L'ORALITE COMME SOURCE DE RENOUVELLEMENT ESTHETIQUE DE SAVOIRS ANCESTRAUX DANS *LES MEDUSES* ET *LES PHALENES* DE TCHICAYA U TAM'SI

Victor ESSONO ELLA
Maître-Assistant, Université Omar Bongo, Libreville
essono_victor@yahoo.fr

Résumé : La présence de l'oralité dans la scripturalité est ici liée aux formes d'écriture qui marquent une rupture, plus ou moins brutale, avec l'état précédent des choses. Ngal considère cette « rupture » comme moteur de la création littéraire africaine. Cette idée de rupture occupe une place cruciale dans la réflexion sur les littératures francophones subsahariennes, car elle libère l'écriture de toutes les formes de contrainte ou de confinement. Tchicaya dont le nom signifie « petite feuille qui parle pour son pays » chez les Bantous, exprime ses écrits à la manière des griots africains afin de susciter des émotions, d'enseigner ou de transmettre des messages. Le dialogue entre l'écrit et l'oral se manifeste par la pratique du collage, qui consiste soit à insérer des fragments ou des formes orales telles que les proverbes, les contes, les devinettes, les chants populaires, les fables, dans le texte, soit à mettre en scène un acteur de l'oralité (un vieillard, un griot, un conteur…) chargé de restituer la parole originelle. Notre travail consiste donc à comprendre comment l'oralité peut constituer une source de renouvellement esthétique dans les récits de Tchicaya à travers l'utilisation du proverbe, de la parabole et le renouvellement des tournures linguistiques.

Mots-clés : oralité, proverbe, parabole, renouvellement, esthétique

ORALITY AS A SOURCE OF AESTHETIC RENEWAL OF ANCESTRAL KNOWLEDGE IN THE MEDUSES AND PHALENES OF TCHICAYA U TAM'SI

Abstract: The presence of orality in scripturality is here linked to the forms of writing which mark a break, more or less brutal, with the previous state of things. Ngal considers this "rupture" as the driving force behind African literary creation. This idea of rupture occupies a crucial place in reflection on sub-Saharan French-speaking literature, because it frees writing from all forms of constraint or confinement. Tchicaya whose name means "little leaf that speaks for its country" among the Bantus, expresses his writings in the manner of African griots in order to arouse emotions, teach or transmit messages. The dialogue between the written and the spoken is manifested through the practice of collage, which consists either of inserting fragments or oral forms such as proverbs, tales, riddles, popular songs, fables, into the text, or to feature an oral actor (an old man, a griot, a storyteller, etc.) responsible for restoring the original words. Our work therefore consists of understanding how orality can constitute a source of aesthetic renewal in the stories of Tchicaya through the use of the proverb, the parable and the renewal of linguistic turns of phrase.

Keywords: orality, proverb, parable, renewal, aesthetic.

Introduction

Le terme de l'oralité dans son acception linguistique non pas d'énoncé mais d'énonciation ou macro forme (comportant les modalités langagières, les divers genres littéraires, les diverses situations de communication propres à l'univers traditionnel africain) participe de la mise en valeur du rapport des écrivains d'expression française, à la tradition orale que le lecteur peut observer dans leurs productions littéraires pour la majeure partie. Ces auteurs tentent d'exploiter le patrimoine culturel des savoirs ancestraux, sorte d'obsession permanente dont témoignent les œuvres écrites sur le modèle du conte ou de l'épopée. Cette littérature se lit comme l'indique Hamon (1980, p.308), « à la fois ce qui s'enseigne (ce qui se produit) et ce qui permet de produire d'autres discours interminables ». De ce fait, Tchicaya s'appuie sur plusieurs genres oraux à travers *Les Méduses* et *Les Phalènes*, pour réécrire les schémas narratifs de l'oralité sur la période trouble de crise morale chez les Africains qui sont privés de liberté et en proie à une existence difficile. Ils recherchent avidement des réponses aux questions agonisantes qui les hantent. À l'aventure politique de Prosper Popard l'une des figures de proue de l'œuvre, se superposent au gré de l'inspiration du narrateur d'autres histoires parallèles de personnages secondaires. L'univers traditionnel du conte traditionnel africain en tant que savoir ancestral, constitue son support textuel en vue d'un renouvellement esthétique. Comment l'oralité, source du savoir ancestral se manifeste-t-elle dans les récits ? Tout en faisant ressortir son enracinement à sa terre natale, Tchicaya n'est-il pas à la recherche d'un style qui met en lumière l'esprit de rupture pour un renouvellement des prouesses langagières ? Le présent travail permet de poser le canevas de lecture des deux récits dont le cadre théorique s'articule autour d'une approche narratologique de Bourneuf et Ouellet sans oublier celle de Genette dans la démonstration du bien-fondé de notre problématique. Les récits de Tchicaya comprennent plusieurs autres récits très souvent emboîtés. Ce mécanisme témoigne d'une progression presqu'anarchique des récits. Ce qui confirme les propos de Bourneuf et Ouellet (1985, p. 74) : « Il n'est d'histoire, où au moins n'affleurent dans la narration d'autres histoires ». Les textes de Tchicaya épousent parfaitement cette technique pour enrayer l'automatisme du roman. Il convient de préciser qu'en matière de fiction, un texte n'est jamais solitaire. Il est toujours accompagné d'éléments qui l'entourent, et que Genette (1982, p.9) appelle « paratexte ». Ce dernier englobe les titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, épigraphes, dédicaces etc. Ce choix des titres repose davantage sur des considérations esthétiques en ce sens que le titre est employé comme une métalangue chez Tchicaya, tout en évoquant le contexte traditionnel de la communication en Afrique. Le dialogisme bakhtinien permet également se lire dans les récits de Tchicaya, le style de l'écart de la norme linguistique, les différents discours issus de plusieurs cultures : le vili, le français et le latin. L'étude recense un certain nombre de procédés utilisés par l'auteur pour mettre une fiction d'énonciation orale de sa narration : le proverbe, la parabole et le renouvellement esthétique.

1-L'oralité dans les récits

L'oralité est le mode de transmission des savoirs ancestraux, des traditions et des récits par le biais de la parole, sans recours à l'écriture. On a affaire à la mémoire collective et l'identité culturelle. L'oralité occupe une place de choix dans le maintien de l'histoire et des coutumes dans les sociétés où l'écriture est insignifiante. Les oraux et les

écrits en tant que canaux de transmission des savoirs demeurent fidèles à la mémoire individuelle et collective. L'oralité mêle le « beau langage » et le « grand savoir » dans le récit du raconteur Tchicaya qui procède au renouvellement esthétique du langage. L'écriture devient une nouvelle façon de présenter le récit et de le concevoir. Tchicaya passe d'une culture à une autre et d'un système de communication à un autre en ajoutant à l'authenticité du récit des proverbes et des paraboles.

1.1 Le proverbe

Le proverbe ou le dicton pourrait se concevoir comme un procédé d'interrogation ou de compréhension de la réalité sociale ancestrale. Il peut être vecteur d'enseignement moral ou alors faire des commentaires sur des événements qui se déroulent dans la société. Colin (1965, p.105) estime qu'il faut nécessairement tenir compte du fait que « les civilisations africaines sont des civilisations du proverbe comme toutes les civilisations traditionnelles. Le proverbe émaille les propos et ce n'est pas tout à fait par hasard ». Car ce genre oral parémiologique semble être le plus usité dans les joutes oratoires. Contrairement à l'usage des devinettes qui se trouve plus flexible. Selon Elebiyo'o Mvé (2011, p.302), « les proverbes semblent posséder une forme figée, et ils sont beaucoup plus utilisés lors des débats ou des conversations soit pour étayer un argumentaire, soit pour réfuter les propos d'un interlocuteur dans le but de mieux résumer une pensée ». D'ailleurs, selon la définition que propose Mulymbu Wa Wamba, citée par Fame Ndongo (1985, p.28) :

Un proverbe est un énoncé (une proposition ou un groupe de propositions) concis et fort condensé, renfermant une sagesse populaire incontestable et tirant son origine de l'expérience empirique des sages de la société. Cet énoncé est exprimé soit en clair, soit sous forme imagée et métaphorique.

Il ressort des *Phalènes* de Tchicaya, un emploi assez abondant des formules elliptiques imagées. C'est par la bouche de Pierre Thiloangou, conservateur émérite de la tradition orale africaine, que nous sont émis la plupart de ces dictons comme un renouvellement esthétique des savoirs ancestraux. Il y a recours pour amener ses concitoyens à réfléchir sur les problèmes sociaux, le devenir politique congolais et les sens cachés, en l'occurrence cette époque qui préfigure la suppression de l'indigénat et le début de la fin de la colonisation au Congo en particulier et en Afrique en général : « On ne coupe pas les racines de l'arbre que l'on veut fortifier, on l'inonde si l'on veut qu'il croisse et se donne une belle frondaison » (Tchicaya, 1984, p.116). Par ces paroles, ce personnage oblige son auditoire à résoudre l'énigme du comment vivre dans un monde en pleine mutation. Ce sage africain provoque la prise de conscience en ces termes : « Alors, en vérité, prenez garde que vous passiez à côté de la lumière ! Comme disent les Ecritures : comprenne qui voudra, entende qui a des oreilles » (1984, p.116).

Ces aphorismes regorgeant des savoirs ancestraux hérités par ce maître de la parole sont une mise en garde en direction des dernières phalènes que sont Prosper et ses camarades qui doivent impérativement en déceler le sens, s'ils veulent mener à bien, leur action politique. Il n'en sera malheureusement pas le cas puisqu'ils essuieront une cuisante défaite aux élections. À côté du vieux Thiloangou, Prosper use du proverbe pour sensibiliser ses militants dans l'objectif d'une meilleure intégration à la nouvelle donne politique congolaise : « Allez-vous aussi à la chasse, car même si vous ne ramenez qu'un porc-épic, vous aurez plus de plaisir à manger sa chair que le bout de couenne de sanglier qu'on vous jettera » (1984, p.53). Le romancier et son public sont de connivence, vivent

en parfaite symbiose, pour la simple raison que ce public, à chaque fois est sollicité ou interpellé par le maître de la parole traditionnelle. Ce dernier suscite toute l'attention du public lorsqu'il opère un déplacement de langage ou de signe, comme le remarque Adiaffi (1983, p.8) :

> On déplace du même coup le système qui justifiait leur cohérence, leur logique interne. Alors seulement on peut aboutir à une nouvelle cohérence, de nouveaux symboles, de nouveaux mythes pour une nouvelle communication, une nouvelle compréhension du monde, une nouvelle vision du monde non seulement nationale mais universelle.

Les proverbes révèlent en quelque sorte non seulement l'essence même des *Méduses* et *Les Phalènes*, mais aussi surtout atteste de la volonté explicite ou implicite de Tchicaya de réintégrer le patrimoine culturel de l'oralité comme gage des savoirs ancestraux. Dans cette oralité, la parabole aussi a toute sa place.

1.2 La parabole

Considérée comme une sorte de petit récit, son but est de dégager une morale sur les mœurs ou sur les habitudes et surtout des règles de conduite, des préceptes ou des enseignements que l'on peut tirer d'une histoire ou certains événements. De nombreux récits de Tchicaya font la part belle à la parabole. Cela est certainement dû au fait que ce genre requiert un caractère attractif et occupe une place prépondérante dans le fonctionnement des cultures du peuple africain en général et du peuple congolais en particulier. Selon Barthes, (1977, p.39), ses fonctions pédagogique et cathartique témoignent de son caractère universel et du grand intérêt que les sociétés à tradition orale leur accordent :

C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes […], le récit est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée […]. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans les temps, dans les lieux, dans toutes les sociétés.

Ces textes sont déclamés par des anciens et exigent certaines contraintes pour être proférés. La parabole est certainement le genre le plus dense et sans doute le plus riche en ce qu'il puise dans plusieurs terroirs africains. La parabole devient alors un élément incontournable dans le renouvellement esthétique des savoirs ancestraux. Le symbolique des méduses est une espèce de mise en garde du romancier en direction des partis politiques dont l'action stagne dans les rivalités inutiles. Ce d'autant plus que l'action politique pour l'indépendance semble liée à la transgression des tabous, des interdits. D'où cette parabole de l'auteur : « Il faut appartenir au monde qu'on fait soi-même. Pas à celui qu'on a fait pour vous » (Tchicaya, 1982, p.57). À l'image des méduses dont les piqûres se traduisent par une vive douleur s'accompagnant des sensations de brûlures sur tout le corps, le Congo de Tchicaya est victime de la violence coloniale. Celle-ci a provoqué une sorte de syncope, caractérisée par des malaises fulgurants et ses douleurs généralisées chez le Congolais. Le tragique de la condition des Congolais s'exprime donc par des réflexions et des images dont la récurrence est frappante. À ce propos, Bourneuf et Ouellet (1985, p.32) affirment que le romancier « peut utiliser des thèmes, des motifs, certaines images significatives qui reviennent comme en musique pour rappeler une idée, renforcer un effet, préciser une intention ». Cette articulation est le thème structurateur de nos récits, et le destin en est l'emblème symbolique qui exprime tout ce qui écrase le peuple congolais, notamment pendant la colonisation et l'effervescence politique au Congo, la veille des indépendances.

Au plan socioculturel, se dégage la permanence des traditions africaines. Le personnage de Pierre Tchiloangou dans *Les Phalènes* est un sage qui tient à préserver les rites d'antan : « le thème de l'entretien de Pierre Tchiloangou était hier dans les pas de demain. Il avait été truffé d'une foule d'aphorismes » (Tchicaya, 184, p.117). En sa qualité de mandataire de l'intelligentsia africaine, Tchicaya s'en approprie pour mettre au premier plan la figure forte du vieillard, sur le plan traditionnel en Afrique. C'est dire que ce roman constitue un document irrécusable, sur la société congolaise dans ses artères traditionnelles, bien que marquée par le choc culturel dû à la présence d'une force étrangère dominatrice. Autant dire que la rencontre des Africains avec la civilisation occidentale reste assez problématique car les changements introduits par le fait colonial à l'instar de nouvelles classes sociales dites « évolués », ont bouleversé les habitudes socioculturelles et politiques des Congolais.

Sur un autre plan, coincé, sans issue de secours, le PPC ne sait plus à quel saint se vouer. Le chef de la cellule du parti de Prosper Popard, fait mentalement le point de la situation dans laquelle il est embarqué politiquement et personnellement et réalise à ses dépens « qu'on ne peut que se brûler les ailes à vouloir trop se rapprocher de ce qui brûle » (1984, p.81). Lui, Prosper, à l'étourdissement de son action politique et sa sœur Sophie, à la gloire de Dieu qui assure la résurrection. Cette boulimie qu'ont les phalènes de la lumière, leur sabbat suicidaire, le danger qu'elles traversent jusqu'à ce qu'elles y succombent, préfigurent le destin de Prosper et de ses amis. La parabole des *Phalènes* souligne ainsi la marche douloureuse du peuple congolais au sortir de la nuit coloniale. Elle retrace le tragique de son destin. Ceux qui ont visé trop haut n'ont pu que se brûler les ailes à vouloir se rapprocher de ce qui brûle.

Plus encore, les phalènes établissent toute forme de symboles récurrents utilisés au sens propre et au sens figuré par Tchicaya : la flamme, la cendre, la braise, le feu, la lumière. Les mots dans ce contexte particulier sortent rutilants et mystérieux tout en nous montrant que Tchicaya romancier, reste poète dans le renouvellement esthétique des tours de langue.

2-Le renouvellement des tours de langue

L'une des particularités des romans de Tchicaya est la diversité. L'auteur milite pour une liberté dans le processus narratif ainsi que dans le renouvellement des tours de langue. Cette volonté esthétique est d'autant plus remarquable que l'organisation des récits et l'écriture se dérobent de la construction dite classique. Les textes de Tchicaya de ce point de vue, épousent parfaitement cette technique de la rupture, de l'écart, par un besoin de se débarrasser de l'automatisme de la linéarité du roman, d'un « certain verbalisme romanesque, pour être dense » selon les termes de Kundera (1986, p.95). Les récits font ressortir ce caractère composite du point de vue de leur système, des instances narratives entre autres intertextualités qui traduisent une écriture revisitée chez le romancier congolais. Dans cette perspective, Tchicaya est friand des techniques variées telles que les écarts de langue et la symbolique des titres.

2.1. Les écarts de langue

La présence des mots étrangers dans la langue française crée un réel malaise pour le lecteur francophone qui ne parvient plus à cerner le contenu sémantique des phrases.

Tchicaya se plaît à dérouter le lecteur à travers ce procédé stylistique exprimant la réalité. Cci va au-delà du sens du mot. Cet emploi des mots étrangers sans traduction crée une sorte de cacophonie, un certain écart de la langue. Tous ces discours sociaux communiquent, entre en conflit ou s'harmonisent, selon Bakhtine (1978, p.97), sous la forme d'un « plurilinguisme dialogisé ». Il s'agit d'un dialogue actif des différentes formes de langages présentes dans une œuvre de fiction. Comme l'a remarqué Compagnon (1998, p.129) dans l'une de ses études, Bakhtine voyait dans le dialogisme « la réalité, l'histoire et la société dans le texte. Vu comme une structure complexe de voix, un conflit dynamique des langues et de styles hétérogènes ». Ce dialogisme issu des langues et de différentes cultures atteste le renouvellement esthétique des savoirs ancestraux dans les récits de Tchicaya.

Dans *Les Méduses,* on constate que ces différents emprunts relèvent exclusivement des mots et des phrases entières qui proviennent du latin. L'illustration de cette langue repose davantage sur la satire que sur l'émotion. Le latin, cette langue prétendue sacrée et le français avaient été imposés par le système colonial. Pour utiliser le latin, les usagers n'avaient pas besoin de la comprendre, car elle recelait une puissance surnaturelle. Un simple psittacisme de certaines formules avait le pouvoir de conjurer les maléfices :

> André Sola aspergea en deux fois :
> Libera, domine, animam ejus, sicut
> Liberati, tres pueros de canine ignis
> Adventis et de manu régis iniqui. Amen. (Tchicaya, 1982, p.155).

Ces paroles d'un personnage de niveau intellectuel moyen, un commis aux écritures, traduisent plutôt la faveur et la foi d'un chrétien. En prononçant ces mots dont il ne comprend pas le sens, il pose un acte de foi. Dans *Les Méduses,* les mots en tant que signes se désolidarisent de leurs signifiés pour créer un nouveau langage. La fusion du français avec du latin accentue cette sorte d'étrangeté qui caractérise l'univers congolais. On observe une dichotomie entre le signe et son référent. Au fur et à mesure que l'on progresse dans la lecture des récits, il se dégage un langage énigmatique. Car les mots étrangers n'offrent aucune possibilité de compréhension, en dehors du fait qu'ils expriment l'altérité du langage. Ce qui fait la différence entre le moi de l'auteur et l'Autre, entre sa langue, sa culture et celles des autres.

Le lecteur est plus ou moins en déroute devant les modifications que Tchicaya fait subir à une expression consacrée, un tour de langue française presque figée. Très souvent, le tour est renouvelé par substitution du mot habituel d'un terme qui n'a rien à voir avec lui ou qui est son contraire : « Ce que femme veut, il faut être Dieu pour dire non » (Tchicaya, 184, p.100). Cet adage célèbre se voit transformé et subit à la fois une substitution à la fois lexicale, syntaxique et sémantique. Cette fois, les hommes ont de quoi se consoler dans la mesure où la volonté féminine n'équivaut plus à une loi divine, que rien ne peut faire céder. L'expression « Chaque jour que Dieu fait » devient « Chaque jour que le diable fait » (1984, p.143). Mais n'est-ce pas plus acceptable quand on sait combien vont souvent mal les jours à Brazzaville sous la colonisation ? Les jours du Bon Dieu sont comme la bicyclette de Prospère : « ça crève tout le temps » (1984, p.143). Aussi, l'expression « la fin justifie les alliés » (1984, p.213) renouvelle le tour bien connu « la fin justifie les moyens ». L'auteur l'adapte avec bonheur à un contexte électoral très particulier. Les prêtres, les candidats, recherchent la victoire par des basses manœuvres.

Dans *Les Phalènes* lorsque Sonica avoue à Prosper : « L'alcool me couche » (1984, p.199). L'expression a beau paraître bizarre pour un lecteur francophone qui la

découvre, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle caractérise les particularités du français parlé au Congo. « L'alcool me couche » sans exprimer un état d'ébriété, traduit tout le malaise que peut susciter l'alcool chez celui qui n'a pas l'habitude d'en consommer. Question qui reste d'actualité, de nombreux travaux ont été réalisés sur les particularités du français parlé en Afrique. Les cas du Congo, de la Côte d'Ivoire et du Cameroun continuent d'intéresser fortement les linguistes[1]. L'africanisme favorise donc le phénomène de calque entre le vili et le français, étant donné qu'il est la transposition du premier en second. Le vili et le français se complètent dans la compréhension des textes de Tchicaya. On pourrait croire que ces textes sont pensés autant en vili qu'en français. C'est ce que semble dire le théoricien camerounais Philombe dans les propos recueillis par Efoua Zengue (1989, p.186) :
Je ne devrais scandaliser personne en habillant la langue de Victor Hugo d'obom (écorces d'arbres ouvragées) en le couhant sur un oke kamba (lit de bambou) en lui prêtant la voix des minkul animbae (tam-tam et tambours) et parfois celle de l'algaita (trompette).

C'est dire qu'un auteur laisse transparaître dans son œuvre les aspects de son identité culturelle, suivant le but qu'il s'assigne. Ces créations lexicales ou ces écarts langagiers enrichissent le français et participent surtout à une forme de revendication de la liberté sur le plan de l'écriture. De ce point de vue, on peut dire que l'écriture romanesque du poète congolais illustre cette définition de l'écrivain proposée par Valery (1965, p.127) :

> L'écrivain est un écart, un agent d'écarts. Ce qui ne veut pas dire que tous les écarts sont permis, mais c'est précisément son affaire, son ambition que de trouver les écarts qui enrichissent ceux qui donnent l'illusion de la puissance, ou de la pureté de la profondeur du langage.

L'écart dont il est question dans notre propos vise moins la matérialité du roman que la forme du discours. Notre auteur avoue être débiteur de la tradition orale vili comme d'ailleurs la majorité de ses confères. Au bout du compte, ces récits sont un travail de déconstruction du langage dans lequel l'oralité et le romanesque se complètent dans une écriture nouvelle comprenant la titrologie.

2.2. La symbolique des titres

Le titre peut être décisif dans le déroulement du récit avec lequel il entretient des rapports étroits. Certains écrivains commencent souvent leur roman par l'invention préalable d'un titre comme l'a si bien observé Duchet (1973, p.21) à propos de l'écrivain Jean Giono : « Si j'écris l'histoire, disait Giono, avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut attendre, c'est expliquer le titre ».

Dans cette optique, l'importance des titres dans les récits de Tchicaya, se trouve manifeste, par leur choix dans l'univers du bestiaire. L'idée consiste ici à séduire, à intéresser et surtout à instruire le lecteur. Les titres participent à donner une perception de l'auteur sur le parcours des Africains allant de la période coloniale jusqu'à l'avènement

[1] Gervais MENZO ZE, *Le français langue africaine. Enjeux et atouts pour la francophonie*, Paris, PubliSud, 1999 ou Katja PLOOG, *Le français à Abidjan. Pour une approche syntaxique du non standard*, Paris, CNRS Editions, 2002.

des indépendances. En tant qu'élément essentiel de la fiction, les titres orientent la lecture des œuvres à travers les différentes caractéristiques particulières liées aux bêtes qu'ils représentent. Selon Genette, (1987, p.78), le lecteur se voit déjà impliqué dans un monde qui n'est plus réel mais « possible virtuel ». C'est ainsi qu'en évoquant la relation entre le titre et le texte, Vigner écrit :

> Le titre peut être considéré comme une réécriture, une reformulation du texte aux fins d'élucidation : le texte fournit ainsi sa propre traduction […] L'ensemble des titres, sous-titres constitue un dispositif d'auto interprétation dont se pourvoit le texte pour assurer sa lisibilité. Par le titre, le texte exhibe sa signification. Titre et texte forment une macrostructure équationnelle. Titre égale texte. (1980, p.31).

Les Méduses ou les orties de mer, titre totémique fait partie de l'univers du bestiaire romanesque. Ces innombrables méduses, porteuses d'un message funeste, réapparaissent à trois reprises dans ce récit, à des moments cruciaux, en compagnie d'un personnage emblématique, le fou, le prophète ou le sorcier ; sur la plage ou ce fou apparait comme un prédicateur illuminé : « 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 aux visages et sur les parties nues de leur corps » (Tchicaya, 1982, p.78).

Cette mise en scène fonctionne comme un présage ainsi que nous le constatons. Car, les méduses qui apparaissent ici semblent bien annoncer un malheur qui plane sur le peuple congolais. Sous forme métaphorique, nous lisons ce qui suit : « Les gosses sortirent de l'eau aussi vite qu'ils y étaient entrés, mais poussant d'autres cris dans lesquels la douleur était présente que la joie. Ils se roulaient dans le sable, pleuraient en baillant » (1982, p.78). Par cette réaction des enfants, Tchicaya montre à merveille sa connaissance de la psychologie individuelle et celle de la foule, prises dans une peur collective. Le lecteur perçoit en filigrane le tragique de la condition du peuple congolais qui n'arrive pas à décrypter ce signe :

Au fond du filet il n'y avait que des méduses, plus de méduses que de poissons : trois sabres de la longueur d'une main, une raie, deux squales et du menu fretin qu'il fallut sortir de la masse gluante des méduses. Quelqu'un se hasarda à prophétiser : « c'est plus qu'un présage » (1982, p.79).

Les Méduses ou les orties de mer renvoient à un contexte politico-magique, une intrigue des premières élections au Congo. À travers la mort suspecte de trois employés de maison de commerce à Pointe-Noire, Tchicaya s'interroge sur le sens de l'histoire de son pays. Ce titre du roman se veut une description des ténèbres. L'auteur accable autant ses compatriotes caricaturés que le système en vigueur. Même si le romancier feint de ne pas en savoir plus que le lecteur sur cette énigme, il a recours à la magie noire, l'eau glauque, comme sous l'emprise paralysante des méduses gélatineuses échouées sur la plage. Le symbole des méduses est une espèce de mise en garde du romancier en direction des partis politiques dont l'action stagne dans des rivalités inutiles. D'autant plus que l'action politique pour l'indépendance semble liée à la transgression des tabous, des interdits.

Les Méduses représente la quête de la vérité négro-africaine. L'acceptation d'un monde irrationnel comme réel, pouvant justifier des phénomènes de sorcellerie ou de magie. Dans la mesure où les Congolais nient cette réalité, forcément, ils vont à la dérive en perdant le contrôle de leur vie. De ce point de vue, le roman de Tchicaya situe ses

personnages dans la lutte contre une angoisse existentielle. La peur qui la provoque n'est justifiée que sur la base de l'irrationnel. Il n'est donc pas étonnant de les voir recourir aux professionnels du monde obscur et secret. Les voyants et autres marabouts, dans l'espoir d'élucider le coma de Luambu et les morts accidentelles de Elenga et Muendo.

Aussi, *Les Phalènes*, papillons de nuits de couleur brune qui se brûlent les ailes au contact de la lumière des lampes à pétrole ou des ampoules électriques, les soirs à l'approche de la saison des pluies, ne sont-ils pas à l'image de ce peuple congolais au contact de la culture occidentale ? Ce titre semble aller en parfaite symbiose avec son contenu. Déjà, les premières Phalènes à la robe cendrée donnent le ton dès les premières lignes du roman :

À poto-poto, à Bacongo, quelle est la jeune femme qui n'est pas Jeanne, Agnès, Adèle, Félicité, Blanche ? Qui n'est pas une fureur habillée de cette robe magique en vérité, qui rend le corps reptile, aussi fascinant que flamme vive (1982, p.13).

C'est le port de la robe charleston qui est désormais en vogue. Ce nouveau vêtement a pris une telle ampleur que tout Brazzaville ne peut s'en priver. Toutes les femmes vêtues de cette robe magique exultent d'un satisfaisant bonheur. Bien plus, la ruée vers cette nouvelle mode ressemble étrangement à la ruée vers l'indépendance après l'annonce de la suppression du régime de l'indigénat.

Comme une obsession, ces papillons nocturnes reviennent dans tout le roman à l'instar de cette irruption soudaine d'un essaim de papillons qui sarabandent autour d'une lampe : « Un papillon se prend les ailes dans la flamme […] ce papillon-là est une phalène à robe cendre et velue. C'est que la phalène a le vol lourd » (1982, p.78). Au-delà d'un simple élément de décor, cet insecte occupe une portée significative dans l'optique de Tchicaya. En effet, l'auteur use de ce symbole pour expliquer la manière dont ce grand papillon nocturne et crépusculaire, aux ailes délicates, exprime une réalité, celle de la légèreté et celle de l'éphémérité de l'action politique de Prosper et ses camarades.

D'ores et déjà, *Les Phalènes* annoncent une tragédie. Ce titre, véritable mise en abyme du roman, dénote clairement le fait que tous les efforts entrepris par l'ensemble des protagonistes et en particulier Prosper et ses camarades s'avèrent inutiles et vains. Ces derniers ne sont pas à même de contrecarrer le complot ourdi contre leur parti politique (PPC). L'UDDIA, ce parti rival de l'abbé Lokou, soutenu par les colons, procède par tous les moyens pour barrer la route au Parti Progressiste Congolais. Au demeurant, Les Phalènes renvoient à une réalité, à l'ensemble de la communauté congolaise ayant assez mal survécu aux pièges et aux lueurs de la colonisation.

Conclusion

Dans notre corpus, les procédés de la littérature orale se réconcilient avec l'écriture car une même fonction peut définir l'art du chant, du conte ou celui du roman qui consiste à lutter contre l'oubli. Les mots, les phrases et les événements sont-ils des moyens mnémotechniques mis au service de la littérature écrite pour dépasser celle-ci, et donner à l'œuvre romanesque de Tchicaya la dimension littéraire tout court, au-delà des frontières écrites et orales. Le proverbe, la parabole et le renouvellement des tours de langue des savoirs ancestraux produisent une écriture neuve, dépouillée de toutes convenances littéraires et linguistiques françaises. Les mots et les phrases du langage ordinaire se trouvent donc enveloppés d'un certain mystère, suggérant différentes interprétations. La recherche incessante de la discontinuité, aussi bien dans les formes que dans la manière dont les idées sont perçues, semble prédisposer le lecteur à effectuer

un voyage vers l'inconnu. Il découvre cet univers nouveau grâce à une attention particulière qui tient en éveil et oblige à communiquer avec le texte. Tchicaya prend une liberté quant à la manière directe de présenter les choses. Cela justifie par là même la polyphonie qui caractérise ses discours. Un mélange de codes, d'imaginaires venant enrichir les jeux de sens pour mieux cerner le fonctionnement de l'imaginaire de l'auteur et le renouvellement esthétique des savoirs ancestraux.

Bibliographie

I-Corpus

TCHICAYA U'TAMSI, 1982, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, 296 p.

TCHICAYA U'TAMSI, 1984, *Les Phalènes*, Paris, Albin Michel, 260 p.

II-Ouvrages théoriques et critiques

BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 496 p.

BARTHES Roland, 1977, *Introduction à l'analyse structurale dans les récits*, Paris, Seuil, 432 p.

BOURNEUF Roland et OUELLET, Real, 1985, *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F, 232 p.

COLIN Roland, 1965, *Littérature africaine d'hier et de demain*, Tours, Adec, 190 p.

COMPAGNON Antoine, 1998, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 345 p.

FAME NDONGO Jacques, 1985, *Esthétique romanesque de Mongo Beti. Essai sur les sources traditionnelles de l'écriture moderne en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 387 p.

GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Seuil, 389 p.

KUNDERA Milan, 1986, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 200 p.

MENZO ZE Gervais, 1999, *Le français langue africaine. Enjeux et atouts pour la francophonie*, Paris, PubliSud, 383 p.

NGAL Georges, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

PLOOG Katja, 2002, *Le français à Abidjan. Pour une approche syntaxique du non standard*, Paris, CNRS Editions, 326 p.

III-Articles et Revues littéraires

ADIAFFI Jean-Marie, 1983, « Le Magazine Littéraire », N°195, Mai.

DUCHET Claude, 1973, « Eléments de titrologie romanesque » in Littérature, N°12 déc.

EFOUA ZENGUE Rachel, 1989, « Littérature camerounaise » in *Littérature africaine N°99*, oct. /déc.

ELEBIYO'O MVE Jean-Désiré, 2011, « De quelques transcriptions et traductions de l'oralité littéraire des peuples du Gabon : Textes et versions publiés (1960-2010) » in *Les écritures gabonaises : Histoire, thèmes et langues*, Odette Maganga.

HAMON, Philippe, 1980, « Les Sciences du langage en France au XXe siècle », Paris, Selaff.

VIGNER, Gérard, 1980, « Une unité discursive restreinte : le titre » in *Le français dans le monde*, N°156.