l'endroit de l'empirisme du personnage narrateur. Par le biais de l'évaluation, le narrateur principal révèle du coup sa dimension hautement moralisatrice; son commentaire sur le savoir-dire du personnage réactive, par ailleurs, les catégories normatives du discours anti-empiriste et objectif.

Qu'il s'agisse de la prééminence du narrateur ou du statut discriminatoire des personnages, ou même du rapport ludique que l'écrivain instaure parfois entre les instances narratives des textes, ces modalités structurelles ne semblent

indiquer finalement que le didactisme inhérent au projet narratif. Le rapport «vertical» entre le narrateur et ses partenaires narratifs, médiatise celui de l'écrivain à son lecteur.

C. LA PERSPECTIVE NARRATIVE

Dans sa *re-présentation* du social, l'effet de connaissance produit par le texte est aussi tributaire du degré de qualité et de quantité d'information fournie par les instances productrices du récit. Il s'agit ici de ce que Gérard Genette nomme «vision» ou «point de vue». De son avis:

La «représentation» ou plus exactement, l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la «vision» ou le «point de vue», semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle *perspective*. «Distance» et «perspective», ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative*¹⁸.

La catégorie de la «perspective» ou du «mode de régulation de l'information qui, selon Gérard Genette, procède du choix (ou non) d'un «point de vue»

¹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, p.183-184.

restrictif¹⁹», répond également à la question fondamentale, dans le cadre de cette étude, de l'orientation idéologique du discours narratif. L'organisation du système des personnages et des sociolectes a permis de répondre en partie à cette question. Par le biais des instances qui orientent la conduite du processus narratif, notamment dans leur représentativité sociale ou sociologique, il est permis de retracer les assises sociales, et donc idéologiques, de la production des textes.

Dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, c'est essentiellement au niveau de la focalisation interne, plus précisément des personnages dont l'écrivain adopte les points de vue narratifs et descriptifs, que se dégage cet autre palier du fonctionnement idéologique des textes. Il faut rappeler que, du point de vue narratologique, l'analyse de la perspective permet de déterminer d'une part, le personnage dont le point de vue oriente la conduite du processus narratif, de l'autre, si les événements sont présentés de l'intérieur du récit (par les personnages) ou observés de l'extérieur (par le narrateur omniscient). Dans ce sens, trois situations de focalisation sont envisageables: une première où, dans les informations qu'il donne sur l'univers narratif, le narrateur en sait plus que le personnage ou en dit plus que n'en sait aucun des personnages (Narrateur > Personnage); une deuxième, où il ne dit que ce que sait le personnage (Narrateur

¹⁹ *Ibid.*, p.203.

= Personnage"), et une troisième situation où le personnage agit sans qu'on connaisse ses pensées ou ses sentiments (Narrateur < Personnage). Dans le premier cas, le récit est dit à *focalisation zéro* ou *non-focalisé*, dans le second, à *focalisation interne*, celle-ci pouvant être fixe, variable ou multiple, et dans le troisième, à *focalisation externe*²⁰. Dans l'optique sociocritique qui est la nôtre, nous ajoutons à cette distinction la question de la socialité des instances de focalisation, notamment lorsqu'il s'agit de focalisation impliquant les personnages. Cela donne l'occasion d'évaluer dans quelle mesure le discours narratif de Tchicaya U Tam'Si constitue en soi un discours de classe, sans aucun parti-pris idéologique. Hormis *Les Méduses ou les orties de mer* où le système focal reproduit les oppositions taxinomiques du discours interne narratif, le système de focalisation dans les autres textes indique la perspective profondément bourgeoise dans laquelle l'écrivain relit l'Histoire de l'Afrique.

En effet, dans *Les Méduses ou les orties de mer*, la hiérarchisation des *dire* et des *faire*, comme l'a montré l'exemple de Victorine, participe ainsi du fondement discursif de la structuration du texte. Il en est de même de la focalisation où c'est encore en termes hiérarchiques que l'opinion subjective des personnages est désavouée par l'écrivain. Il s'agit principalement du point de vue des deux personnages problématiques, André Sola et Luambu. Le premier est

²⁰ Gérard Genette, *op.cit.*, p.206.

bien le témoin des opinions diverses émises par la population de Pointe-Noire sur le drame, du moins, c'est à travers son point de vue que l'écrivain en fait la relation dans le texte. Cette interprétation médiatisée par sa conscience superstitieuse, est évidemment erronée. Dans le cas de Luambu, l'écrivain recourt à son point de vue descriptif dans la plupart des passages à teneur surréaliste ou à forte propension poétique. Mais puisque sa conscience est également problématisée par des crises de valeurs sociales, dont nous avons eu à parler, il ne peut valablement satisfaire aux normes d'objectivité demandées dans le texte; sa conscience tourmentée ne peut ni distinguer le réel de l'imaginaire, ni le vrai du faux. Les hallucinations qui le mènent au cimetière le démontrent assez.

En somme, les informations recueillies par le biais de sa conscience, tout autant que celles d'André Sola obnubilé par le mystère et le surnaturel, n'offrent pas de crédibilité. Leurs performances en tant que personnages focalisateurs, ne supportent pas l'épreuve de la rationalité. Dans les textes restants, *Les Cancrelats*, *Les Phalènes* et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, les rapports entre les personnages focalisateurs et les systèmes de valeurs établis sont généralement de concordance.

Ainsi, au niveau de son système de focalisation, *Les Cancrelats* ne présente pas seulement la prééminence du narrateur omniscient dans l'organisation structurelle du roman, il réaffirme aussi, à travers la représentativité sociale des

personnages focalisateurs internes, l'inscription du roman dans la perspective de la bourgeoisie montante. On retrouve en effet parmi les personnages dont le narrateur adopte le point de vue, les figures essentielles du roman: Thom Ndundu, Prosper, Sophie, Juliette; les personnages qui composent leur univers familial ou social immédiat: Damien, Malila, ou la petite Mouissou; ou encore certains coloniaux qui leur sont proches: Jean de L'Escaut, le Père Equiem, et le père Stanislas (LC.64-68). Ce sont, pour l'essentiel, des personnages agréés dans l'économie normative du texte.

Les Phalènes présentent le même tableau socio-discursif : à l'instar du narrateur principal dont il est désormais admis que les positions idéologiques sont en accord avec les systèmes de valeurs agréés dans le roman, l'ascendance sociale des personnages focalisateurs inscrit l'univers narratif non seulement dans les systèmes de reconnaissance de la bourgeoisie nationaliste, mais aussi dans ceux de la couche dirigeante de la société, y compris les membres de l'administration coloniale. On y retrouve Prosper, ses deux enfants, Léa et Paulin, sa femme et sa soeur, sa maîtresse, Aimée Volange, son ami controversé, Dieudonné Pambault, également membre de la bourgeoisie brazzavilloise, et l'inspecteur Jacquart, à la fois patron et rival de Prosper. A ce tableau, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* ne fait pas exception, où les personnages focalisateurs appartiennent à la famille Poaty, que ce soit par filiation ou par alliance, et les

Poaty, nous le savons, font partie de la bourgeoisie post-coloniale, issue du nationalisme de la période coloniale, et mise en texte par l'écrivain.

En réalité, c'est la même bourgeoisie nationaliste, omniprésente qui s'exprime dans l'écriture tchicayenne depuis *Les Cancrelats*; c'est cette bourgeoisie qui cependant, en prenant une fois de plus la parole dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, ne semble plus le faire avec la même conviction que dans *Les Phalènes*. Gaston n'a pas su faire partager ses idéaux à ses collègues du Bureau Politique, à l'image de cette bourgeoisie à laquelle lui et l'écrivain appartiennent, et qui perdait déjà le contrôle du pouvoir politique devant la montée des nouveaux pouvoirs politiques et militaires. C'est selon le point de vue de cette bourgeoisie en sursis que le dernier roman réécrira l'Histoire du Congo indépendant et celle des Poaty.

D. LE ROMAN DE LA DÉSILLUSION

Dans le symbolisme discursif de ses structures narratives, le dernier roman de la chronique acquiert une importance capitale dans le parcours idéologique de l'écrivain, dans l'évolution de sa pensée politique et sociale, si tant est que l'on puisse parler de pensée politique, et surtout dans l'allégeance de son écriture à la variante progressiste du discours de la bourgeoisie nationaliste africaine. Il

est permis, en effet, d'évoquer, sur le plan symbolique, une attitude de syncrétisme ou de réalisme idéologique de la part de l'écrivain, à travers les modalités narratives adoptées dans le roman. C'est également le texte par excellence de la rencontre des genres pratiqués par Tchicaya U Tam'Si: les récits, la poésie et le théâtre.

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, en somme, il n'est plus question de cette dualité oppositive dont *Les Méduses ou les orties de mer* s'était fait le mode de structuration par excellence, ou de la modalisation discriminatoire du narrateur à l'égard de ses substituts narratifs, comme dans les trois premiers romans. C'est conjointement que l'écrivain y fait participer toutes les instances narratives à la production du récit, quels que soient leurs statuts ou leurs fonctions diégétiques. Ainsi, alors que le narrateur principal se charge de la relation des histoires qui tissent la toile de fond du texte, celles du juge Poaty et de sa famille, sous la première République congolaise, et celle de Gaston et de Mathilde, sous la deuxième République, c'est à Sébastien, le cadet des Poaty, qu'est confiée l'une des plus importantes récapitulations sur la chronologie interne du récit, celle des cinq premières années de la révolution, et de tous les événements survenus à la famille Poaty (CF.188). Quant à la petite Mouissou qui, comme par hasard, vit dans le village d'origine de Madame Poaty-mère, son travail bénéficie d'un crédit plus que positif de la part de l'écrivain. Elle est

prêtresse du verbe par initiation à la mystique de sa mère, également prêtresse, dit le narrateur (CF.53), et à ce titre, élève symboliquement son statut à celui de l'écrivain. «Les dons de voyance de Mouissou étaient redoutables», précise le narrateur (CF.164). Cette soudaine solidarité entre le «réel» et l'«imaginaire», entre le récit méthodique, réaliste et chronologique, et les structures de l'oralité, le récit mythologique, foisonnant et pluriel, par essence, cette solidarité entre la voix dédoublée du narrateur et des personnages délégués à la narration, tout cela est le fruit de la prise de conscience d'un monde qui s'effondre, d'un univers social, personnel, symbolique, en sursis. C'est une telle prise de conscience qui ramène au réalisme et au syncrétisme. L'on comprend, au caractère polymorphe, ou plutôt «syncrétique» du texte, que Bernard Magnier ait pu écrire, à propos de Tchicaya U Tam'Si, que l'écrivain a réussi à créer avec *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, un «livre polyphonique²¹».

En définitive, les conclusions à tirer à propos de cette démarche syncrétique dans le roman sont de deux ordres et, au demeurant, complémentaires. Ce serait d'abord l'ultime illustration du discours progressiste, tel que l'énonce le personnage de Gaston dans le texte, cet appel à la conscience historique, pour expliquer le présent et l'avenir, tel, aussi, le contenu des récits mythologiques, des récits fondateurs, la légende de l'Ancêtre Poaty, la finalité

²¹ Bernard Magnier, «Polyphonie congolaise», in *La Quinzaine littéraire*, n° 487, 1^{er} juin 1987, p.16.

morale de l'histoire de l'homme au parjure, qui vient expliquer les erreurs de Gaston et de sa soeur, ou celles du gouvernement de l'abbé Lokou. L'écrivain y atteint l'expression ultime de ce discours qui se veut réaliste et pragmatique. Cependant, la conjonction de l'empirisme et du positivisme à laquelle on assiste génère d'autres systèmes de valeurs et de référence qui imposent une révision de la démarche discursive de l'écrivain. Cette démarche, il faut le rappeler, a fait jusqu'à présent l'apologie d'un discours moderniste hostile à tout retour aux traditions. Il s'agirait, en fait, et c'est la deuxième conclusion, du retour à un réalisme social provoqué par l'échec des indépendances et, dans une certaine mesure, par la mise à l'écart progressive de la bourgeoisie issue des indépendances avec la venue des régimes d'autorité. C'est le discours de cette bourgeoisie dont les origines remontent à la période coloniale, qui a mené la lutte pour les indépendances, et dont l'écrivain a retracé le parcours dans la fresque, qui a prévalu jusqu'alors dans les romans de Tchicaya U Tam'Si; c'est aussi celle à laquelle il appartient par sa famille. Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, on assiste ainsi à une attitude différente dans le rapport de l'écrivain à l'Afrique des traditions, à l'Afrique du passé, notamment.

Avec la désillusion des indépendances autrefois perçues comme l'aboutissement de la modernité de l'Afrique, un réajustement des convictions semble s'imposer, de même que leur actualisation. Le projet de Tchicaya U

Tam'Si n'était-il pas justement de relire l'Histoire pour mieux comprendre le présent? Le constat de la première décennie des indépendances, de ses échecs et de ses incertitudes, période également d'écriture du roman, demande effectivement un tel réalisme. Ce qui apparaît comme une contradiction dans le parcours idéologique de l'écrivain, retrouve finalement sa justification et sa cohérence lorsqu'on le replace dans la logique du discours de l'intelligentsia africaine post-coloniale, un discours syncrétique, moins manichéen, produit par la désillusion et le chaos d'une société en crise d'identité, un discours aussi qui trouve sa meilleure expression dans les nouvelles formes de l'écriture aux dimensions désormais ambivalentes, pragmatiques et révolutionnaires. À partir de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, l'écriture de Tchicaya U Tam'Si cesse de s'identifier exclusivement aux catégories du discours de la bourgeoisie nationaliste, pour reprendre celles du discours de l'intelligentsia africaine post-coloniale. Sur ce plan, s'éclaire autrement le rapport de cette écriture à ses diverses influences esthétiques, ainsi que son inscription dans ce qui a été appelé les «nouvelles formes» du roman négro-africain; l'écriture romanesque de Tchicaya U Tam'Si, et particulièrement celle de son dernier roman, présentent le même cheminement.

Chapitre VIII

LE RAPPORT ESTHÉTIQUE

Les différentes esthétiques dont on retrouve les influences dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si sont principalement de trois ordres: l'esthétique réaliste, dont la présence encore très forte dans la pratique des écrivains négro-africains francophones tient de l'héritage colonial de l'enseignement en Afrique, et donc de la formation des ceux-ci¹; l'esthétique surréaliste, dont le discours militant, politique, a longtemps rencontré les aspirations nationalistes des écrivains noirs, ou simplement produit une certaine fascination en tant qu'expression révolutionnaire de l'art; et l'esthétique de l'oralité perçue depuis toujours comme un principe identitaire, et employée comme telle. Ce sont ces influences, qui remontent à l'histoire personnelle de l'écrivain, à son parcours littéraire, comme nous avons eu à le préciser, qui le prépareront, dans une certaine mesure, à l'expression du chaos, de l'ambivalence, ou de la honte², caractéristiques de l'écriture négro-africaine post-coloniale; ce sont elles, en fait qui prépareront l'appartenance pionnière de l'écrivain au «nouveau roman» négro-africain

¹ Voir Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*; notamment le chapitre III consacré au rôle de l'enseignement colonial dans la formation des écrivains négro-africains.

² Voir l'étude de Jean-Michel Devésa, au titre éloquent: *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo* (Paris, L'Harmattan, 1996, 379p.).

d'expression française. Tchicaya U Tam'Si y ajoutera l'expérience des autres genres qu'il pratique: la théâtre, la poésie et les récits.

A. LES FORMES DU RÉALISME

Le tribut des romans de Tchicaya U Tam'Si à l'esthétique réaliste tient essentiellement de leur dimension didactique, de la volonté de l'écrivain de faire «vrai». Cette volonté se retrouve à tous les niveaux de la production des textes, qu'il s'agisse du projet d'écriture (la chronique sociale du Congo colonial au Congo indépendant), de l'organisation narrative des textes à dominante chronologique, ou du système de description souvent teinté d'exotisme.

1. LES REDONDANCES NARRATIVES

La *redondance* comme catégorie esthétique reste déterminante dans le récit réaliste, principalement dans les grands aspects de sa narration: les aspects structurel, stylistique et discursif; c'est «un moyen essentiel de conservation de l'information et [...] de cohésion syntagmatique et sémantique», écrit Susan Rubin Suleiman³. Le récit réaliste, préoccupé de vérité, de précision de communication

³ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, p. 190.

et de transmission de connaissance, s'y attache donc de façon particulière. Philippe Hamon avait relevé parmi les redondances du récit réaliste, celles des personnages, de leurs fonctions et de leurs qualifications, celles de la description, celles des séquences narratives, et celles du «savoir» véhiculé: «le projet réaliste, précise-t-il, s'identifie avec le désir pédagogique de transmettre une information...⁴». Il en est de même des textes tchicayens où les redondances marquent l'organisation des personnages dans leurs fonctions narratives et dans leur représentativité socio-discursive: nous avons relevé dans l'étude du système des personnages la permanence de la figure essentielle du chef de famille, la symbolique mythique du frère et de la soeur, la permanence de l'épouse, qu'elle soit traditionnelle (Juliette et Julienne) ou moderne (les deux Mathilde), et, plus tard, la duplication des parcours initiatiques (Thom Ndundu / Prosper, Raymond Poaty / Gaston Poaty). Les redondances marquent aussi l'organisation des récits avec la permanence de la figure autoritaire du narrateur, de l'appartenance de classe des instances narratives et focalisatrices secondaires, l'importance de la pratique récapitulative, facteur de cohésion narrative. Au niveau des «savoirs» véhiculés par l'écriture, l'organisation discursive des romans a amplement démontré la prééminence d'un discours progressiste, bourgeois, objectif et moralisateur sur l'univers fictif. Quant à l'extrême souci de vraisemblance de

⁴ Philippe Hamon cité par Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 193; Voir Philippe Hamon, «Un discours contraint», in *Poétique* 16, 1973, p. 411-445.

l'écrivain, on retiendra l'importance que Tchicaya U Tam'Si accorde à la référence historique, avec des noms de personnalités réelles et des précisions datatives; on retiendra aussi l'effet «documentaire» de la joute des théories philosophiques, les prises à témoin du lecteur, bien qu'il s'agisse ici de procédés narratifs. Il se dégage de ces éléments un didactisme que n'infirme pas le fondement sémantique des textes.

2. L'EFFET EXOTIQUE

Le roman balzacien a fixé un canon descriptif extra-temporel qui représente l'apogée de la description, écrivain Gérard Genette dans les *Figures*⁵: le narrateur, délaissant le cours de l'histoire, se met sur lui-même et dans un but purement informatif, à décrire au lecteur un spectacle que personne en réalité ne regarde à ce moment de l'histoire. L'art descriptif chez Tchicaya U Tam'Si, sans s'assujettir au canon balzacien, ne présente pas moins des traits de similitude avec les variantes de la description réaliste, celle, par exemple, qui, devenue objective, se fait contemplation immobile, impartiale (Flaubert), ou même, simple analyse de l'activité perceptive du personnage, de ses impressions découvertes progressivement par les changements de distance et de perspective (Marcel

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, p. 134-135.

Proust)⁶. Chez Tchicaya U Tam'Si où l'effet réaliste réside souvent moins dans la forme que dans le contenu de la description, c'est le même souci de l'information «vraie» qui prévaut, que ce soit dans le détail, la précision, ou dans la récurrence de cette information. C'est le souci du détail, par exemple, qui déterminera, dans une intention normative évidente, la description de la mort d'Elenga dans *Les Méduses ou les orties de mer*:

Sournoisement l'ordre fut donné aux soldats de tirer. Dans le vacarme étourdissant des sirènes qui portaient loin, on n'entendrait pas le crépitement des balles. Quatre balles tracèrent en pointillé une horizontale sur la poitrine d'Elenga, à la hauteur des clavicules, en dessous; une balle coupa la chaîne à laquelle il resta pendu, sa main s'y étant crispée dans le spasme provoqué par l'impact des quatre premières balles. En tombant, il ne tomba pas du côté de la bouche de la chaudière, il n'eut de ce fait que le corps ensanglanté et non pas calciné, ce qui se serait produit s'il était tombé du côté où la locomotive avait sa fournaise! [...]. (LM.181)

Ce sera par contre dans le retour périodique de la présentation de l'enfant-de-la-plage qui accompagne chaque apparition du prédicateur fou dans le même roman, que se créent l'effet «vérité» et l'effet didactique recherché par l'écrivain: il en va du symbolisme christique des deux personnages. Ainsi, plus d'une fois, la présentation de l'enfant reviendra avec, chaque fois, une recomposition syntaxique et lexicale de la description:

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. (LM.104)

⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 135-136.

Un enfant vêtu d'un pagne était assis à l'écart sur une remonté 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. (LM.172)

Il arrive que cette recherche de l'effet «vérité» poussée à terme, quant à la description des espaces géographiques, tombe dans l'exotisme, à l'instar des premiers romans de la littérature négro-africaine d'expression française. L'ensemble de la description des villes sur fond desquelles s'élabore la chronique sociale, Grand-Bassam, l'espace générique, Pointe-Noire, l'espace idéologique, et Brazzaville, l'espace politique, sera soumis à ce degré extrême du réalisme. Ainsi Grand-Bassam, lieu de naissance de Sophie et de Prosper, est-elle décrite à partir de la particularité de certains de ses habitants dans *Les Cancrelats*:

[...] la moitié de son atelier [Boulh'Yeng] était composée de «ces épaves» que les bateaux venaient rejeter en passant à Grand-Bassam. [...]. (LC.19)

Quant à Pointe-Noire, brièvement évoquée dans *Les Cancrelats*, puis plus en détail dans *Les Méduses ou les orties de mer* où elle acquiert son véritable symbolisme en tant qu'espace où s'opposent les discours, le caractère exotique de sa description reposera sur la présentation en cartes postales de ses différentes composantes: ses habitants comparés à de la bestiole des marais (LM.187), sa plage et son phare tels que les perçoit le personnage de Luambu (LM.95, 97), son animation particulière à midi (LM.161), sa gare d'où partent et où aboutissent toutes les rues (LM.163-164), son cimetière «mal planté» et «mal

entretenu» (LM.251), son marché aux odeurs «lourdes» (LM.253), thème traditionnel du roman exotique, et le toit de tuile rouge de son dispensaire, l'une des «premières maisons en dur» (LM.262), par lequel l'écrivain termine son tour de la ville. La description de Brazzaville obéit à un principe identique, avec la description de sa gare qui «n'a de nom que le nom», dans *Les Cancrelats* (LC.229, 230), celle de ses odeurs étouffantes, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* (CF.118), de ses rues telles que les perçoivent Mathilde (CF.208) et Babotoli, le chef de la sécurité (CF.292), des rues non-entretenuées par les «pouvoirs publics», et enfin, sa population dans la rue, pendant la révolution populaire:

Comme on était au coeur de la saison sèche et que c'était la période des grandes vacances scolaires, les écoliers et les étudiants, les jeunes, ouvriers ou chômeurs, travailleurs et gens des syndicats, enfin des hommes et des femmes du peuple, enragés par le ras-le-bol, se répandirent dans les rues en criant des slogans hostiles au gouvernement, à Caïphe, à l'autocrate en soutane, exigeant de rendre le juge à l'affection de sa famille, à l'affection du peuple de Brazzaville ! [...] ⁷. (CF.160)

En somme, le contenu exotique de l'écriture de Tchicaya U Tam'Si se traduit par cette description qui vise, de toute évidence, à souligner les caractéristiques uniques, exceptionnelles ou nouvelles de l'espace géographique. Il se traduit aussi par la présence implicite ou le regard implicite de ce lecteur

⁷ Philippe Hamon relevait le rôle éminemment idéologique que pouvait jouer le personnage de la *foule* dans le fonctionnement normatif du texte, rôle dans lequel il apparaîtrait en définitive comme l'*idéologie* elle-même. Voir Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, p. 79.

étranger évanescant à qui l'écrivain adresse la description des odeurs de piment de l'île de Mabindu, si ce n'est celle des rues, de la plage ou de la gare de Pointe-Noire, ou encore de Brazzaville. Cet étranger pourrait bien être aussi la concrétion du regard de l'écrivain en exil (volontaire) sur le pays natal.

B. LES FORMES DU SURREALISME

D'après Arlette Chemain-Degrangé et Roger Chemain, l'esthétique romanesque de Tchicaya U Tam'Si est ambivalente, et cette ambivalence tient de l'influence marquée de l'esthétique surréaliste dans sa pratique⁸. Pour les deux critiques, si Tchicaya refuse dans son irréalité la «Révolution surréaliste», il ne peut s'empêcher d'y référer son écriture, inconsciemment ou non, à travers des procédés littéraires typiquement surréalistes comme le recours aux rêves et à leurs valeurs prémonitoires, le recours aux descriptions syncopées, syntaxiquement «désarticulées», entre autre. Comme le souligne le couple Chemain:

Dans l'important texte «Le signe du Mauvais sang» qui conclut le recueil, Tchicaya écrit: «Non nous retournons à la matière. Le feu brûle l'eau mouille, la lumière n'a pas de trace», verset qui répond au fameux: «Je dis que la forêt miaule que l'arbre tire les marrons du feu que le ciel se lisse

⁸ Roger et Arlette Chemain-Degrangé, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979, 237p.

la barbe»⁹, qui constitue un refus explicite de la «Révolution surréaliste» est une profession de foi réaliste.

Le poète congolais a beau manier à merveille les «armes miraculeuses», il les juge inadéquates au combat qu'il entend mener pour une révolution qui, loin d'être une illusion lyrique, ne sera accomplie que le jour où il pourra s'écrier: «Ça y est! ce sont bien les tracteurs qui s'engueulent sur ma savane»¹⁰.

Concrètement, l'influence du surréalisme se manifeste dans les textes au niveau du symbolisme des titres, du principe de l'«image verbale» qui marque la description, dans les traces de l'écriture automatique, et dans l'importance que l'écrivain accorde au rêve.

1. LE BESTIAIRE ET LE SYMBOLISME DES TITRES

Le symbolisme des titres chez Tchicaya U Tam'Si ne relève pas seulement d'impératifs éditoriaux, le passage de l'écrivain au musée de la nature, dans sa jeunesse, justifie amplement la particularité du bestiaire qui les caractérise. Le symbolisme relève également de l'esthétique surréaliste si l'on se réfère au commentaire suivant de Claude Abastado pour qui:

La démarche de la pensée surréaliste — comme celle de la pensée symboliste — n'est pas logique mais analogique. À travers les métaphores du langage, les images poétiques, s'exprime le sentiment qu'il existe des correspondances entre les divers domaines du réel. Il n'est pas indifférent

⁹ Voir Aimé Césaire *L'homme et l'oeuvre*, Paris, Présence Africaine, 1973.

¹⁰ Roger et Arlette Chemain-Degrange, *op.cit.*, p. 209.

de noter que la théorie surréaliste de l'imagination s'inspire directement des analyses de Baudelaire [...]. Ainsi la pensée surréaliste est rigoureusement «empirique» (dans l'acception étymologique du mot): elle est liée à l'expérience. Elle vise à rendre manifeste, par la relation du perçu et du senti, «la vraie vie absente» sans chercher «à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque au-delà»¹¹.

Dans *Les Cancrelats*, le symbolisme du titre repose sur le passage relatif aux cancrelats dont avait rêvé Sophie, la veille de l'arrestation de Prosper, et qu'elle retrouve le lendemain dans ses nattes, quelques heures avant que son frère ne soit inculpé de vol (LC.110-111). La valeur symbolique du passage qui donne aussi son titre au roman, est confirmée par le titre interne que l'écrivain attribue à la quatrième partie du roman: «Le cauchemar». C'est dans cette partie qu'interviennent le rêve de Sophie, l'arrestation de Prosper, et les descentes de la milice coloniale pour les travaux forcés du Congo-Océan. Le cauchemar rappelle, en fait, le contexte colonial dans son arbitraire, mais aussi la naissance de la contestation nationaliste, à travers l'allégorie des cancrelats amenant la poule à leur tribunal. Cette deuxième articulation atteindra sa véritable portée politique dans le triple rêve de Prosper, vers la fin du roman. En effet, l'histoire du tribunal entre les cancrelats et la poule y revient, de concert avec celle de la pétition que Prosper devait remettre au Gouverneur Éboué. Ainsi, le récit allégorique auquel renvoie le titre du roman, apparaît comme celui de la contestation nationaliste dans les colonies, celui du contexte politique de la veille

¹¹ Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1976, p. 151-152.

des indépendances. Le même symbolisme se poursuit, par ailleurs, dans *Les Phalènes* où, effectivement, Prosper rédige sa pétition contre le R.D.A. et demande, dans le courant de l'année 1958, l'accession immédiate à l'indépendance. Les cancrelats, peut-on dire, seraient les nationalistes noirs, et la poule, la Métropole qui, bientôt, devra céder l'essentiel de ses prérogatives, avec les indépendances.

Quant à la symbolique du titre des *Méduses ou les orties de mer*, elle est liée aux trois personnages dont l'histoire forme l'intrigue du roman. Comme le dit l'un d'entre eux, Muendo, notamment: «On dira quand on s'en rencontrera, il y avait des méduses partout; à cause des paroles d'un fou qui se prenait pour un prêtre» (LM.80). Elle est aussi liée à l'histoire de ce prophète fou dont le narrateur décrit, à un moment donné, les gestes énigmatiques, en rapport avec les méduses:

Il [le fou de la plage] sortit les méduses de l'eau, les posa par terre cérémonieusement. Il fit d'abord trois parts. Il dit «Ils étaient trois», puis il se ravisa et en fit deux parts... «Ils étaient deux, puis...» Il se ravisa à nouveau: «Non, le tout lui revient. Il est le seul qui reste de ceux qui m'ont sauvé la vie des mains des pêcheurs ! Je vais sauver la tienne», et il mit le comble à l'hilarité des enfants en plongeant un pied dans la cuvette et recommença une danse que Luambu connaissait, dont Muendo ne lui laissa pas voir la fin. (LM.255)

En somme, le symbolisme des méduses active, par analogie, celui de cette fameuse tragédie qui ébranle la mentalité superstitieuse des habitants de Pointe-Noire, et par laquelle l'écrivain entreprend son travail de démystification ou de

décolonisation des mentalités. Autant les méduses irritent, autant l'histoire des trois amis dérange les idées reçues sur la valeur des traditions, la place du surnaturel et de l'empirisme dans le réel africain. La symbolique des méduses participe, finalement, du fonctionnement discursif du texte.

Pour sa part, la symbolique du titre des *Phalènes* telle que présentée dans le roman, avec un début d'explicitation, est liée à l'éphémère de la vie de ces insectes; ainsi l'indique le texte, à travers les réflexions de Prosper:

Un papillon se prend les ailes dans la flamme qu'il a eu la témérité d'agacer de trop près. Ce papillon-là est une phalène à robe cendre et velue. C'est que la phalène a le vol lourd. Veuve de la gracilité qu'elle a pu avoir en un temps autre. [...]

Et si c'est cela que nous sommes, à tourner autour d'une flamme qui fume, qui nous pique les yeux, qui nous prend la vue, si bien que nous ne savons plus où nous sommes, si bien que nos ailes s'y brûlent [...]. (LP.78)

Cette explication pose néanmoins plus d'interrogations qu'elle n'apporte de clarification à la symbolique du titre. Le champ sémantique est tout de même précisé: la lutte nationaliste et les perspectives socio-politiques de l'histoire du Congo dans le texte. À ce premier champ s'ajoutent des déterminations de présage, de destin ou de fatalité:

A se demander si réellement cette invasion de phalènes n'est pas en fait un présage: qu'on ne peut que se brûler les ailes à vouloir trop se rapprocher de ce qui brûle. Le destin est ce labyrinthe en nous d'où nous sortons avec peu de gloire. (LP.81)

À la fin du roman, après l'échec du parti de Prosper au référendum, la symbolique des phalènes revient dans les réflexions de Prosper où, dit le narrateur:

En moins d'une semaine, les nids de mouches maçonnes ont doublé de volume. Il surveille l'un d'eux comme un contremaître sur un chantier surveille la marche des travaux. Il se lasse de sa vaine observation. Sur la table, près de son lit, là où est posée la lampe à pétrole, il y a un cercle de cendre, ce n'est pas de la cendre, c'est de la poussière d'ailes de phalènes. Il y a trois cadavres de ces papillons de nuit à l'intérieur du verre de la lampe, près du bec de la lampe. (LP.230)

Il est de toute évidence que les phalènes symbolisent les militants nationalistes attirés, à l'instar de Prosper, par les feux de la libération; et beaucoup d'entre eux s'y feront «brûler les ailes», comme Prosper, alors que d'autres y perdront leur vie, tel Dieudonné Pambault. Mais il faut préciser que l'évocation du titre ne se fait essentiellement qu'à partir du personnage de Prosper, seul habilité, apparemment, à établir à la fin du roman, en une sorte d'épilogue, le rapport entre la marche du Congo vers l'indépendance et la symbolique des phalènes:

[...] Qui ne se souvient encore qu'entre-temps on a été citoyen de l'Union française !... Personne ! Et pourquoi ? Les survivantes parmi les phalènes affluent toutes vers la dernière lumière à s'éteindre dans la nuit... et y vont de leur ronde suicidaire, pas toujours suicidaire, il ne faut pas exagérer... [...] Qu'est-ce après tout la vie ? La vie l'agonisant en sait le prix ! Mpambou l'a su ? Que de douleurs ! Eh bien, le casque colonial, par exemple ! eh bien on ne l'a pas vu tomber des têtes. Tout d'un coup, ça vous saute aux yeux: plus de casque colonial. Les blancs n'ont plus la tête fragile ? Le soleil n'a plus le pouvoir de donner de la fièvre maligne ? [...] Les blancs ont donc maintenant la tête comme les nègres, ou peut-être ils ressemblent aux évolués qui se donnent des allures de blancs ! (LP.232)

Dans cette symbolique, l'image de la nuit renvoie encore à la colonisation, et la lumière qui attire les insectes, à l'espoir des changements politiques.

Le roman a notamment évoqué les différentes étapes de l'histoire socio-

politique et administrative du Congo pré-indépendance: l'indigénat, l'«Union-française», la «Loi cadre», la «Communauté française», et, en perspective, les indépendances. La symbolique des phalènes soulève néanmoins une question implicitement contenue dans le passage que nous venons de citer: c'est à la fois le roman d'une certaine illusion de l'époque coloniale, transitoire vers une autre époque de désillusion, celle des indépendances. Nous savons aujourd'hui que la rédaction du roman, publié dans les années 1980, est postérieure à l'année 1960, celle des indépendances, et cela permet à l'écrivain de «préfigurer», en quelque sorte, la série de désillusions de l'Afrique indépendante. Il met d'ailleurs en texte cette désillusion dans le roman suivant. Il faut se rappeler également que la réécriture de l'Histoire entreprise par l'écrivain vise justement l'interrogation du passé et des «erreurs» qui y ont été commises, et dont les répercussions participent, entre autre, du chaos socio-politique que connaît l'Afrique post-coloniale. Dans *Les Phalènes*, le rapport allégorique de la ronde des insectes est liée une fois encore à la portée discursive du texte. Comme l'a souligné la critique, le bestiaire des titres, dans les romans de Tchicaya U Tam'Si, surdétermine le contenu sémantique du discours narratif; chaque titre est un condensé de l'écriture et de son orientation idéologique. Ainsi fonctionne le recours de l'écrivain aux formes du surréalisme, du point de vue discursif.

Quant au dernier roman, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, son titre ne

s'inscrit pas dans le bestiaire des textes précédents, mais il participe éminemment du réseau symbolique de l'écriture tchicayenne. Comme nous l'avons déjà précisé, son symbolisme fondé sur l'analogie que l'écrivain établit entre la résistance de l'arbuste «Tchilolo» et l'arbre à pain dont se nourrissaient les esclaves durant la Traite négrière, relève du discours progressiste inscrit dans le texte, et notamment, du discours sur la pérennité de l'Homme noir. C'est un titre qui, par son symbolisme, réinstitue la famille Poaty comme motif discursif et idéologique dans le roman. L'histoire des Poaty et la survie de Gaston à la fin du récit, sont à l'image de cette résistance.

2. LE RÉSEAU DES RÊVES ET L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

Le recours au rêve dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si a une double signification narrative et normative; il est significatif à deux niveaux, écrit Arlette Chemain:

Il intervient au niveau événementiel, dans la succession et la logique des séquences. Il intervient au niveau du «discours» comme technique narrative particulière. Il a son importance dans l'art de conter, dira-t-on simplement.

Il insinue une énigme que la suite du développement s'emploiera à résoudre. Ou bien il fonctionne comme annonce, comme amorce par rapport à une séquence ultérieure¹².

¹² Arlette Chemain, «*Les Cancrelats*», in *Présence Africaine*, n° 115, 3^e trimestre 1980, p. 217.

Du point de vue narratif, le rêve a donc une valeur anticipatoire ou prémonitoire. Par cette valeur, il permet à l'énonciateur de créer des univers de *pseudo-sens* ou de *quasi-sens* autour du récit. L'autoreprésentativité de l'écriture tchicayenne repose en grande partie sur l'insertion du rêve dans les structures narratives des textes. Ainsi en va-t-il du triple rêve de Prosper, par le biais duquel l'écrivain met en suspens les développements ultérieurs de sa chronique. Dans *Les Cancrelats*, ce n'était qu'un rêve, mais c'était aussi la préfiguration de ce qui devra se produire concrètement dans *Les Phalènes*. Il s'agissait, pourrait-on dire, d'un avant-goût sur le projet narratif de l'écrivain. Il fonctionne comme facteur de cohésion, en assurant le lien intertextuel entre les différents textes ou entre les différentes séquences narratives des textes. L'écrivain fait presque toujours précéder de passages oniriques les grandes articulations narratives dans les textes; c'est Sophie qui rêve de tribunal, dans *Les Cancrelats*, à la veille de l'arrestation de Prosper, alors que Mazola voyait en rêve, dans *Les Méduses ou les orties de mer*, les militaires qui devaient abattre son frère quelques jours plus tard, au «Kilomètre 4». Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, le rêve, en tant que structure narrative anticipatoire ou prémonitoire, sera plutôt remplacé par les contes qui serviront de structures d'accompagnement ou de mise en abyme du récit.

Quant à l'écriture automatique qui participe, comme le rêve, des traces

de l'esthétique surréaliste dans le roman de Tchicaya U Tam'Si, elle se traduit particulièrement dans le rythme que l'écrivain impose parfois à la narration. Il s'agit, notamment, de la remise en cause du récit linéaire par la superposition des niveaux narratifs, par le recours aux distorsions temporelles qui, ensemble, donnent un rythme précipité, heurté, au texte. Il s'agit également de l'alternance de périodes de narration ou de description réaliste, monologique, voire rationnelle, avec des plages de profusion dialogique mêlée de surnaturel et de rêve. Dans ces circonstances, c'est la pratique poétique de l'écrivain qui réapparaît manifestement dans l'écriture romanesque.

Ainsi, dans *Les Cancrelats*, les plans discursifs seront très mobiles, dans les dialogues où le style oral, parlé, semble souvent prendre le dessus, de même que dans certains monologues intérieurs où les voix du narrateur et des personnages se mêlent à celle du «on» indéfini, anonyme et pluriel, de la voix populaire. Dans *Les Méduses ou les orties de mer* où le récit se particularise par sa déconstruction permanente, la narration évolue comme dans un rêve, avançant et revenant sur lui-même, en refusant de dévoiler ou de dénouer l'énigme que l'écrivain maintient avec ironie jusqu'à la fin. C'est dans cette fuite artificielle que toute la recherche du personnage André s'infirme, noyée dans la brume onirique de l'esthétique surréaliste. La métaphore de la suie utilisée dans le texte renforce cette rythmique en contrepoint que nous rapprochons de l'écriture automatique

proprement surréaliste. Comme le dit le narrateur:

Quant à savoir ce qui s'était passé les derniers jours, le devin ne put rien dire, ni montrer. Il étendit pourtant encore, mais en vain, ses mains au-dessus de l'eau de son canari divinatoire, rien n'y parut à la surface. Tout au contraire l'eau si claire se mua à vue d'oeil en une suie noire-noire. Chose étrange des fumées âcres, comme celle des locomotives, s'élevèrent du canari. [...]. (LM.48)

En continuant il ne verrait que quelques images de la vie de Muendo, qui ne lui apprendraient rien. Il butera encore contre un mur de suie. [...]. (LM.62)

La structure du roman en alternance consultation / investigation participe également de la rythmique en contrepoint. Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, ce sera plutôt à travers l'agencement du roman et du conte. On saisira de même le long passage qui remonte à la vie intra-utérine de Gaston, dans le dernier roman (CF.297-321). Le passage, qui exprime la tentation de Tchicaya U Tam'Si par l'écriture automatique, consiste en une sorte de délire intérieur où le narrateur (Gaston, vraisemblablement) repasse, à la première personne, les images de sa vie, celles de son procès, et celles de sa torture dans un *non-espace* diégétique qui n'est d'ailleurs pas précisé:

[...] Une énigme qui ne met pas l'angoisse au coeur. Cette sensation, c'est sans doute parce que — c'est une évidence — je n'ai pas de raison d'être là comme de ne pas être là. S'efface ma mémoire de l'instant d'avant. Entre le moment où j'ai quitté la grande ville et l'instant de ma présence en ce lieu que je situe mal, ma mémoire fait vase de tout ce que j'ai pu vivre. [...]

A propos de ma vie intra-utérine, ma mémoire est à la fois loquace et laconique. D'immenses soleils et moi dans moi souvent dans un de ces soleils qui est une ville de lumière, dorée avec une rue où j'avance vers

un but infini plus gigantesque que ce qui peut s'imaginer, aussi peu certain que cette atmosphère opaline. [...]. (CF.300-301)

L'exclamation ravie de Bernard Magnier sur la fin de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* témoigne du caractère hautement surréaliste du passage:

[...] Il en va ainsi du final superbe: «Le fou et la mort»: cinquante pages dans lesquelles la poésie vient tirer la leçon de la fable et imposer sa voix aux tumultes des hommes¹³.

Le récit évolue ainsi entre le rêve et le délire, comme le personnage qui avoue marcher sans en avoir l'entière certitude: «Je crois que j'ai marché» (CF.301). À propos de l'écriture automatique, Claude Abastado écrira justement:

L'expérience des «phrases qui cognent à la vitre», du message subliminal, les révélations qu'elles apportent sur le creuset incandescent des désirs, incitent les surréalistes à reproduire à *volonté* une expérience d'abord fortuite, à parfaire une technique pour obtenir une dictée ininterrompue de la pensée « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale». Cette technique est l'écriture automatique. [...] ¹⁴.

On retrouve également dans *Les Méduses ou les orties de mer* une tentative d'écriture automatique de la part de l'écrivain, à travers, notamment, la «transcription» du songe du personnage de Luambu, le vendredi du décès de Muendo; la narration y adopte les errements du rêve:

[...] il a les jambes flasques qui ne tiennent pas, surtout dans la vase. De plus en plus noire, visqueuse. Mais si, il tient debout, c'est dans les herbes

¹³ Bernard Magnier, «Polyphonie congolaise», in *La Quinzaine littéraire*, n° 487, 1^{er} juin 1987, p. 16.

¹⁴ Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1976, p. 77-78.

sèches en bord de mer, sur une dune. A regarder la mer d'en haut donne le vertige. Mais il ne peut pas s'empêcher de regarder. La mer ne laisse qu'un lé de sable qui plonge dans les vagues. L'eau est claire. Il voit les poissons qui s'ébattent paresseusement. Il pourrait tendre la main : ils se laisseraient attraper. Mais de là où il est, son bras devrait être une perche bien longue [...]. (LM.216)

Ces structures surréalistes participent de la gestion du récit, de la narration, proprement dite. Au niveau de la description, l'écrivain emprunte au surréalisme la pratique de l'«image verbale».

3. L'«IMAGE VERBALE»

Le tribut de la description tchicayenne à l'esthétique surréaliste s'exprime, en effet, à travers la recherche de l'«image verbale», système métaphorique qui tente de reproduire tout à la fois le foisonnement et la bigarrure du rêve, et la précision du symbole. Dans *Les Cancrelats*, l'écrivain décrira par exemple le paysage du Loango, à partir de l'état de demi-veille du personnage de Prosper. Le résultat en est une fulgurance d'images qui émergent et se dissolvent au fur et à mesure, à l'image du tourbillon de cendre évoqué dans le passage:

Prosper n'en pensait rien. Mais ces noms dans son âme toute neuve et toute sensible contaient chacun une étrange histoire. Il voyait un nombre infini d'hommes, tous semblables au chauffeur qui frappait — un chant mort à la bouche ou un chant de mort à la bouche — qui frappait sur un tam-tam sourd. Un brin d'herbe verte devenue une vaste savane que consumait un soleil or et là-dessus planait le chant ironique de la mort, dans un tourbillon de cendre... (LC.129)

Dans le second roman également, la description prend son essor du rêve: c'est d'abord dans le songe d'Elenga enfant que l'écrivain décrit des femmes-flammes sorties de nulle part:

Il est tout entier dans les flammes. Une moitié de son corps est en feu. Le côté droit de son visage brûle. Il contemple, ahuri, la fumée qui sort de cette partie de son visage. Qu'est-ce qu'il a fait? Il ne peut pas sortir des flammes la partie de son corps la plus exposée. Des femmes et des femmes accroupies, le torse à moitié nu, lui tendent la main. D'où sortent-elles, pourquoi ont-elles toutes le visage de sa mère? [...]. (LM.43)

Ce qui demeure au-delà de la ronde des mots, c'est l'image démultipliée du feu, l'image-verbale. L'écrivain décrira par ailleurs, dans le même roman, des femmes-dragons sorties d'une nuit aussi surréelle que le rêve de Luambu qui leur donne vie et mouvement:

La lune était pleine et blanche dans le ciel. A ras de marais, le brouillard tombait pesamment sur une plage presque au bout de la piste que suivait le voyageur nocturne, trois femmes bavaient des flammes géantes comme pour en remonter à la lune. La veille était parvenue au pays de la nuit où seuls accédaient les êtres à corps multiple. [...]. (LM.229)

Dans *Les Phalènes*, c'est encore à partir du rêve que se produit la description, celle notamment de Paulin perçu à travers le songe de Juliette:

A un moment, il lui paraît que son fils a les yeux de sa tante, ce qui donne à son visage l'aspect d'un masque d'initiation. Elle guérit de l'étrange regard de son fils. La cicatrice à l'aine se referme avec des petits bruits de boutons-pression. [...]. (LP.128)

Le «Paulin-Masque» n'a évidemment plus rien à voir avec le personnage qui évolue normalement dans le texte. Ce qui importe, c'est moins le portrait du

personnage que la représentation verbale de l'univers des rêves. Dans le dernier texte, c'est plutôt la description du lieu «non-lieu» où évolue le corps de Gaston qui exprime la rencontre de l'écriture et du rêve:

Le voici maintenant dans un non-lieu. Il n'existe plus par le seul corps qu'il a toujours pris pour une tare à son âme. Voici maintenant qu'il a au ras des yeux le paysage d'une plage de sable dans lequel les mille hures de mille légions de sangliers auraient fouiné. Détarrant des corps qu'on avait enfouis là pour cacher à la justice le plus crapuleux des crimes ! La justice est un requin brandissant le glaive qui ne flamboie pas au sommet d'une crête de vague noire et rugissante. [...]. (CF.261)

En dehors du rêve utilisé comme modalité descriptive, l'écrivain tentera d'introduire dans son écriture des techniques relevant, pour l'essentiel, des arts visuels, la peinture et la photographie. Claude Abastado rappelait, à juste titre, que la description surréaliste utilise les deux langages de l'écriture et de la photographie pour exprimer sa révolution dans les formes narratives¹⁵. Chez Tchicaya U Tam'Si, le procédé devient quelque peu artificiel, où l'on sent, de toute évidence, une certaine volonté manifeste de «faire surréel». La question reste de savoir si les influences esthétiques relevées jusqu'à présent relèvent de l'inconscient ou du choix délibéré du sujet écrivain. Ce qui importe dans le travail n'est pas tant d'y répondre par l'affirmative ou par la négative que d'intégrer les composantes que nous avons identifiées à propos de l'objet culturel, le texte, dans une perspective d'interdiscursivité ou d'interaction entre l'écrivain, le texte et le

¹⁵ Claude Abastado, *op. cit.*, p. 94.

Social. Nous inscrirons donc le recours à la description iconographique ou picturale, parmi les traces ou les influences de l'esthétique surréaliste dans l'écriture tchicayenne.

Dans *Les Cancrelats*, l'écrivain tâchera ainsi de reproduire les impressions de l'espace pictural dans une description du quartier Diosso:

Et si vous voulez vous faire une idée de Diosso, imaginez un bosquet, non, pas tout à fait un bosquet, où glissent lourdement des odeurs âcres qui font pincer les narines. Des paillotes misérables derrière des palissades enfilent des rues parfois plantées de cocotiers ou de palmiers, où l'herbe pousse, où les pieds tracent un sentier dans les rues envahies d'herbe. Un vernis mauve passé sur l'unique couleur, quand la terre jaune ne se montre pas, ce vert qui n'est pas vert quand on le regarde de près, dit toute la désolation de Diosso. [...]. (LC.115)

L'attribution de couleurs "plastiques" à l'espace et l'agencement tout à fait pictural de ces couleurs, la complémentarité du mauve et du jaune, notamment, ajoute à l'impression iconographique de la description. Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est plutôt dans la description de la nature que l'écriture tentera d'adopter le tracé volontaire du pinceau sur une toile symbolique:

Le vent ne le bougea pas. Une harde de nuages sombres se ruèrent du côté de la mer. L'indigo et le pourpre nappèrent le ciel à l'est de larges bandes horizontales. (LM.234)

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, la particularité de la description finit par ne plus passer la bague de fiançailles au doigt de Mathilde, mais bien sur la toile d'un tableau de peinture:

La bague en or avait une pierre verte, au lieu d'une pierre blanche. D'une

eau lustrale et inodore ! Un bijou ancien. (CF.149)

4. LE SYMBOLISME DE LA NATURE

En marge de la tentative quelque peu artificielle de production de l'effet «surréal» au moyen des techniques empruntées aux arts plastiques, l'écrivain créera avec plus de succès une véritable architecture symbolique autour des éléments de la nature, atteignant ainsi la valeur cardinale que l'esthétique surréaliste accorde au symbolisme des objets. Dans les textes, en effet, la description de la nature participe d'un double symbolisme de type allégorique, où la description devient un processus d'anthropomorphisation idéologique des éléments, et de type métonymique, où la description fonctionne comme système de régulation ou de modalisation des récits.

Ainsi dans le symbolisme de type allégorique, la mer sera décrite tour à tour comme un monstre qui «écumait» (LC.81), ou une bête enragée, bègue, «qui expectore, explose, postillonne, bave, écume, râle» (LM.137). Déjà dans *Les Cancrelats*, elle semblait «abandonnée à elle-même, à sa crise de délirium» pendant qu'elle «bavait sur la plage une écume râleuse» (LC.81). Dans *Les Phalènes*, elle n'est rien moins qu'un être mi-animal mi-humain avec des crêtes, une hanche, un dos (LP.238), ou même un amant en furie, dans *Les Méduses ou*

les orties de mer (LM.221):

De même le sable est calme face à la mer qui infiniment s'agite, rue, ahane, feule, mord, grignote, lape, suce, bave, râle, s'énervé de ne pouvoir parfaire un orgasme dont l'attente lui déchire interminablement les entrailles. Quelle hanche, quelle cuisse, quel ventre de femme n'a jamais eu le velouté de la vague qui vient lentement lascive, qui s'irise effervescente, se ramasse le dos arrondi, fond sur le plaisir qui la disloque. (LM.221)

Le symbolisme érotique avec son cortège fantasmatique de la femme androgyne, docile, soumise, abandonnée, mais aussi déchaînée et bilieuse, se concrétise dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, où la mer n'est plus décrite que comme une femme vaquant à ses travaux ménagers après le tumulte de sa rage:

[...] de toute sa rage la mer s'est ruée sur le sable de la plage. La plage n'a été inondée qu'un temps. Puis la mer s'est retirée, ayant avalé la poussière du ménage qu'elle fait sur le sable de la plage. (CF.275)

L'anthropomorphisation de la mer et sa charge idéologique trouvent par ailleurs un écho dans l'image des personnages féminins de la chronique, dans l'ambivalence de ceux-ci et, surtout, dans leur symbolisme discursif: Lohya, la femme de Thom Ndundu, femme «bouchon», légendaire pour sa douceur; Malila qui meurt, elle, de ne pas avoir été cette femme-modèle; Juliette, d'habitude impassible devant les infidélités de son mari, mais qui n'hésite pas à ramener celui-ci à la raison lorsqu'il s'agit de son honneur; Julienne, aussi douce que Lohya, mais dont le spectre emportera Luambu dans le coma; Mazola, pour sa part, qui se désole de ne pouvoir épouser Luambu; ou enfin les deux Mathilde

de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, entièrement dévouées à leurs maris, par-delà les générations. Elles sont toutes l'expression de la même image idéalisée, celle de la femme-modèle, respectueuse des valeurs dans lesquelles la bourgeoisie progressiste mais aussi conservatrice se reconnaît. Les unes et les autres, y compris celles qui sont considérées comme «perdues», en l'occurrence, Mahata, Jeanne Bobala, la «perle de Kin», ou Aimée Volange, s'inscrivent en infraction à cet idéal ou en son illustration.

La description des autres éléments de la nature sera sujette à la même surdétermination sémantique fondée sur le rapport fétichisé de l'homme et de la femme: la lune et le vent qui s'assujettissent, par exemple, dans *Les Cancrelats* (LC.81), l'herbe «affolée» qui se protège comme une jeune fille, dans le même roman (LC.171), pendant que la lune devient une jeune amante languissante, complice timide du voyageur, dans le roman suivant (LM.231, 233).

Dans le symbolisme de type métonymique, les déchaînements des éléments de la nature, la pluie et le tonnerre, essentiellement, servent plutôt de baromètre pour la psychologie des personnages, lorsqu'ils traversent des périodes d'affliction ou d'extrême tension psychologique. Ainsi, dans *Les Cancrelats*, à la mort de Thom Ndundu, l'écrivain décrit une pluie «noire» qui s'abat sur le couvent des soeurs du Saint Sulpice:

Les battants des fenêtres du parloir craquèrent. Soudain, tout se mit à trembler, à frémir comme si, du ciel brisé, des blocs de nuages noirs

tombaient maintenant sur la terre, affolant chaque chose, et que, pour chaque chose, ce fût l'ultime convulsion de l'agonie. A midi, on se crut au crépuscule, un crépuscule échevelé, que lacéraient par endroits tous les feux du ciel. Vite, on ferma les fenêtres. Le ciel était noir, la pluie était noire... l'effroi dans les coeurs était noir. L'éclat du blanc des yeux de Prosper était noir. L'immobilité de son visage était noire... [...]. (LC.71)

La même pluie causera dans le cimetière où le personnage est enterré, une dévastation à la hauteur de la douleur de son fils:

Prosper s'arrêtait devant chaque tombe nouvelle, trépignait comme si des braises ardentes lui cuisaient la plante des pieds. Il s'immobilisa devant un amas considérable de fleurs fanées, se tut, baissa la tête comme si son père, sous cette terre maigre, le rappelait à l'ordre. Il s'agenouilla, se signa. Il eut de la peine à fermer ses paupières enflammées. Un amas de fleurs de bougainvillier, d'hibiscus flétris par la passage du soleil sur une terre retournée, muette; un enfant tremblant sur ses genoux. Le ciel qui est étendu, plat, sombre, frangé en bas, noir et rouge, au-dessus de la brousse de manguiers noirs, par-delà la lagune, qui interdit l'accès à la mer. [...]. (LC.81)

Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, c'est toutefois une nuit de tempête et de tonnerre que l'écrivain fait tomber sur la ville de Pointe-Noire, pour la veillée funèbre d'Elenga:

Survint encore une forte bourrasque de ces chants, les torches vacillèrent, s'éteignirent. La nuit noya tout sous le vent, les éclairs, des coups de tonnerre, des trombes d'eau, avec une rare violence. (LM.189)

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, enfin, ce sont du tonnerre et des larmes de pluie qui tombent à l'occasion de la mort du personnage Taty des récits secondaires:

Il tonna sourdement là-bas très loin, où des éclairs montrèrent les nuages que la nuit cachait. Le temps d'un cillement. Puis il tonna très fort, plus

près au-dessus du village. En même temps, de grosses gouttes de pluie tombèrent et dispersèrent la veillée. On se dit que le ciel pleurait sur le malheur de Taty, qui, pour son malheur, n'emportera pas son secret dans la tombe. (CF.180)

C'est la même pluie qui tombera sur Brazzaville, le soir de l'incident entre Mathilde et l'abbé Lokou, la pluie la plus violente qu'ait connue la ville depuis des années (CF.97), conclut le narrateur.

C. LES FORMES DE L'ORALITÉ ET LA RENCONTRE DES GENRES

Les modes de représentation de l'oralité dans la littérature écrite, et particulièrement dans l'écriture africaine, se résument souvent à une certaine théâtralisation du discours narratif, théâtralisation qui intègre des éléments tirés de la tradition orale: les contes, les proverbes, l'épopée, la danse, la musique, la figure du griot en interaction avec son public, la palabre et son rituel de distribution des paroles où les individus tentent de résoudre les problèmes de la société. La plupart des éléments de ritualisation de la vie sociale s'y retrouvent également: le rituel du mariage, la fête, la vie religieuse, les rites initiatiques, les éléments ésotériques, et même la critique sociale à travers le théâtre proprement dit. Ces modes de représentation privilégient fondamentalement les acteurs et les spectateurs, par le biais des diverses modalités du rapport narrateur-narrataire.

Nous avons relevé certains de ces éléments dans les étapes antérieures de l'étude, ce qui permet d'évoquer effectivement l'influence de l'oralité dans l'écriture romanesque de Tchicaya U Tam'Si. Le statut omniscient du narrateur dans les romans répond, par exemple, à la figure du conteur, et ses rapports au narrataire, comme nous l'avons précisé, le rapprochent de celui du conteur ou du chroniqueur s'adressant à son auditoire ou à son public. Quant au narrataire, ses statuts narratifs le rapprochent aussi bien du lecteur, de l'auditoire des contes, que du public du théâtre. Ce sont autant d'éléments qui ajoutent une dimension épique à l'écriture. Au niveau de la musique et de la danse, il n'est pas rare de rencontrer à un détour de page des paroles d'une chanson populaire, souvent inscrites en italiques dans les textes: Mahata Longani des *Cancrelats* est une chanteuse de variétés, et le narrateur évoque dans le roman un dernier disque que le personnage aurait sorti et dont Prosper reprend quelques passages. Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, c'est la célèbre chanson des indépendances, «*Independa, Cha-Cha*» que l'écrivain transcrit en italiques. Dans *Les Phalènes*, Prosper et Juliette seront décrits par leurs enfants, en train de danser; de même la danse lascive de Jeanne Bobala qui constitue l'une des séquences les plus mémorables de la fête du début du roman.

En ce qui concerne la ritualisation de la vie sociale, Tchicaya U Tam'Si en fait l'essentiel de son écriture: les femmes des veillées de Sophie et leurs

discussions matérialisent la palabre dans *Les Cancrelats*; le mariage traditionnel de Prosper et de Malila sera amplement décrit dans ses rites et ses fastes, dans le même texte (LC.189-196). Quant à l'inscription de la vie religieuse et des rites initiatiques, on rappellera, dans *Les Cancrelats*, le passage de Sophie au gynécée, le «tchikumbi» (LC.87-90), la mystique toute catholique du personnage dans *Les Phalènes*, de même que l'initiation de la petite Mouïssou par sa mère prêtresse, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Dans ce sens, nous avons également relevé le rapport du personnage du Juge aux pratiques ésotériques. Pour l'inscription de la critique sociale dans l'écriture tchicayenne, notre analyse du système de modalisation a évoqué la critique de l'arbitraire colonial dans les deux premiers romans, celle de l'empirisme collectif dans *Les Méduses ou les orties de mer*, et celle de la corruption érigée en mode de gouvernement dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Dans le cadre des contes, notre analyse des questions de temporalité en a largement précisé l'importance dans l'organisation narrative des romans. Ce sont, en outre, des récits qui, dans leur structures internes, présentent les caractéristiques les plus représentatives du genre: la présence d'un narrateur, d'un auditoire, de formules canoniques d'entrée et de sortie, la présence de chants et de répons (CF.162-180, 259, 325-326). Parallèlement au conte, le roman tchicayen est aussi caractérisé par le rôle de choix que joue le proverbe dans la signification normative de l'écriture. Sur ce point, Arlette

Chemain écrivait ceci, à propos des *Cancrelats*:

Le récit contient lui-même un jugement sur sa propre écriture [...] Ce jugement lucide sur le langage des proverbes, langage ambigu, car un proverbe est toujours contredit par un autre qui affirme exactement le contraire, langage obscur car le sens est toujours voilé, et de toute façon trop vague — témoigne d'une écriture au second degré¹⁶.

Dans *Les Phalènes*, l'insertion du proverbe dans le récit aura surtout une valeur accessoire: le narrateur "apposera" par exemple à la narration, la série de proverbes que constitue le discours du personnage Pierre Tchiloangou (LP.116-117).

Hormis ces éléments hautement représentatifs de la théâtralisation du discours narratif, l'influence de l'oralité se manifeste aussi, dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si, au niveau de la scénarisation proprement dite du récit, au niveau de l'intervention du théâtre dans le roman. L'écrivain intègre effectivement dans les modalités narratives des textes, des procédés proprement dramaturgiques comme la narration par tableaux successifs ou l'insertion de dialogues théâtralisés. L'illustration la plus probante du premier cas, reste assurément l'organisation narrative du sixième chapitre des *Méduses ou les orties de mer* (LM.93-118). Dans ce chapitre, le narrateur retrace la journée du 20 juin en plusieurs tableaux variant suivant les moments de la journée saisis par la narration, et suivant les lieux où se déroulent les événements racontés. Ces

¹⁶ Arlette Chemain, «*Les Cancrelats*», in *Présence Africaine*, n° 115, 3^e trimestre 1980, p. 219.

variations sont faites en une succession rigoureuse marquée par des alinéas et des décalages d'interlignes. La première scène se déroule à la plage, au début de la soirée: Luambu, Elenga et Muendo s'y retrouvent et y aident des pêcheurs à rentrer leurs filets; Luambu est présenté à ce moment comme la "forte tête" du groupe, avec ses airs réfléchis de sage ou de sorcier. Les trois hommes y rencontrent également le prédicateur fou qui parle de fin du monde et d'apocalypse à l'enfant auquel s'était réduit son auditoire. La séquence prend fin avec les amis qui se séparent à la tombée du jour: «Quand ils se séparèrent pour rentrer chacun chez soi, Luambu promet à Muendo pour demain la lettre à sa future conquête», dit le narrateur (*LM.106*). La séquence suivante montre la maison de Luambu, un peu plus tard dans la soirée, et met en scène le personnage avec Mazola. Celle-ci était passée lui rapporter du linge lavé. Il la raccompagnera plus tard à distance (*LM.111*). La séquence se termine sur le départ de Mazola, et se relocalise à la maison de Malonga, l'oncle d'Elenga, avec le retour de Mazola. La troisième séquence évoquera les discussions entre Malonga, Elenga et Massengo, le prétendant de Mazola; elle s'achève sur l'altercation entre Malonga et Elenga. La quatrième et dernière séquence garde le même décor, mais présente Mazola aidant sa tante, la femme de Malonga, à faire la cuisine. L'écrivain ou son narrateur évoquera, d'ailleurs, le rapport de la narration au théâtre dans le chapitre: «Ils [des poissons] furent seulement un peu

grignotés par des crabes, dans la nuit qui tomba sur *cette scène*¹⁷» (LM.105). De manière moins systématique, on retiendra, pour la scénarisation du récit, la mention de dialogues dramaturgiques et de didascalies dans *Les Phalènes* (LP.135), et, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, le dialogue entre Gaston et Mathilde (CF.225), ou entre les deux interlocuteurs fictifs du passage surréaliste de la fin du roman (CF.311-317). Dans ce dernier exemple, l'écrivain recourt aussi à la didascalie (CF.308-314) pour parfaire l'effet dramatique ou dramaturgique du passage.

L'introduction du théâtre dans la structure narrative des romans participe, au même titre que le conte ou le proverbe, de la conjugaison des genres pratiqués par l'écrivain, dans la perspective d'une redéfinition de l'expression artistique, ou dans le sens de la création d'un langage «nouveau», à l'image de la quête identitaire de l'écrivain; relire l'Histoire, n'est-ce pas pour mieux se connaître et mieux définir son existence ? C'était aussi le sens du renouveau esthétique dans l'écriture romanesque négro-africaine post-coloniale.

D. LA QUESTION DU «BICULTURALISME»

¹⁷ C'est nous qui soulignons.

D'après Gervais Bounbou-Poati¹⁸, les innovations esthétiques textuelles et idéologiques dans la littérature francophone africaine post-coloniale procèdent certes du rapport entre la littérature, acte d'écriture, et les traditions à caractère oral, mais surtout du rapport de *biculturalisme* des écrivains: les textes sont en français, langue d'adoption, alors que les écrivains possèdent une culture linguistique maternelle première, foncièrement différente de la langue d'adoption. L'écrivain, dit-il, ne rejette pas systématiquement la tradition¹⁹, mais produit une interaction fonctionnelle entre la tradition culturelle de naissance et la culture linguistique de fonction ou d'adoption. La pratique littéraire chez l'écrivain africain, comme d'ailleurs dans toute société marquée par l'expérience coloniale, témoigne ainsi des survivances tant des traditions, des cultures populaires, que des impératifs du modernisme déterminés en majorité par les cultures occidentales. La présence du narrateur, les chants et les chansonnettes, la concrétion du réel dans la fiction, la combinaison des genres dans le même texte, la classe des personnages-amuseurs publics (dont le griot), la sollicitation du public, les caractères sociologiques des univers référentiels (habitat, habillement, musique, etc), ou même le didactisme, sont quelques unes des manifestations esthétiques de la situation de biculturalisme chez les écrivains

¹⁸ Gervais Bounbou-Poati, «Apports de la tradition orale à la littérature d'expression française», in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 65-68.

¹⁹ Gervais Bounbou-Poati, *op.cit.*, p.65.

africains.

Dans le cas de *Tchicaya U Tam'Si*, il s'agit autant des traditions congolaises que de la souscription volontaire de l'écrivain à un discours esthétique d'époque, le surréalisme notamment, en tant que projet ou programme social, philosophique, esthétique et politique. Nous avons souligné dans les premiers chapitres de l'étude l'adhésion de l'écrivain à l'orientation culturaliste et historiciste du surréalisme, le «surréalisme noir» d'Aimé Césaire. Le roman de *Tchicaya U Tam'Si*, à l'instar de sa poésie, souscrit en effet, du moins dans sa forme, à certaines des valeurs canoniques de ce projet-programme: la présence du mystère et de l'énigme, le témoignage et l'enquête dont le récit adopte les techniques ou les structures narratives. Comme le dit si bien Claude Abastado:

Chaque écrivain surréaliste invente ses techniques, mais pour donner l'impression qu'il s'agit d'un témoignage, laisse un désordre apparent, évite l'action unique, l'*aventure* dramatisée. Pourtant, sous le couvert de cette spontanéité, la structure intime est savante: le récit, morcelé, associe, combine les éléments d'intrigue, les souvenirs, l'anecdote, les images poétiques à valeur métaphorique; il trace de secrets itinéraires, revient aux mêmes lieux sous d'éclairages différents, opère « le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées», multiplie les coïncidences²⁰.

Le rapport de biculturalisme dans l'esthétique romanesque de *Tchicaya U Tam'Si* fait de cette adhésion au discours surréaliste une contextualisation où, en fin de compte, l'élément de la culture d'adoption se redéfinit dans les termes de

²⁰ Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, p. 95.

celui de la culture maternelle: prééminence du rêve sur la réalité, dislocation interne des structures traditionnelles du discours (écriture automatique et intra-textualité), intervention d'éléments de la tradition orale, contes, chants, proverbes, etc. C'est aussi une esthétique qui participe des règles du genre: celles du roman historique qui privilégie, selon Pius Ngandu Nkashama, la transposition du cycle mythologique.

[...] par l'histoire, le texte prétend pouvoir rejoindre la durée d'un temps représentatif d'un passé réinstauré à l'intérieur d'une société, et réconcilier l'imaginaire avec la mythologie ancienne²¹.

En l'absence d'intrigues particulières, ajoute Pius Ngandu Nkashama à propos du roman historique, les récits s'inscrivent plus en successions linéaires qu'ils ne créent de situations conflictuelles résolues par «des ruptures consécutives à un état de déchirement ou d'apaisement»:

Le texte lui aussi se réduit à une suite de tableaux descriptifs et récitatifs, juxtaposés ou parallèles, sans emprise véritable sur la psyché et l'unité psychologique des personnages, actants ou adjuvants, qui y évoluent. Le narrateur se dédouble, se multiplie, mais reste soumis à la tutelle de l'énonciateur extra-diégétique, manifesté en permanence par des réflexions extra-textuelles et des actes référentiels sur les mœurs, sur des jugements mélioratifs, sur un regard vigilant porté constamment autour du spectacle fictionnel et scénique, comme pour en mesurer la véracité et la crédibilité.

Du point de vue de la technique d'écriture, le fait que les «personnages» ne soient pas des individualités distinctives, par rapport à la cohérence de l'univers social qui les porte, aboutit à l'évocation d'anecdotes réelles ou imaginées (et non pas imaginaires, encore moins imaginantes), qui ne

²¹ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 87. Sur le roman historique, voir p. 83-90.

possèdent pas de relation directe avec l'ensemble du récit²².

L'inscription des structures de l'oralité dans l'esthétique romanesque de Tchicaya U Tam'Si participe, nous l'avons dit, des conditions du biculturalisme des écrivains africains et de leurs productions littéraires. C'est en cette qualité que le roman de Tchicaya U Tam'Si inscrit, comme tout texte de la littérature négro-africaine, la crise des valeurs de la société dans son expression²³.

Plutôt que de parler de surréalisme dans l'écriture de Tchicaya U Tam'Si, Tchitchelle Tchivéla²⁴ préfère rapprocher l'oeuvre de l'écrivain ainsi que celle des écrivains congolais, de l'esthétique littéraire de l'Amérique latine. Les interférences esthétiques que le critique relève seraient déterminées, en fait, par les mêmes contingences socio-politiques qui influencent la pratique des écrivains latino-américains. Parmi les structures caractéristiques de cette parenté outre-atlantique figurent la dislocation chronologique du récit, l'émiettement du temps avec les questions d'imbrication analeptiques et proleptiques: «la narration est disloquée, plurivoque et multiforme²⁵»; le passage du style direct au style indirect ou inversement, qui sont autant d'expressions du réalisme magique ou

²² Pius Ngandu Nkashama, *op.cit.*, p. 88.

²³ Cf. l'esthétique du roman africain francophone post-colonial, au chapitre 2 de notre étude.

²⁴ Tchitchelle Tchivéla, «Une parenté outre-atlantique», in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 30-34.

²⁵ Tchitchelle Tchivéla, *op.cit.*, p. 30.

fantastique. Tchitchelle Tchivéla relève ces structures dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. L'engagement des auteurs latino-américains et congolais, expression du réalisme critique au niveau de la littérature congolaise, le goût de la protestation et de la satire ou du réquisitoire ou encore de la dénonciation²⁶, participent de l'esthétique du réalisme magique ou «prodigieux», d'après Tchitchelle Tchivéla. Celui-ci préfère, en outre, au concept de réalisme magique (attribué à la littérature latino-américaine), celui de «réalisme prodigieux» qu'il utilise à propos de Tchicaya U Tam'Si. Pour lui, le réalisme des écrivains négro-africains post-coloniaux est un réalisme qui «se mêle avant tout à la sorcellerie, aux mythes, aux superstitions et se fonde sur la croyance que les morts font partie du monde des vivants²⁷». Il s'agit, ajoute-t-il, de l'univers du conte traditionnel dans lequel les écrivains ont grandi et qu'ils transposent dans leurs oeuvres²⁸. Le réalisme «prodigieux», variante du «réalisme magique ou fantastique» chez les écrivains négro-africains qui n'ont pas subi l'influence latino-américaine, s'exprime dans l'écriture par la présence des contes traditionnels africains, et par la prééminence du rêve et de sa valeur prémonitoire:

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

La référence à l'univers du conte traditionnel explique aussi la grande influence du rêve sur le moral et le comportement des personnages [...]²⁹.

En somme, les programmes du surréalisme et du réalisme magique, prodigieux, ou fantastique ne diffèrent que dans leur aire d'émergence et d'intelligibilité sociologique. Leurs projets politiques et esthétiques n'en sont pas moins identiques: la démythification des enfermements totalitaires, que ceux-ci soient d'ordre politique, moral ou conformiste social. En cela, dirons-nous, Tchicaya U Tam'Si, est autant surréaliste que «réaliste prodigieux»; l'ambivalence de son écriture ne s'en trouve que plus confirmée. Cette ambivalence aussi s'exprime par la situation de tout écrivain négro-africain obligé de fonctionner avec le double héritage de son biculturalisme et de ses systèmes de valeurs contradictoires: d'une part, les pesanteurs de la tradition, de l'autre, les fascinations du modernisme (ou du post-modernisme) occidental.

²⁹ Tchitchelle Tchivéla, *op.cit.*, p. 33.

Conclusion

ÉCRITURE ET IDENTITÉ

En plus des personnages et des systèmes normatifs qui les accompagnent, l'idéologie se manifeste, selon Henri Mitterand¹, à travers le modèle de société mise en texte par l'écrivain. L'idéologie se trouve ainsi dans l'illusion de réalité sociale recréée, qui enferme aussi bien le lecteur que l'écrivain dans un processus de vraisemblabilisation idéologiquement *faussé* ou déformé. À partir d'un langage stéréotypique de l'univers social, l'écrivain re-produit une illusion de réalité autour de laquelle il s'installe en «gendarme». L'idéologie émerge au second niveau de cette prise de position de l'écrivain, au niveau de son *idiolecte* ou de sa «personnalisation» du discours social.

Dans la formulation des préoccupations sociales et esthétiques dont témoignent ses romans, Tchicaya U Tam'Si a effectivement "rencontré" les discours de son époque, que ce soit en France, en Afrique, ou avec ceux de l'institution littéraire négro-africaine. C'est dans cette interférence entre les discours institutionnels et la démarche artistique de l'écrivain que se dégage en identification ou en démarcation, ce que nous pouvons appeler son *idiolecte*. Dans le discours de l'intelligentsia africaine, les indépendances semblent

¹ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 266p. Voir aussi l'introduction générale à notre étude.

constituer le *point hégémonique*, comme dirait Marc Angenot², le lieu de matérialisation par excellence du discours «doxique» (de la Doxa). Étaient-elles nécessaires? N'étaient-elles pas plutôt prématurées? Et quelles en sont les répercussions sur la modernité africaine? Ce sont autant de questions qui constituent le noeud du discours africain post-colonial. Dans ses romans, Tchicaya U Tam'Si semble désapprouver l'accession de l'Afrique à l'indépendance, du moins au moment où cela s'est produit. En cela, son écriture endosse le discours du nationalisme progressiste, le discours du R.D.A., ou d'un Léopold Sédar Senghor, à la veille des Indépendances³. Dans le discours sur les conflits sociaux, l'opposition ville / village ou campagne, les conflits de générations ou de culture, il reprend les créneaux du discours littéraire des années 1950: il institue, par exemple, la ville comme l'espace attrayant et effrayant à la fois, l'espace de perdition, pendant que le village demeure le royaume d'enfance. En cela aussi, il demeure un écrivain de la Négritude, quoiqu'il s'en défende. Sur les traditions et la culture, il s'installe dans la logique progressiste favorable à l'intégration des valeurs occidentales du progrès dans le réel des peuples négro-africains; le fonctionnement discursif des textes le montre assez. Quant au retour aux traditions, si cela devait absolument se faire, ce ne

² Marc Angenot, 1889. *Un état du Discours Social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167p.

³ Voir la marche de l'Afrique francophone vers les indépendances, dans nos chapitres précédents.

devait être que de manière pragmatique et «moderne»; la hiérarchie des valeurs et le caractère synchrétique de son esthétique romanesque sont l'expression de cette attitude progressiste.

Sur le plan esthétique, en effet, celui des innovations techniques, l'hermétisme qu'on a souvent reproché à son écriture se justifie par l'imbrication des genres et des techniques d'écriture, de même que par une érudition hors du commun au sein de l'institution littéraire négro-africaine. Dans le traitement de la thématique politique, on n'assiste pas chez lui à la satire politique observée à la même époque (années 1970-1980) chez des écrivains plus jeunes comme Sony Lab'Ou Tansi ou Alioum Fantouré. La critique politique de Tchicaya U Tam'Si, acerbe dans son théâtre, laisse plutôt la place à la chronique sociale; le fait politique et son arbitraire participeront, chez lui, des maux généraux dont souffre la société africaine.

Toute entreprise critique en littérature, écrivait Edo Y. A. Amela, «devrait pouvoir dégager des lois générales permettant l'interprétation des textes⁴». Pour l'étude du fonctionnement idéologique des romans de Tchicaya U Tam'Si, nous nous sommes référé aux approches actuelles d'analyse idéologique et de sociocritique du texte littéraire; à partir de ces approches il nous a été possible de dégager une démarche méthodologique, en fait une méthode d'analyse

⁴ Edo Yao Amélavi Amela, «Esthétique de la réception et réécriture», in *Revue d'ethnopsychologie*, n° 2-3, 1980, p. 89.

systémique axée sur les points suivants: 1./ le cadre d'émergence socio-historique des textes, leur univers de production, l'histoire de l'écrivain, les présupposés discursifs et idéologiques qui orientent leur champ de signification; 2./ le système d'organisation et de hiérarchisation des personnages, leur représentativité sociale, les systèmes de valeurs par rapport auxquels ils sont en conjonction ou en disjonction, les discours de groupes, les discours collectifs, les formations sociolectales que cristallise la distribution des *Dire* et des *Faire* dans les textes; 3./ l'organisation du discours narratif, les formes d'expression artistiques, les programmes esthétiques — politiques et idéologiques — auxquels les systèmes de narration et de description adoptés par l'écrivain font allégeance.

Nous nous sommes rendu compte, avec cette démarche méthodologique, que les romans de Tchicaya U Tam'Si sont nés dans la conjonction de deux univers culturels, celui de l'Occident français et celui de l'Afrique noire francophone, et de deux contingences historiques: l'histoire socio-politique de l'Afrique coloniale et celle de l'Afrique indépendante. Dans l'analyse du fondement sémantique des textes, nous avons remarqué que les programmes narratifs et discursifs proposés par l'écrivain demandent la saisie des textes dans les clauses d'une relecture et d'une réécriture de l'Histoire du Congo, entre la fin du XIX^e siècle et les lendemains des indépendances. Comme prétexte narratif, cette relecture de l'Histoire est fondée sur la chronique socio-historique de la

famille de Thom Ndundu et de sa descendance. Elle est fondée aussi sur l'histoire de la bourgeoisie africaine «intellectuelle», nationaliste, l'incidence de celle-ci dans la lutte pour les indépendances, sa prise de pouvoir à la décolonisation, et ses responsabilités dans les premiers troubles politiques de l'Afrique post-coloniale, à travers l'exemple du Congo.

Ainsi, l'organisation des personnages est foncièrement liée à la représentativité sociale et narrative de ceux-ci: autour de la figure du personnage «essentiel» gravitent en rapport familial, social, professionnel et symbolique, les autres composantes du personnel romanesque. Sur le plan discursif, le système de hiérarchisation des personnages, dans leur *Être*, leur *Dire*, et leur *Faire*, remet la société africaine face à sa double réalité: sa problématique socio-politique coloniale et post-coloniale, et son attitude démissionnaire devant cette problématique. Les systèmes de normativisation du discours narratif, dans la forme et dans le contenu, se fondent, de la sorte, sur des valeurs sociales et morales hiérarchisées en positivité et en négativité. Parmi les valeurs «positives», nous avons relevé celles du progrès, de l'engagement social, du réalisme politique, du libéralisme socio-politique et économique, celle du christianisme contextualisé (messianisme), et celles plus morales de l'honnêteté, de la vérité, et de la fierté. Parmi les valeurs «négatives», se sont retrouvées celles de l'empirisme, du traditionalisme obtus, et de l'autoritarisme politique. La

hiérarchisation de ces valeurs nous a permis, ainsi, d'identifier deux structures sociolectales au sein desquelles s'organise la distribution générale des discours idéologiques dans la chronique: le sociolecte progressiste et le sociolecte de l'intelligentsia négro-africaine post-coloniale. Nous rappelons ici que les groupes sociaux auxquels renvoient ces deux structures sociolectales constituent la bourgeoisie intellectuelle et politique africaine des périodes pré-coloniales et post-coloniales.

Dans l'analyse du système narratif et du système descriptif des romans, nous avons mis en évidence une esthétique plurielle et ambivalente qui est en adéquation parfaite avec le projet esthétique de l'écrivain: une écriture réaliste adaptée à la chronique sociale et historique, une écriture surréaliste où se réactivent la pratique poétique de l'écrivain et ses rapports tout aussi ambivalents à l'idéal de la Négritude, et une écriture aux accents de l'oralité.

Il est évident que l'on ne peut réduire les particularités et la richesse de l'écriture de Tchicaya U Tam'Si aux reconnaissances d'école ou d'allégeance qui, elles, participent des «structures de surface» des textes. Edo Y. A. Améla, d'ailleurs, mettait en garde contre la démarche réductrice des «reconnaissances d'allégeance» à propos de la poésie d'Aimé Césaire et du surréalisme:

Relever des termes empruntés ou des similitudes de situations ou d'écriture pour conclure tout simplement que la production littéraire de Césaire, par exemple, "recrée inévitablement l'atmosphère de quelques oeuvres de ses prédécesseurs", c'est occulter le véritable travail du

créateur, car il est évident que toute oeuvre réécrit nécessairement des oeuvres antérieures. Une telle analyse serait une recherche à mi-parcours, parce qu'elle ne rendrait pas compte de la maturation indéfinie opérée par les créateurs sur les mythes, les thèmes, les motifs qu'ils empruntent⁵.

La particularité du travail de l'écrivain, son travail d'écriture, tient de la transformation qu'il opère sur des textes, des discours entendus, lus, et reformulés en fonction de contingences sociales, historiques, individuelles, culturelles, politiques. La littérarité du texte est liée à ce travail d'écriture, de «*re-écriture*». Elle se définit, en outre, par le double rapport d'intertextualité et d'interdiscursivité que ce travail induit. C'est dans le sens de l'originalité du travail de l'écrivain que Tchitchelle Tchivéla avait jugé préférable de parler, par exemple, de «réalisme *prodigieux*» au lieu de surréalisme, dans les textes des écrivains congolais⁶. Bernard Mouralis, qui inscrit la question du «travail d'écriture», au niveau du texte négro-africain, dans la théorie générale de l'intertextualité, rappelle pour sa part que l'écriture, africaine ou non, n'est pas que reflet de la réalité socio-historique, culturelle, mais aussi pratique technique, lecture et réécriture d'autres textes littéraires; en cela s'exprime sa littérarité:

[...] la littérature négro-africaine ne se réfère pas seulement à une réalité spécifique — historique, sociale, politique, culturelle, qu'elle entend dévoiler dans une perspective de combat; elle se réfère aussi à des "textes" et c'est à ce niveau qu'il convient de situer son caractère proprement

⁵ Edo Yao Amélavi Améla, *op.cit.*, p. 88.

⁶ Tchitchelle Tchivéla, « Une parenté outre-atlantique », in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 30-34.

littéraire, car c'est à partir de la lecture de ces textes, de la réaction à ces textes que l'écrivain va élaborer à son tour ses propres textes⁷.

Pour les écrivains africains, il identifiera notamment deux catégories de textes constituant leurs horizons de lecture: les textes d'origine européenne (littérature exotique, littérature coloniale, littérature ethnographique, littératures européennes) et les textes d'origine africaine (littérature orale, littérature écrite et éditée en langues africaines, littérature des mouvements politico-religieux, textes produits dans le cadre institutionnel, entre autres.)⁸.

D'un point de vue épistémologique, le travail d'écriture est certes lié au rapport d'intertextualité et d'interdiscursivité, mais il dépend aussi de l'intervention de l'individu *écrivain*, la valeur de l'*interprétant* dans la triadique du signe piercien. La particularité de l'écriture et son fonctionnement idéologique renvoient en fin de compte aux données de l'histoire personnelle de l'écrivain. Celle des groupes sociaux, des présupposés idéologiques desquels il se réclame et destine son texte, participe également de cette «particularité» scripturale. Comme le dit Edo Y. A. Améla, citant Hans Robert Jauss:

Même au moment où elle apparaît, une oeuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux — manifestes ou latents — de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est

⁷ Bernard Mouralis, «Intertextualité et travail d'écriture», in *Revue d'Ethnopsychologie*, n° 2-3, 1980, p. 68.

⁸ Bernard Mouralis, *op.cit.*, p. 68.

prédisposé à un certain mode de réception⁹.

Dans ces signaux implicites laissés dans le texte, se profilent les horizons d'attente de l'écriture.

En posant en effet la question de la réception de l'écriture de Tchicaya U Tam'Si, ses horizons d'attente, il est difficile de répondre à l'interrogation : «Pour qui écrit-il?», et à toutes celles qu'elle soulève: en effet, écrit-il pour ses pairs occidentaux? pour les universitaires? ou pour les intellectuels africains? Fait-il appel à un savoir «traditionnel africain»? ou culturel universitaire? à un savoir occidental? ou encore à une communauté intellectuelle spécifique qui serait «locale»? ou étrangère? Dans sa réponse à une telle question, si nous tenons compte des travaux d'Alain Brezault et de Gérard Clavreuil sur l'écrivain, Tchicaya U Tam'Si préfère évoquer des considérations liées aux genres qu'il pratique et à son investissement personnel dans l'écriture.

Si j'écris de la poésie, de la prose romanesque et théâtrale, c'est que je pense qu'il y a trois publics possibles. Que retrouve-t-on dans ce que j'écris? ... Mon ego et le regard que je porte sur les choses de la vie en tant qu'être social et politique; même si je ne suis pas membre d'un parti politique unique, le fait politique ne me laisse pas indifférent.

[...]

Personnellement je n'écris pas pour un public européen. J'ai des amis européens et je vis en France depuis belle lurette, ce qui me vaut parfois de leur part le reproche de situer tous mes romans au Congo. Je cherche simplement à sortir de ma solitude et mes livres sont des mains tendues vers ceux, quels qu'ils soient, qui sont susceptibles de devenir des amis.

⁹ Edo Yao Amélavi Améla, *op.cit.*, p. 87-88. Voir aussi Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Plus je me "recentrerai" et plus je sortirai de ma solitude pour recevoir l'accolade de mon prochain. Comme je parle de moi, je dois récupérer tout mon savoir, tout ce que mon subconscient habite, c'est-à-dire, non pas toute la culture africaine, mais celle d'un homme né en pays vili au Congo. Ma passion est d'abord congolaise; plus elle le sera, plus elle deviendra universelle, parce que tout le monde s'y retrouvera¹⁰.

Il écrit pour échapper à sa solitude, reconnaît-il plutôt:

Si j'écris, c'est pour échapper réellement à une certaine solitude et pour essayer d'attirer le regard de l'autre. Le regard reconnaissant au sens le plus large du terme. Je peux vous citer un texte d'un de mes premiers poèmes: "Cet enfant qui regarde une toupie qui tourne..." Je suis une toupie et j'aimerais bien qu'on regarde dans quel sens je valse...¹¹

D'un point de vue socio-politique, il écrit pour comprendre les problèmes de l'Afrique noire francophone, son pays le Congo en premier: c'était le projet avoué de son écriture, comme nous l'avons largement évoqué. Or, comme le remarque Henri Mitterand¹², il existe une démarcation idéologique importante entre le discours de l'écrivain-préfacier et le contenu du récit de l'écrivain-romancier. Si le discours du premier dégage une volonté idéologique d'orientation du champ de signification du texte, cette volonté n'est pas toujours corroborée par celle que génèrent les structures de recomposition du réel mises en place par le second. Lorsqu'on considère l'organisation narrative des textes et

¹⁰ Alain Brezault, Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 110, 113.

¹¹ Alain Brezault, Gérard Clavreuil, *op.cit.*, p. 111.

¹² Henri MITTERAND, *Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1989.

les systèmes idéologiques qui y fonctionnent, il est tout à fait évident que Tchicaya U Tam'Si écrivait dans une perspective d'abord identitaire et personnelle orientée vers son univers d'adoption¹³. Du fait qu'il vivait à Paris, qu'il était un grand habitué des milieux et des rencontres littéraires de la métropole, il ne pouvait rechercher une oreille attentive à son discours qu'au sein de cette communauté d'esprit. D'autre part, la situation sociale, politique et économique du continent durant la période coloniale pouvait difficilement fournir un lectorat dit «africain» à l'écrivain. Il s'agit d'une question qui interpelle toute la littérature africaine: l'écrivain africain aujourd'hui, reconnaît-on, s'adresse moins à un lectorat africain souvent réduit, pour des raisons socio-économiques, politiques et / ou culturels, aux milieux scolaires, universitaires, ou à la critique universitaire encore en phase d'affirmation / confirmation, qu'à un lectorat virtuel occidental nettement plus dynamique.

En ce qui concerne Tchicaya U Tam'Si, au lieu de chanter les beautés du pays natal, du monde noir, comme son pseudonyme l'indique, le discours des romans aura assurément remis l'homme noir face à sa damnation séculaire, face aux clichés de la littérature exotique du siècle précédent. Si nous nous référons aux *savoirs externes* qui déterminent les horizons d'attente des textes, il est

¹³ L'essentiel de l'analyse ici provient de notre article: «Tchicaya U Tam'Si et le discours progressiste bourgeois. Une idéologie du texte négro-africain», in *La Revue Frontenac*, n° 12, 1995, p. 36-51.

indéniable que l'écrivain fait appel au patrimoine traditionnel du Congo natal, mais les échos qui reviennent au lecteur sont plutôt ceux de l'environnement occidental, surréaliste (Rimbaud, Mallarmé, Aimé Césaire), existentialiste (Sartre), et bourgeois de l'après-guerre (le propre univers familial de l'écrivain). Il en est de même des instructions de lecture qui émaillent le texte (les *savoirs internes*) et qui cautionnent ces conclusions. Dans *Les Méduses ou les orties de mer*, pour ne citer que cet exemple, la finalité nationaliste du projet narratif de l'écrivain se trouve fortement concurrencée par la négativisation du fait "traditionnel" au bénéfice de l'objectivité et de la rationalité occidentales. "L'émotion est nègre, la raison hellène" disait Senghor. L'écriture romanesque de Tchicaya U Tam'Si conduit le mouvement à terme, en réclamant, somme toute, les systèmes de valeur de l'assimilation culturelle, les mêmes que ceux de la bourgeoisie progressiste dont l'écrivain retrace l'évolution dans sa fresque historique. Quelles que soient leurs positions idéologiques, les personnages influents des textes étudiés véhiculent tous ou presque des valeurs occidentales.

La complexité et le réalisme pragmatique du nationalisme progressiste de la veille des indépendances et sa traduction littéraire, comme le dégage l'écriture de Tchicaya U Tam'si, justifient le commentaire suivant fait sur la personnalité de l'écrivain:

Dans tous les cas d'espèce - de la dérision à la sublimation - Tchicaya exclut le simple retour en arrière, la tentation de pérennisation du passé.

Il éprouve la certitude que le mouvement est irréversible, d'où son amertume devant la très inégale bonne volonté des «Blancs», ou des Européens, partenaires incontournables de cette mutation¹⁴.

À notre avis, il s'agit, pour l'écrivain, d'écrire pour expliquer, justifier, réhabiliter le discours progressiste que le nationalisme radical avait désavoué. Ce discours qui coïncide avec l'appartenance sociale, bourgeoise de l'écrivain, se fait donc individuel, concrétisant une quête d'identité, ou de réhabilitation personnelle. Le père de l'écrivain était justement le fondateur du Parti progressiste congolais. Sur ce plan, la relecture de l'Histoire du Congo ou de l'Afrique ne serait plus qu'un prétexte pour la réécriture d'une histoire aux dimensions simplement individuelles et familiales, se permettrait-on de remarquer. Tchicaya U Tam'Si veut «civiliser l'histoire», comme il le fait dire au personnage de Prosper dans *Les Phalènes*:

«Nous on veut la rendre plus civilisée, l'histoire.» [...] [Car] l'histoire explose, oppose, confronte, fusille au pied d'une fosse commune pour tout précipiter pêle-mêle. (LP.88)

Il faut retenir tout de même du parcours existentiel, artistique et littéraire de Tchicaya U Tam'si, qu'il a été l'un des rares écrivains négro-africains francophones à avoir traversé les grands mouvements littéraires, philosophiques et artistiques français du XX^e siècle, les grands événements socio-historiques et politiques qui ont marqué le siècle tant en métropole que dans l'Afrique des

¹⁴ Jacques Rancourt, «Tchicaya comme je le vois», in *Notre Librairie*, n° 92-93, p. 86.

colonies et des États post-coloniaux. Son écriture porte la marque d'une quête inlassable mais pragmatique des origines et d'une préoccupation esthétique qui synthétise les grandes figures de l'histoire littéraire de l'Afrique noire. S'il valorise la rencontre des cultures comme le propose A. Césaire, il privilégie aussi les valeurs du coeur, refusant le défaitisme et la résignation¹⁵. Idéaliste, parfois cynique, il tend vers un idéal de solidarité et de fraternité, rêvant à un monde meilleur, sans cultiver l'utopie¹⁶. Autour de la question existentielle du «*comment vivre?*», thème de sa vie et de sa pratique littéraire, son héritage reste le dépassement des questions de races et de cultures, celles du pays et celles de l'Occident. Il aura «vaincu les pesanteurs du passé et dominé les contraintes reçues de l'Occident», rappelle A. Chemain-Degrange¹⁷. Par la diversité de son oeuvre — l'une des plus riches de l'histoire de la littérature négro-africaine d'expression française —, il réhabilite non seulement les genres littéraires qui cessent d'appartenir uniquement aux pays nantis, mais donne le ton à un foisonnement littéraire sans précédent dans son pays natal. L'admiration et la vénération que lui témoigne Sony Lab'Ou Tansi en sont une indication. Pour ce dernier, en effet, Tchicaya U Tam'Si est le seul à avoir compris par exemple le

¹⁵ Voir Arlette Chemain-Degrange, «L'héritage de Tchicaya U Tam'Si», in *Europe*, n° 750, octobre 1991, p. 135-140.

¹⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 138.

nationalisme de Patrice Lumumba en 1960¹⁸, le seul à enseigner l'art d'être poète et homme sans compromission, au point de prendre l'envergure d'un prophète ou d'un dieu Kongo:

Un poète est d'abord un homme de pères inconnus, qu'on le veuille ou non. Tchicaya m'a dit un jour: «tu es un peu mon fils». Un peu ne suffisait pas, j'ai décidé tout bonnement de l'appeler «l'ancêtre», avec tout ce que cela impose d'amour, de souvenir, de respect, d'admiration, de connivence, de clins d'œil...¹⁹

Par-delà le discours d'époque ou le discours de classe, l'écriture de Tchicaya reste plus que jamais présente dans le dynamisme de la littérature négro-africaine devenue aujourd'hui le «crier-écrire» du «pleurer-rire» de l'Afrique des Guides providentiels. Dans son réalisme pragmatique, Tchicaya fait aussi de son oeuvre une aventure *africaine*, quoique personnelle, mais une aventure non *africaniste*. À travers le moule esthétique occidental enfin, c'est toute la Négritude idéologique qui s'exprime aux conditions de l'aventure ambiguë de l'intellectuel africain²⁰.

¹⁸ Sony Lab'Ou Tansi, «Tchicaya U Tam'Si : le père de notre rêve», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 83.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Sur les ambiguïtés du statut de l'intellectuel africain dans ses rapports avec la réalité sociale, politique, littéraire, nous renvoyons au numéro spécial de *Politique Africaine*, n° 51, «Intellectuels africains», Paris, Karthala, Octobre 1993.

BIBLIOGRAPHIE

A. OEUVRES DE TCHICAYA U TAM'SI

1. Roman

- *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980, 309p.
- *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982, 265p.
- *Les Phalènes*, Paris, Albin Michel, 1984, 250p.
- *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987, 327p.

2. Poésie

- *Le Mauvais Sang*, Paris, Caractères, 1955.
- *Feu de brousse*, Paris, P. J. Oswald, 1957 (réédition, L'Harmattan, 1978).
- *À triche coeur*, Paris, P. J. Oswald, 1960 (réédition, L'Harmattan, 1978).
- *Épitomé*, Tunis, SNED, 1962 (réédition, Paris, P. J. Oswald, 1970).
- *Le Ventre*, Paris, Présence Africaine, 1964 (réédition, 1978).
- *L'Arc Musical*, Paris, P. J. Oswald, 1970.
- *La Veste d'intérieur*, Paris, Nubia, 1977, 112p.
- *Le pain ou la cendre*, Paris, Présence Africaine, 1978.

3. Théâtre

- *Zulu et Vwéné le fondateur*, Paris, Présence Africaine, 1977, 149p.
- *Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort*, Paris, Présence Africaine, 1979.

— *Le Bal de Ndinga*, pièce présentée à Limoges en 1986, inédite.

4. Récit et Nouvelles

— *Légendes africaines* (récits), Paris, Seghers, 1968.

— *La Main sèche* (nouvelles), Paris, Robert Laffont, 1980, 200p.

B. ÉTUDES CRITIQUES SUR TCHICAYA U TAM'SI

1. Études bio-bibliographiques

BEKRI, Tahar, «Adieu petite feuille qui parle pour son pays. Tchicaya U Tam'Si», in *Notre Librairie*, 95 (octobre-décembre 1988), p.55-56.

BEKRI, Tahar, «Dialogue Sud-Sud. Tchicaya U Tam'Si - Tahar Bekri», in *Notre Librairie*, 95 (octobre-décembre 1988), p.56-59.

BREZAULT, Alain ; CLAVREUIL, Gérard, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1982, 140p.

CHEMAIN, Roger ; CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1978, 237p.

CHEMAIN, Arlette, «Tchicaya ou «La parole arborescente» », in *Présence africaine* 146 (2^e trimestre 1988), p. 283-284.

CHEMAIN, Arlette, «Présence de Tchicaya U Tam'si», in *Lettres et Cultures de langue française*, n° 1, 1989, p. 8-14.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, «U Tam'Si ou «La parole arborescente»», in *Présence Africaine*, n° 146, 2^e trimestre 1988, p. 283-284.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, «L'héritage de Tchicaya U Tam'si», in *Europe*, n° 750, octobre 1991, p. 135-140.

CLAVREUIL, Gérard, «Les mots du fleuve», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 26-29.

- DELAS, Daniel, «Dix questions à Tchicaya», in *Le français aujourd'hui*, n° 69, mars 1985, p. 83-90.
- DEVESA, Jean-Michel, «La conscience morale de Tchicaya. Entretien avec Henri Lopes», in *Europe* 750 (octobre 1991), p. 152-154.
- DEVESA, Jean-Michel, «Le Congo des mots de Tchicaya U Tam'Si», in *Europe* 750 (octobre 1991), p. 106-110.
- KADIMA-NZUJI, Mukala, «Esquisse d'un portrait», in *Europe*, 750, octobre 1991, p. 111-114.
- MAXIMIN, Daniel, «Autour du fleuve «essentiel». Table ronde avec Tchicaya U Tam'Si, Sylvain Bemba, Maxime Ndebeka, Sony Lab'Ou Tansi», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 10-12.
- MAXIMIN, Daniel, «Tchicaya / Sony. Le dialogue interrompu», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 88-91.
- MBA-ZUE, Nicolas, «Adieu Tchicaya», in *L'Afrique Littéraire*, n° 83-84 (4^e trimestre 1988), p. 3-7.
- MONTREMY, Jean-Maurice de, «Souvenirs», in *Europe*, 750 (octobre 1991), p. 145-147.
- MOURALIS, Bernard, «La fin de l'histoire ou les morts dans sépulture», in *Europe*, 750 (octobre 1991), p. 115-120.
- RANCOURT, Jacques, «Tchicaya comme je le vois», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 84-87.
- RÉMY, Pierre-Jean, «A Tchicaya U Tam'Si», in *Revue des deux mondes*, (juin 1988), p. 128-139.
- SONY, Lab'Ou Tansi, «Tchicaya, le père de notre rêve», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 83.
- SONY, Lab'Ou Tansi, «Projet de préface à la mort d'un frère d'âme», in *Europe*, 750 (octobre 1991), p. 148-150.

TATY-LOUTARD, Jean-Baptiste, «Oraison funèbre», in *Europe*, 750 (octobre 1991), p. 141-144.

TURE, Kubu Matondo, «Mise en scène d'une poésie, mise en verbe d'une écriture», in *Europe*, 750 (octobre 1991), p. 127-130.

2. Études sur le roman

AGUI, Séverin, *Les structures de l'imaginaire tchicayen. Une étude de la prose*, Thèse, Université de Grenoble III, 1986, 363 ff. dactylographiées

CHEMAIN, Arlette, «Chroniques, geste épique, récit symbolique. Le roman, 1977-1987», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai, 1988, p. 116-122.

CLAVREUIL, Gérard, «Tchicaya U Tam'si: *Les Cancrelats* (1980), Albin Michel, 316p. *Les Méduses ou les Orties de mer* (1982), Ed. Albin Michel. *Les Phalènes*, (1984), Éd. Albin Michel, 256 pages. 69F.», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 236-237.

COOPER, Danielle Chavy, «Le monde invisible dans les romans de Tchicaya U Tam'Si», in *Revue francophone de Louisiane* III, 2 (Winter 88), p. 78-86.

GOEDERT, Dominique, «La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si», in *L'Afrique Littéraire*, n°s 83-84 (4e trimestre 1988), p. 8-33

VINCENT, Paul, *Topologie romanesque de Tchicaya U Tam'Si*, thèse 3e cycle, Université de Paris VII, 1983,

Sur *Les Cancrelats*

CHEMAIN, Arlette, «*Les Cancrelats*», in *Présence Africaine*, n° 115, 3^e trimestre 1980, p. 211-227.

Sur *Les Méduses ou les orties de mer*

CARRABINO, Victor, «*Les Méduses ou les orties de mer*», in *World Literature Today*, LVIII (1984), p. 310-311. [Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press].

DANINOS, Guy, «*Les Méduses ou les orties de mer*», in *Présence africaine*, 125

(1^{er} trimestre 1983), p. 255-266.

LAUDE, André, «Tchicaya U Tam'Si, le Congo dans tous ses états, [«Les Méduses ou les orties de mer»],», in *Les Nouvelles littéraires*, 2864 (2 décembre 1982), p. 50.

LAWSON-HELLU, L. Cyriaque, «Tchicaya U Tam'Si et le discours progressiste bourgeois. Une idéologie du texte négro-africain», in *La Revue Frontenac*, n° 12, 1995, p. 36-51.

MAGNIER, Bernard, «*Les Méduses ou les orties de mer*», in *Notre Librairie* 68 (janvier-avril 1983), p. 83-84.

RENAUDOT, Patrick, «L'énigme de la vie suspendue [*Les Méduses ou les orties de mer*]», in *Magazine littéraire*, 189 (novembre 1982), p. 67.

Sur *Les Phalènes*

MAKHELE, Caya, «Les Phalènes», in *Notre Librairie* 79, (avril-juin 1985), p. 39.

MOURALIS, Bernard, «*Les Phalènes*, par Tchicaya U TAM'SI», in *Présence Africaine*, Paris, n° 139, 3^e trimestre, 1986, p. 201-206.

PIELLER, Evelyne, «Le grand tournoiement [«Les Phalènes»]», in *La Quinzaine littéraire*, 424 (18 septembre 1984), p. 8.

RENAUDOT, Patrick, «Une robe d'opprobre. L'indigénat. [*Les Phalènes*]», in *La Quinzaine littéraire*, 210 (septembre 1984), p. 67.

Sur *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*

MAGNIER, Bernard, «Polyphonie congolaise [«Ces fruits si doux de l'arbre à pain»]», in *La Quinzaine littéraire*, 487 (1^{er} juin 1987), p. 15-16.

MAKHELE, Caya, «Tchicaya U Tam'si: *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Seghers, Paris, 1987, 330p. 90 F», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 242-243.

3. Études sur la prose: récit, contes et nouvelles

CLAVREUIL, Gérard, «*Le mauvais sang*», in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 246-248.

TEM, Kawata Ashem, «*La main sèche*», in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 235-236.

4. Études sur le théâtre

BEMBA, Sylvain, «Un théâtre de la passion et des passions», in *Europe*, 750 (octobre 1991), p. 121-126.

DALEMBERT, François-Joseph, «Afrique, le bal raté. Tchicaya, rire ou tragédie?», in *Notre Librairie*, n° 102 (juillet-août 1990), p. 110-111.

KADIMA-NZUJI, Mukala, «*Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort*, comédie-farce-sinistre en trois plans, par TCHICAYA U TAM'SI (Présence Africaine, Paris, 1979, 108p.)», in *Présence Africaine*, n° 115, 3^e trimestre 1980, p. 249-253.

SERVIN, Micheline, «"Le Bal de Ndinga" de Tchicaya U Tam'Si, mis en scène de G. Gavran au théâtre de la Tempête», in *Les Temps modernes*, XLIV (janvier, 1989), 510, p. 169-174 («Mort anonyme au bal de l'espoir»).

5. Études sur la poésie

MOORE, Gérald, «Surréalisme et négritude dans la poésie de Tchicaya U Tam'Si», in *Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Dakar, 1965, p. 239-249.

GODARD, Roger, *Trois poètes congolais. Ndebeka, Maxime; Jean-Baptiste Tati Loutard; Tchicaya U Tam'Si*, Paris, L'Harmattan, 1985, 187p.

LANG, George, «Modernisme africain et révolte poétique. Tchicaya U Tam'Si», in *Actes du Xe Congrès de l'Association internationale de Littérature Comparée* (A. Balakian), New-York, 1982, III.XXI, p.442-445.

C. RÉFÉRENCES GÉNÉRALES

1. Thèses

CHADLI, El Mostafa, *Isotopies narratives, Isotopies axio-idéologiques. Études sémiotique d'un corpus de contes marocains*, Thèse de doctorat, EHESS, France, 1980.

EMEJULU, James, *Pour une lecture du roman ouest-africain. Analyse sémiotique du roman d'Amadou Hampaté Bâ*, Thèse de doctorat, Paris X, 1980.

EMEJULU, James, *Théorie pour une lecture sémiotique du roman ouest-africain d'expression française*, (Thèse d'État, Paris X, 1981).

TOWA, Marcien, *Léopold Sédar Senghor: Négritude ou Servitude?*, Yaoundé, CLÉ, 1971, 117p. Thèse de 3e cycle (Paris, 1969).

2. Livres

ABASTADO, Claude, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas, 1976, [c1970], 251p.

ADIAFFI, Jean-Marie, *La Carte d'identité* (roman), Paris, Hatier, 1981.

AGERON, Charles-Robert ; MICHEL Marc, *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances*, Paris, CNRS Éditions, 1992, 729p.

AMSELLE, Jean-Loup ; M'BOKOLO, Elikia, *Au coeur de l'ethnie*, Paris, La Découverte, 1985.

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du Discours Social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167p.

ANGENOT, Marc ; ROBIN, Régine, *La sociologie de la littérature. Un historique*, Montréal, CICAEST, 1993, 77p.

ANOZIE, Sunday, *Sociologie du roman africain. Réalisme, Structure et Détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, 269p.

ANYINEFA, Koffi, *Littérature et politique en Afrique noire. Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, Université

- Bayreuth, 1990, Bayreuth African Studies, 19/20.
- ARON, Raymond, *Trois Essais sur l'Âge industriel*, Paris, Plon, 1966.
- BADIOU, Alain ; BALMIS, François, *De l'Idéologie*, Paris, Maspéro, 1976, 128p.
- BAECHLER, Jean, *Qu'est-ce que l'idéologie?*, Paris, Gallimard, 1976, 405p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488p.
- BALAKIAN, Anna, *Actes du Xe Congrès de l'Association internationale de Littérature Comparée*, New-York, 1982, III.XXI, 516p.
- BAMBI, Jean-Guy, *Chronologie des principaux faits et événements au Congo (1482-1979)*, t.1, 2e édition, Kinshasa, Imprimerie du Centre de Commerce International du Zaïre (CCIZ), 1980, 135p.
- BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand. Idéologiques: la Littérature, l'Histoire*, Paris, Fayard, 1980, 434p.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 278p.
- BÉNOT, Yves, *Idéologies des indépendances africaines*, Paris, Maspéro, 1969.
- BERRENDONNER, Alain, *Éléments de Pragmatique linguistique*, Paris, édition de Minuit, 1981.
- BUCHMANN, J., *L'Afrique noire indépendante*, Paris, Librairie générale de Droit et Jurisprudence, 1962.
- CHARRON, François, *La passion d'autonomie: littérature et nationalisme*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1982, 67p.
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature africaine, Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1987, 448p.
- CONDÉ, Maryse, *Ségou* (roman), Paris, Robert Laffont, t.1: *Les murailles de terre*, c1984, t.2: *La terre en miettes*, c1985.
- CONDÉ, Maryse, *En attendant le Bonheur: heremakhonon* (roman), Paris, Seghers,

1988, 243p.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine ; FOREST, Alain, *Décolonisation et nouvelles dépendances: modèles et contre-modèles idéologiques et culturels dans le tiers-monde*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, 282p.

COQUET, Jean-Claude, *Sémiotique. L'école de Paris*, Paris, Hachette Université, 1982, 207p.

CORNEVIN, Robert, *Histoire de l'Afrique contemporaine. De la deuxième guerre mondiale à nos jours*, Paris, Payot, 1972, 426p.

CROS, Edmond, *Théorie et pratique sociocritique*, Montpellier, CERS/Éditions sociales, Université Paul Valéry, 1983, 374p.

CROSTA, Suzanne ; MILLER, Robert Alvin ; ONYEOZIRI, Gloria Nne, *Perspectives théoriques sur les littératures africaines et caribéennes*, Département d'études françaises, Université de Toronto, 1987, 134p.

DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 254p.

DECRAENE, Philippe, *Le Panafricanisme*, Paris, P.U.F., (1959-1964).

DELAFOSSÉ, *Les Noirs de l'Afrique*, Paris, Payot, 1922.

DELAFOSSÉ, *Civilisations négro-africaines*, Paris, Payot, 1925.

DELAFOSSÉ, *L'âme nègre*, Paris, Payot, 1927.

DELAFOSSÉ, *Les Nègres*, Paris, Rieder, 1927.

DELANNOI, Gil ; TAGUIEFF, Pierre-André, *Théories du nationalisme*, Paris, éd. Kimé, 1991. 324p.

DEVÉSA, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, 379p.

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 411p.

- DIOP, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango* (roman), Paris, L'Harmattan, 1981.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris, Nathan - Bruxelles, Labor, 1978.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 223p.
- DUCHET, Claude ; VACHON, Stéphane, *La Recherche Littéraire*, Montréal, XYZ, 1993, 503p.
- DUMONT, René, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil, 1969.
- DUMONT, René, *Démocratie pour l'Afrique*, Paris, Seuil, 1991, 345p.
- DUPRAT, Gérard, *Analyse de l'idéologie t.2 : thématiques*, Paris, Éditions Galilée, 1983, 475p.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, 1979.
- ELLUL, Jacques, *L'idéologie marxiste chrétienne*, Paris, Le Centurion, 1979, 227p.
- FABRE, Jean, *Enquête sur un enquêteur. Maigret. Un essai de sociocritique*, Montpellier, Études sociocritiques, Université Paul Valéry, 1981, 302p.
- FALCONER, Graham ; MITTERAND, Henri, *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, A. M. Hakkert, 1975, 312p.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1962.
- FANTOURE Alioum Mohamed, *Le Récit du cirque... de la vallée des morts* (roman), Paris, Buchet-Chastel, 1975.
- FISSETTE, Jean, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ, 1990, 86p.
- FOREST, Alain; COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, *Décolonisation et nouvelles dépendances: modèles et contre-modèles idéologiques et culturels dans le tiers-monde*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, 282p.

- FROBÉNIUS, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1936.
- GABEL, Joseph, *Idéologies*, Paris, Anthropos, 1974, 258p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992, 191p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III, essais*, Paris, Seuil, 1972, 286p.
- GLAUDES, Pierre ; REUTER Yves, *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, 258p.
- GRIVEL, Charles, *La production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984, 227p.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, 325p.
- HARDY, Georges, *L'Art nègre*, Paris, H. Laurens, 1927.
- HAZOUMÉ, Guy Landry, *Idéologies tribalistes et nation en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1977, 232p.
- HOTTE, Lucie, *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs* (Collectif), Ottawa, Le Nordir, 1994, 152p.
- HUANOU, Adrien, *La question des littératures nationales en Afrique noire*, Paris, CEDA, 1989.
- IMBERT, Patrick, *Sémiotique et Description balzacienne*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, 199p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOUE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, 272p.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Géraud et Cie, c1967, 430p.
- KI-ZERBO, Joseph, *Histoire de l'Afrique Noire. D'hier à Demain*, Paris, Hatier,

1972.

KOUROUMA, Amadou, *Les Soleils des indépendances* (roman), Montréal, Presses de l'Université, 1968.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, 343p.

LECLERCQ, Marie-Claude ; LIZÉ, Claude, *Littérature et société québécoise*, Québec, Le Griffon d'argile, 1991.

LIKING, Were-Were, *Elle sera de jaspé et de corail* (roman), Paris, L'Harmattan, 1983.

LISSETTE, Gabriel, *Le Combat du Rassemblement Démocratique Africain*, Paris, Présence Africaine, 1983, 399p.

LOPÈS, Henri, *Le Pleurer-Rire* (roman), Paris, Présence africaine, 1982.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979,.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966, 333p.

MALONGA, Jean, *La Légende de Mfoumou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1973, 159p.

MARQUEZ, Gabriel Garcia, *Cent ans de solitude* (roman), Paris, Seuil, 1973 [c1968], 509p.

MARQUEZ, Gabriel Garcia, *L'Automne du patriarche* (roman), Paris, Grasset, 1976, 317p.

MATESO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT/KARTHALA, 1986, 399p.

M'BOKOLO, Élikia, *L'Afrique au XX^e siècle. Le Continent convoité*, Paris, Seuil, 1985, 393p.

MERLET, Annie, *Autour du Loango. (XIV^e - XIX^e siècle). Histoire des peuples du sud-ouest du Gabon au temps du royaume de Loango et du «Congo*

- français*», Libreville / Paris, Centre Culturel Français Saint-Exupéry / Sépia, 1991, 550p.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 249p.
- MILOT, Louise ; ROY, Fernand, *Littérarité*, Ste-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1991, 280p.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1986, 266p.
- MITTERAND, Henri ; FALCONER, Graham, *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, A. M. Hakkert, 1975, 312p.
- MONIÈRE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec: des origines à nos jours*, Ottawa, Éditions Québec/Amérique, 1977, 381p.
- MOURALIS, Bernard, *Individu et Collectivité dans le roman négro-africain*, Annales de l'Université d'Abidjan, Série D, Lettres, 1969, 165p.
- MOURALIS, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, P.U.F., 1975.
- MOURALIS, Bernard, *L'oeuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Éd. Saint-Paul/Les Classiques africains, 1981, 128p.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, ACCT/Silex, 1984, 572p.
- MUDIMBE, Valentin-Yves, *Le Bel Immonde* (roman), Paris, Présence africaine, 1982.
- NANTET, Jacques, *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, 1972, 282p.
- N'DA, Paul, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987, 222p.
- NDONGO, Jacques Fame, *Le Prince et Le Scribe. Lecture politique et Esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988, 338p.

- NGAL, M.a M., *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, Kinshasa, Mont Noir, 62p.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *La littérature africaine écrite*, Paris, L'Harmattan, 1979.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Écritures et Discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989, 302p.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Littératures et Écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992, 407p.
- NOKAN, Charles, *Violent était le vent* (roman), Paris, Présence africaine, 1966.
- NORMANN-SEILER, Almut, *La littérature néo-africaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.
- OUOLOGUEM, Yambo, *Le Devoir de violence* (roman), Paris, Seuil, 1968.
- PAQUIN, Michel; RENY Roger, *La lecture du roman. Une initiation*, Mont-Saint-Hilaire, La Lignée, 1984, 258p.
- PELLETIER, Jacques, *Littérature et Société*, Montréal, VLB éd., 1994, 446p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1971.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste; une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347p.
- ROUCH, Alain, *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1987, 511p.
- ROY, Fernand ; MILOT, Louise, *Littérarité*, Ste-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1991, 280p.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983, 314p.
- SANON, J. Bernardin, *Images sociopolitiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke, Naaman, 1983, 288p.

- SASSINE, Williams, *Le Jeune Homme de Sable* (roman), Paris, Présence africaine, 1979.
- SCHMIDT, Gerald J. ; HUTCHFUL, Eboe, *Démocratisation et participation populaire en Afrique*, Ottawa, Institut Nord-Sud, 1992.
- SERVIER, Jean, *L'idéologie*, Paris, P.U.F., 1982, 127p.
- SINDA, Martial, *Le messianisme congolais et ses incidences politiques. Kimbangisme - Matsouanisme - Autres mouvements*, Paris, Payot, 1972, 390p.
- SONY, Lab'Ou Tansi, *La Vie et demie* (roman), Paris, Seuil, 1979.
- SORET, Marcel, *Histoire du Congo. Capitale Brazzaville*, Paris, Berger-Levrault, 1978, 237p.
- THOMAS, Louis-Vincent, *Les idéologies négro-africaines d'aujourd'hui*, Dakar, Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1965, 79p.
- THYSTÈRE-TCHICAYA, Jean-Pierre, *Itinéraire d'un Africain vers la démocratie*, Genève, Éditions du Tricorne, 1992, 171p.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce-que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1970, 111p.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose. Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978, 189p.
- VALDÉE, Michel, *L'idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- VANNIER, Gilles, *Histoire de la littérature française. XXe siècle, t.2. 1945-1988*, Paris, Bordas, 1988, 219p.
- VERSTRAETEN, Pierre, *Autour de Jean-Paul Sartre: littérature et philosophie*, Paris, Gallimard, c1981, 253p.
- WAUTHIER, Claude, *L'Afrique des Africains. Inventaire de la Négritude*, Paris, Seuil, 1977, 361p.
- ZIMA, Pierre, *Manuel de Sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252p.

3. Articles

- ABASTADO, Claude, «Liminaire : représentations sociales, littérature africaine, sémiotique textuelle», in *Ethnopsychologie*, 35e année, n° 2-3, avril-septembre 1980, p. 5-12.
- ADEJUNMOBI, Moradewun, «History and Ideology in Jean-Joseph Rabearivelo's Prose Works », in *Canadian Journal of African Studies* (Revue canadienne des études africaines), Vol.28, n° 2, 1994, p. 219-235.
- AISSI, Antoine, «De la colonisation à nos jours (1880-1980)», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 44-49.
- ALEXIS, Jacques Stephen, «Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens», in *Présence Africaine*, n° 8-9-10, 1956, p. 245-271.
- AMELA, Edo Yao Amélavi, «Esthétique de la réception et réécriture», in *Revue d'ethnopsychologie*, n° 2-3, 1980, p. 87-91.
- ANGENOT, Marc, «Analyse du discours et sociocritique des textes», in *La Recherche Littéraire* (sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon), Montréal, XYZ, 1993, p. 95-109.
- ANGENOT, Marc ; ROBIN, Régine, «L'inscription du discours social dans le texte littéraire», in *Sociocriticism*, vol.I, n° 2, juillet 1985, p. 53-82.
- ANO N'GUESSAN, Marius, «Du conte traditionnel», in *Notre Librairie*, n° 86, 1987.
- ARRIVÉ, Michel, «La sémiotique littéraire», in *Sémiotique. L'École de Paris* (sous la direction de Jean-Claude Coquet), Paris, Hachette Université, 1982, p. 127-150.
- AZIKIWE, Nnamdi (Dr), «L'avenir du Panafricanisme», in *Présence Africaine*, n° 40, 1962.
- BÂ, Mariama, «La fonction politique des littératures africaines écrites», in *Écriture française dans le monde*, n° 5, vol. 3, 1981, p. 3-7.
- BABA, P. Coulibaly, « Les textes initiatiques», in *Notre Librairie*, n° 75-76, 1984.

- BAH, Thierno, «Les étudiants de l'Afrique noire et la marche à l'indépendance», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 41-56.
- BARBERIS, Pierre, «Les Refoulés successifs dans *René*: fonction et signification», in *La lecture sociocritique du texte romanesque* (sous la direction de Graham Falconer et Henri Mitterand), Toronto, A. M. Hakkert, 1975, p. 79-88.
- BEMBA, Sylvain, «Pourquoi écrivons-nous en français ?», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 71-72.
- BEMBA, Sylvain, «Un théâtre de la passion et des passions», in *Europe*, 750, Octobre 1991, p. 120-126.
- BENOIST (de), Joseph-Roger, «L'évolution des partis fédéraux (RDA, PRA, PFA) vers l'indépendance (1957-1960)», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 139-156.
- BERNAULT-BOSWELL, Florence, «Le rôle des milieux coloniaux dans la décolonisation du Gabon et du Congo-Brazzaville (1945-1964)», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 285-296.
- BLETON, Paul, «*Personna non grata*, Personnages et genres populaires dans l'acte de lecture», in *Personnages et Histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 215-233.
- BOUCHE, Denise, «Passage de l'autorité de l'administrateur français au militant africain», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 171-182.
- BOUNGOU-POATI, Gervais, «Apports de la tradition orale à la littérature d'expression française», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 65-68.
- BOURGI, Albert, «Passé colonial et évolution des États d'Afrique francophone», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de

- Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 111-121.
- BOURQUE, Ghislain, «La littérarisation», in *Littérarité* (sous la direction de L. Milot et F. Roy), Ste-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1991, p. 31-43.
- BREZAULT, Alain, et CLAVREUIL, Gérard, «Guy Menga. Entre l'oral et l'écrit», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 103-105.
- CASE, Fred I., «L'analyse sociocritique du roman africain», in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, (sous la direction de Graham Falconer et Henri Mitterand), Hakkert, 1975, p. 49-62.
- CHEMAIN, Arlette, «Chroniques, geste épique, récit symbolique. Le roman, 1977-1987», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai, 1988, p. 116-122.
- CHEVRIER, Jacques, «L'image du pouvoir dans le roman africain contemporain», in *L'Afrique littéraire*, n° 85, 4^e trimestre 1989, p. 3-13.
- COPANS, Jean, «Intellectuels visibles, intellectuels invisibles.», in *Politique africaine*, n° 51, octobre 1993, p. 7-25.
- CORDOBA, P.E., «Prénom Gloria: pour une pragmatique du personnage», in *Le Personnage en question. Actes du colloque du SEL, 1983*, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1984.
- DECRAENE, Philippe, «Les incidences politiques des religions syncrétiques et des mouvements messianiques en Afrique noire», in *Afrique contemporaine*, n° 17, janvier 1965.
- DEVESA, Jean-Michel, «Le Congo des mots de Tchicaya U Tam'si», in *Europe*, 750, octobre 1991, p. 108-110.
- DIABY, Moussa, «Les contes», in *Notre Librairie*, n° 75-76, 1984.
- DIAGNE, Pathé, «Du pouvoir politique à la problématique de l'État», in *Présence africaine*, n° 127-128, 3^e et 4^e trimestres 1983, p. 72-78.
- DOMERGUE-CLOAREC, Danièle, «Le soutien de l'UDSR et de la SFIO aux partis politiques d'Afrique occidentale française (1951-1958)», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron

- et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 113-128.
- DUCHET, Claude, «Pour une socio-critique ou variation sur un incipit», in *Littérature*, n° 1, février 1975, p. 5-15.
- DUCHET, Claude, «Corps et Société: le réseau des mains dans *Madame Bovary*», in *La lecture sociocritique du texte romanesque* (sous la direction de Graham Falconer et Henri Mitterand), Toronto, A. M. Hakket, 1975, p. 217-238.
- EMETO-AGBASIERE, Julie, «Le proverbe dans le roman africain», in *Présence francophone*, n° 29, 1986, p. 27-41.
- FIGUEIREDO, Euridice, «La réécriture de l'Histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago», in *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, hiver 1992-1993, p. 27-38.
- GILBERT, John, «Langage et Histoire chez Claude Simon: d'*Orion aveugle* aux *Corps Conducteurs*», in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, (sous la direction de Graham Falconer et Henri Mitterand), Toronto, A. M. Hakket, 1975, p. 115-125.
- GLAUDES, Pierre, «L'avenir de deux illusions, Personnage de récit et psychanalyse littéraire», in *Personnages et Histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 165-185.
- GOERG, Odile, «Le mouvement associatif et le processus des indépendances en AOF», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 87-102.
- GOUTALIER, Régine, «La passation des pouvoirs dans la Communauté: 1958-1960. Témoignages», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 157-170.
- GUENIAT, Sylvie, «Vie politique africaine et perspective de changement», in *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino américain*, Lausanne, Cahiers du CEDAF, 1-2-3, mars 1987, p. 180-192.

- HAMON, Philippe, «Un discours contraint», in *Poétique* 16, 1973, p. 411-445.
- HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiotique du personnage», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- HARGREAVES, John D., «Indépendance ou égalité? Un dilemme de la décolonisation», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 653-662.
- HUENU, Codjo, «La question de l'État et de la nation en Afrique», in *Présence Africaine*, n° 127-128, 3^e et 4^e trimestre 1983, p. 329-347.
- IJOMAH, Chuma P., «La littérature africaine. Renouveau romanesque et critique littéraire», in *Présence francophone*, n° 16, printemps 1978, p. 11-18.
- JOUANNY, Robert, Interview, in *Jeune Afrique*, n° 1698, 22-28 juillet 1993, p. 68.
- KAHN, P., «Idéologie et sociologie de la connaissance », in *Cahier International de Sociologie*, vol.VII, 1950, p. 154.
- KERBRAT-ORRECCHIONI, Catherine, «L'ironie comme trope», in *Poétique*, n° 41, février 1980, p.108-127.
- KRISTEVA, Julia, «La sémiologie comme science des idéologies», in *Sémiotica*, 1969, n° 1-2, p. 196-204.
- LAMBERT, Fernando, «Le roman négro-africain contemporain. Un renouvellement des thèmes et de l'écriture», in *Écriture française dans le monde*, n° 15-16, 1984, p. 47-51.
- LARA, D. Oruno, «L'Afrique et l'imaginaire collectif», in *Notre Librairie*, n° 73, 1984.
- LAROCHE, Maximilien, ««Tatez-O-Flando» de Jacques Stéphane Alexis. Analyse du passage de l'oral à l'écrit d'un conte populaire», in *Perspectives théoriques sur les littératures africaines et caribéennes* (sous la direction de S. Crosta, R. A. Miller et G. Nne Onyeoziri), Département d'études françaises, Université de Toronto, 1987, p. 13-23.

- LAROCHE, Maximilien, ««La théorie du réalisme merveilleux». Analyse des «Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens».», in *Annales martiniquaises*, Série Sciences Humaines, n° 3, Fort-de-France, Lariamer, 1985, p. 9-17.
- LOMBALE-BARÉ, Gilbert, «Forêt Généreuse, Littérature féconde», in *Notre Librairie*, n° 92-93 (mars-mai 1988), p. 16-25.
- LOUETTE, Jean-François, ««La Nausée», roman du silence», in *Littérature*, n° 75, octobre 1989, p. 3-20.
- LOUETTE, Jean-François, «Sartre, La littérature et les petits pois», in *Les Temps modernes*, n° 513, avril 1989.
- MAGNIER, Bernard, «La vie et demie des littératures africaines», in *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars 1985, p. 5-7.
- MAKHELE, Caya, «Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 97-99.
- MEMEL-FOTE, Henri, «Les nouvelles directions sociales et politiques de la littérature négro-africaine», in *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D, Lettres III, 1970.
- MENS, Yann, «La montée de la contestation en Afrique», in *La Quinzaine littéraire*, n° 560, 1^{er} août 1990, p. 7-8.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, «Le phénomène des littératures nationales», in *Peuples Noirs. Peuples africains*, n° 27, mai-juin 1982, p. 57-70.
- MILOT, Louise, «La figure de l'écrit: son inscription dans le texte et dans l'histoire littéraire», in *Littérarité* (sous la direction de L. Milot et F. Roy), Ste-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1991, p. 1-10.
- MISEREZ, Marc-André, «La réalité politique africaine : éclairage par l'analyse politico-économique ou par le roman ? Ébauche d'étude comparative», in *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino américain*, Lausanne, Cahiers du CEDAF, 1-2-3, mars 1987, p. 159-179.
- MITTERAND, Henri, «Le discours préfaciel», in *La lecture sociocritique du texte*

romanesque, (sous la direction de Graham Falconer et Henri Mitterand), Toronto, A. M. Hakket, 1975, p. 3-14.

MONNIER, Laurent ; KASONGO-NGOY, M., «Discours romanesque, représentations et figures du pouvoir: esquisse d'une problématique à partir de quelques exemples de romans d'Afrique centrale», in *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain* (sous la direction de L. Monnier), Bruxelles, CEDAF, 1987, p. 14-20.

MOURALIS, Bernard, «Intertextualité et travail d'écriture», in *Revue d'Ethnopsychologie*, n° 2-3, 1980, p. 67-79.

MOURALIS, Bernard, «Pour qui écrivent les romanciers africains ? Essai de titrologie romanesque», in *Présence Africaine*, n° 114, 2^e trimestre 1980, p. 53-78.

NDA, Paul, «Proverbes, ordre et désordre, société et individu», in *Notre Librairie*, n° 86, 1987.

NDINGA MBO, Abraham, «Brève histoire du Congo jusqu'à l'arrivée des Français», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 40-43.

OJO-ADE, Femi, «Lectures politiques et sociales de la négritude, ou la mise en question d'une idéologie dite nègre», in *Contemporary French Civilization*, II, 1, Fall 1977, p. 41-57.

PELLETIER, Jacques, «La critique sociologique depuis 1965», communication présentée au Colloque «Critique de la littérature, Littérature de la critique», à l'Université Queen's en novembre 1990.

PERVILLÉ, Guy, «Le panafricanisme du F.L.N. algérien», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 513-522.

PESTRE ALMEIDA (de), Lilian, «Écriture, Oralité et carnaval. Pour la compréhension d'une poétique américaine: Bandeira et Glissant», in *Études littéraires*, vol.25, n° 3, hiver 1992-1993, p. 61-79.

QUEFFÉLEC, Lise, «Personnage et héros», in *Personnages et Histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 235-248.

- RENAUT, Alain, «Logiques de la nation», in *Théories du nationalisme* (sous la direction de Gil Delannoi), Paris, Kimé, 1991, p. 29-46.
- REUTER, Yves, «Personnage et sociologie de la littérature», in *Personnages et Histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 197-214.
- ROBIN, Régine, «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique», in *Littérature*, n° 70, mai 1988.
- ROBIN, Régine, «Langue-délire et langue-délit», in *Discours social/Social Discourse*, vol.5, n° 3-4, 1993, p. 3-30.
- ROBIN, Régine, «Les rapports entre la théorie littéraire et les littératures ethniques», conférence donnée à l'Université d'Ottawa, Département des Lettres françaises 2 février 1994.
- RONDREUX, Jean-Luc, «Prenez cette terre par la main», in *Europe*, 750, octobre 1991, p. 155.
- ROSEN, Elisheva, «Littérarité et stratégies de légitimation d'un genre: l'exemple du récit d'enfance», in *Littérarité* (sous la direction de L. Milot et F. Roy), Ste-Foy, Presses de l'Université de Laval, 1991, p. 45-58.
- SEMI-BI, Zan, «De la communauté institutionnelle à la communauté contractuelle: résultats limités d'un grand dessein politique», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 425-444.
- SEMUJANGA, Josias, «La littérature africaine des années quatre-vingt: les tendances nouvelles du roman», in *Présence francophone*, n° 41, 1992, p. 41-56.
- SONFO, A. et DEMBELE, N.V., «De l'oral à l'écrit», in *Notre Librairie*, n° 75-76, 1984.
- SONY, Lab'ou Tansi, «Projet de préface à la mort d'un frère d'âme», in *Europe*, 750, octobre 1991, p. 147-150.
- SOUMONNIE, Elisée, «Aspects des mouvements nationalistes en pays Yoruba

- (Bénin et Nigeria) de la conquête coloniale à l'indépendance», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 353-360.
- SNYDER, E., «Le Malaise des Indépendances. Aperçus du nouveau roman africain d'expression française», in *Présence francophone*, 12, printemps 1976, p. 69-78.
- TCHICAYA, U Tam'si, «Je fis un rêve», in *Europe*, 750, octobre 1991, p. 131-134.
- TCHIVELA, Tchitchellé, «Une parenté outre-atlantique», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 30-34.
- THOMAS, Dominic, «Mutations littéraires et mutations identitaires», in *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, (sous la direction de Lucie HOTTE), Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 92-99.
- TSIBINDA, Marie-Léontine, «Les rêves portatifs de Sylvain Bemba», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 100-102.
- TURÉ, Matondo Kubu, «Panorama du théâtre et quelques réflexions», in *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 174-177.
- VALETTE, Bernard, «Cendrillon et autres contes: lectures et idéologies», in *Sociocritique* (sous la direction de Claude Duchet), Paris, Nathan, 1979, p. 61-86.
- VALETTE, Jacques, «L'AEF: le cas du Congo (1958-1960)», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 315-326.
- VIALA, Alain, «De la socialité du littéraire aux horizons d'attente de l'écriture - Lecture / Réception du texte», Conférence à l'Université d'Ottawa, Département des Lettres françaises, 25 octobre 1994.
- VIGNONDE, Jean-Norbert, «Quelle critique pour la littérature africaine ?», in *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars 1985, p. 9-19.
- WAUTHIER, Claude, «Matsouanisme et littérature», in *Notre Librairie*, n° 92-93,

mars-avril 1988, p. 35-39.

WAUTHIER, Claude, «Les écrivains africains. De la négritude à la contestation du pouvoir», in *La quinzaine littéraire*, 560, 1^{er} août 1990, p. 14.

WONDJI, Christophe, «Symbolisme culturels traditionnels et indépendances africaines», in *L'Afrique noire française: l'heure des Indépendances* (sous la direction de Ch.-R. Ageron et M. Michel), Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 689-702.

ZUMTHOR, Paul, «Roman et Histoire: à l'origine d'un univers narratif (XII^e siècle)», in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, (sous la direction de Graham Falconer et Henri Mitterand), Toronto, A. M. Hackett, 1975, p. 103-113.

4. Revues et Collections

Ethnopsychologie, n° 2-3, avril-septembre 1980, «Littérature d'Afrique Noire. Identité Culturelle et Relation Critique».

Études Littéraires, vol.24, n° 2, Automne 1991, «L'Institution Littéraire en Afrique subsaharienne francophone».

Jeune Afrique, n° 1694, 24-30 juin 1993, «Que va faire l'armée?», p. 14-17.

Jeune Afrique, n° 1725, 25 janvier - 2 février 1994, «Brazzaville comme Sarajevo», p. 20-22.

Notre Librairie, n° 83, «Littératures nationales 1. Mode ou problématique».

Notre Librairie, n° 84, «Littératures nationales 2. Langues et Frontières».

Notre Librairie, n° 85, «Littératures nationales 3. Identité et histoire».

Notre Librairie, n° 92-93, mars-mai 1988, «Littérature congolaise».

Politique Africaine, n° 51, «Intellectuels africains», Paris, Karthala, Octobre 1993.

5. Dictionnaires

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Hurtubise, 1979, 223p.

DUCROT, Oswald ; TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 470p.

GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, 454p.

MAKARYK, Irène, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

Dictionnaire des littératures française et étrangères, Paris, Larousse, 1992, 1861p.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Introduction. Théorie et méthode	4
Problématique de recherche	4
Tchicaya U Tam'Si et la critique	10
À propos de la critique africaine	18
Sémiotique et épistémologie	22
L'idéologie et ses principes théoriques	25
Sociocritique et méthodologie	29
<i>PREMIÈRE PARTIE. L'UNIVERS DE SIGNIFICATION</i>	41
Chapitre I. Le parcours de l'écrivain	42
A. L'environnement socio-culturel	42
1. Le surréalisme et les «Négritudes»	46
2. Le marxisme et l'existentialisme	51
B. Les années littéraires : 1950-1980	53
1. Les années poétiques	56
2. Le théâtre, le récit et les nouvelles	60
3. La publication des romans	63
Chapitre II. La littérature négro-africaine d'expression française: discours et esthétique	67
A. Le cadre institutionnel	67
B. Les mutations de la période coloniale	76
1. De la sous-culture coloniale aux indépendances	77
2. La littérature coloniale	97
C. Les mutations post-coloniales	107
1. L'arrière-plan socio-politique et idéologique	108
2. Les mutations littéraires : le cas du roman	118
Chapitre III. Du réel à la fiction	127
A. Le projet d'écriture	127
B. Le contenu narratif	131
C. L'histoire et la vraisemblance des textes	144

	445
<i>DEUXIÈME PARTIE. LE PERSONNEL ROMANESQUE</i>	154
Chapitre IV. La représentativité socio-historique et politique	158
A. Thom Ndundu et <i>Les Cancrelats</i>	159
B. Autour de Prosper Pobard : des <i>Cancrelats</i> aux <i>Phalènes</i>	166
1. L'univers familial	167
2. L'univers social	171
3. L'univers colonial	175
4. L'ordre symbolique	181
C. <i>Les Méduses ou les orties de mer</i> et les personnages «problématiques»	187
1. Autour de Lumbu-Lufwa Lumbu	191
2. Autour d'André Sola	200
D. <i>Ces fruits si doux de l'arbre à pain</i> et les Poaty	204
1. Autour du juge Raymond Poaty	205
2. Autour de Gaston Poaty	209
3. Le rapport symbolique du frère et de la soeur	215
Chapitre V. Qualifications et hiérarchisation	220
A. Le personnage et son être	223
1. L'évaluation par le corps et le port vestimentaire	224
2. L'évaluation par l'habitat et l'espace fonctionnel	229
3. L'évaluation par l'activité technologique	238
4. L'évaluation par la parole	242
B. Le personnage et sa relation aux autres	257
C. Le collectif et la critique sociale	274
1. La société et les moeurs	274
2. Le pays et ses habitants	278
3. La critique politique	280
D. L'ironie et sa valeur normative	282
Chapitre VI. La charge idéologique	289
A. Le sociolecte progressiste	292
1. Le discours matérialiste historique	293
2. Le discours existentialiste	297
3. Le discours réaliste sur la colonisation	301
4. Le discours moderniste sur la société africaine	307

	446
B. Le sociolecte néo-intellectualiste	313
1. Le discours libéral	315
2. Le discours messianique rédempteur	320
<i>TROISIÈME PARTIE. L'ORGANISATION DES RÉCITS</i>	327
Chapitre VII. Les modalités narratives	330
A. La temporalité des textes	330
1. Les récits à dominante chronologique	332
2. Le récit d'investigation	336
3. Les recours analeptiques	340
B. Le système des voix narratives	345
1. La prépondérance du narrateur	348
2. Le statut idéologique des narrateurs internes	349
C. La perspective narrative	354
D. Le roman de la désillusion	359
Chapitre VIII. Le rapport esthétique	364
A. Les formes du réalisme	365
1. Les redondances narratives	365
2. L'effet exotique	367
B. Les formes du surréalisme	371
1. Le bestiaire et le symbolisme des titres	372
2. Le réseau des rêves et l'écriture automatique	378
3. L'«image verbale»	383
4. Le symbolisme de la nature	387
C. Les formes de l'oralité et la rencontre des genres	391
D. La question du «biculturalisme»	396
Conclusion. Écriture et identité	403
Bibliographie	418
A. Oeuvres de Tchicaya U Tam'Si	418
1. Roman	418
2. Poésie	418
3. Théâtre	418
4. Récit et nouvelles	419

	447
B. Études critiques sur Tchicaya U Tam'Si	419
1. Études bio-bibliographiques	419
2. Études sur le roman	421
3. Études sur la prose: récit, contes et nouvelles	422
4. Études sur le théâtre	423
5. Études sur la poésie	423
C. Références générales	423
1. Thèses	424
2. Livres	424
3. Articles	433
4. Revues et collections	442
5. Dictionnaires	442
Table des matières	444