

Les traces de l'oralité dans l'Écart de Valentin Yves Mudimbe et les Étoiles Écrasées de Pius Ngandu Nkashama

Didier MUHINDO Siyapata

Institut Supérieur d'Études Agronomiques et Vétérinaires, ISEAV/Mushweshwe, B.P. 19, Bukavu, Sud Kivu, RD Congo

Copyright © 2019 ISSR Journals. This is an open access article distributed under the **Creative Commons Attribution License**, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT: Throughout "*l'Écart*", a novel by Yves Valentin Mudimbe and "*Les étoiles écrasées*" by Pius Ngandu Nkashama the problem which is pointed concerns the oral traces in the modern negro-African novel. The comparative approach, as a basis of our investigation depicts therefore, by a socio-poetic aspect, the different scriptural elements that make the load of the question understudy. It goes from what is oral in order to establish a poetic form of oral literature in the body of our research.

KEYWORDS: Traces, orality, oraliture, comparatisme, socio-poetic.

RESUME: A travers "*L'Écart*" et "*Les étoiles écrasées*", Valentin Mudimbe et Pius Ngandu Nkashama problématisent en la redynamisant la question des traces de l'oralité dans le roman négro-africain contemporain. Notre démarche comparative décrypte ainsi, par le biais de la sociopoétique, les spécificités scripturaires que sous-tend cette question et qui procède de la récupération de l'oralité à l'instauration d'une poétique de la littérature orale au sein de notre corpus.

MOTS-CLEFS: Traces, oralité, oraliture, comparatisme, sociopoétique.

1 INTRODUCTION

Notre étude s'inscrit dans un encrage théorique des études littéraires orientées vers l'oralité dans la production romanesque négro-africaine en général et congolaise en particulier. Elle propose ainsi d'analyser cette question à travers *l'Écart*^[1] et *Les étoiles écrasées*^[2], deux figures emblématiques de la littérature congolaise (RD Congo).

Les deux romans servant de corpus ont en commun de soulever la question de l'oralité, voie moins explorée par les critiques, pourtant devenue symptomatique du roman négro-africain postcolonial. Ils nous permettent en plus de nous imprégner de la contribution que peuvent apporter Valentin Yves Mudimbe et Pius Ngandu Nkashama à la redécouverte et à la redynamisation de l'oralité africaine, un vieux genre littéraire du continent noir.

L'objet de notre investigation repose sur une analyse des faits de l'oralité africaine. Cette notion se veut de rendre compte d'expériences et aspirations omnipotentes de la culture traditionnelle telles que vécues dans l'Afrique profonde. Il s'agit d'un soubassement théorique lié au champ de l'oraliture en Littérature négro-africaine. *L'oraliture est un mot valise composé des mots: oral et littérature. Il exprime la culture transmise par l'oralité : contes, mythes, chansons, proverbes, devinettes, adages... Il a été inventé par Paul Zumthor (20^è siècle), spécialiste de l'histoire culturelle médiévale. Ce mot a ensuite été adopté par les écrivains et les artistes africains pour revendiquer leurs productions littéraires non écrites mais créées pour être racontées, exprimées et partagées puis transmises à nouveau avec le goût de la parole.* [3]

Bien que la littérature orale ait ses propres problèmes de transmission et de cadre social, elle partage néanmoins les aspects fondamentaux avec la littérature écrite. C'est une continuité qui ne s'est jamais démentit. [4]

Dans le cadre de la pratique de l'écriture en Afrique noire, nous essayons de voir comment s'effectue le travail d'un écrivain à partir de formes d'expression, de la pluralité des textes et de langage qui s'offrent à lui dans son environnement passé, lointain et immédiat.

Cette problématique qui se propose d'étudier les mécanismes et les enjeux d'une création littéraire à travers l'influence de l'environnement de l'écrivain africain sous-tend un certain nombre d'interrogations à savoir :

- L'oralité peut-elle se manifester à travers la tradition, le réalisme ?
- Comment établir l'identité, les sentiments nègres à travers la littérature écrite ?
- Quels sont les enjeux esthétiques oraux constituant le moteur de notre corpus ?

En effet, la littérature négro-africaine écrite est le produit d'une histoire. L'histoire d'un cri et d'un sursaut qui a commencé avec le contact du colonisé et le colonisateur. Au sein de cette production, l'identité de l'auteur s'affirme comme un exercice de liberté et une quête de sauvegarde. Cette identité procède de plusieurs stratégies entre autres la coexistence d'une littérature orale traditionnelle qui dans l'ardeur de la quête du feu d'organes, figure un poste d'enracinement identitaire et d'une littérature du siècle et de l'histoire.

Cette recherche devrait nous permettre de dégager les traits constitutifs de l'esthétique mise en jeu dans le cadre général qui porte à la fois sur l'identité nègre et sur la spécificité d'une littérature africaine, offrant une occasion de saisir toutes les ressources communes aux écrivains africains [5], [6].

2 METHODOLOGIE

Le problème de notre étude étant ainsi posé, notre complexe méthodologie exploite les principes et les acquis de la comparative et de la sociopoétique telles que définies [7] [8].

Parlant du comparatisme, les structuralistes littéraires, Pierre Brunel, Claude Pichois et André Marie-Rousseau conviennent que :

« La littérature comparée est l'art méthodique par la recherche des liens d'analogies et parentés et d'influences de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance ou bien des faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non, dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fussent-elles partie d'une même tradition afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. » (7)

Pour eux, le comparatisme rend compte des liens qu'a un texte avec d'autres qui lui sont antérieurs, contemporains, ultérieurs à travers les éléments qui sont des mots étrangers, des emprunts. Ainsi, autant toute étude littéraire porte sur les textes littéraires, autant ceux-ci sont traversés par d'autres car « un texte n'est toujours pas pur dit Brunel. Il charrie des éléments étrangers ». Le fait comparatiste consiste donc en la présence des éléments étrangers dans un texte donné. C'est la présence de ces éléments qui constitue sa richesse. Dans le processus d'investigation, cet aspect laisse une place de choix à l'intertextualité. *L'Ecart* et *les étoiles écrasées* sont deux œuvres littéraires qui vulgarisent le patrimoine national. Elles sont nées et s'enracinent dans un milieu culturel donné. Cette littérature nationale est donc une réalité sociale de même qu'elle joue un rôle tant que "speculum mundi", image du monde.

Cet outil de lecture nous a servi à identifier les différents éléments voyageurs ainsi que les éléments étrangers sous toutes leurs manifestations dans le texte, mais aussi les faits sociaux qui font que notre étude s'inscrive dans une littérature purement congolaise.

La sociopoétique quant à elle, [8] se définit sur deux plans complémentaires. Le premier consiste dans l'analyse de la valeur sociale des genres et formes ; le second à l'échelon des structures particulières des textes, consiste dans l'analyse des formes selon les divers états de la poétique correspondant aux divers états de société :

« Une poétique, c'est-à-dire une étude des genres et des formes qui s'inscrive dans une réflexion sur ces variations sociales, une poétique qui, parce qu'elle est variable et que ces variations se discernent selon des états différents de la société, soit identifiée non comme une suite d'universaux, mais bien comme autant qu'il se peut d'ambiguïté [...] il exerce à son tour des influences sur d'autres aspects de la réalité sociale que ceux qui l'ont influencé... »

Tout au long de nos analyses, cet outil de lecture nous a servi à identifier les constituants du champ des faits littéraires sur lesquels repose notre sujet. Il nous guidera donc pour dégager les mécanismes des principes esthétiques qui font que notre corpus s'inscrive dans la littérature orale africaine.

3 RESULTATS ET DISCUSSION

3.1 DE LA RÉCUPÉRATION DE L'ORALITÉ À LA POÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE ORALE

Dans l'acception de la littérature comparée, « les traces de l'oralité » dans la littérature consistent en l'apparition d'un élément étranger dans un texte littéraire et de la manière dont il s'intègre. Le fait comparatiste s'évalue donc selon les critères émis sous la forme de lois par BRUNEL et dont l'émergence et la flexibilité intéressent ce niveau d'analyse.

Par émergence s'effectue le transfert d'un mot « étranger » d'une présence littéraire ou artistique, d'un élément mythologique et qui s'affichent comme linguistiquement étrangers et n'appartiennent pas à l'idiome du texte. La présence de cet élément conduit à la recherche des rapports entre l'auteur et une langue étrangère à sa langue, et vice-versa. Ce sont des éléments voyageurs en littérature. La flexibilité par ailleurs fait bien comprendre la faculté d'un élément littéraire ou artistique venu dans d'autres textes de faire corps avec son environnement ambiant dans le nouveau texte où il est engagé. Tous les éléments étrangers à la langue de l'écriture du roman tel que nous les présente notre corpus convergent dans la même optique de ces lois. [9]

Quant à l'oralité, c'est tout ce que la société retient et dit à propos de ses manifestations culturelles sur les événements de la vie à travers des récits [contes, légendes, épopées, mythes, chants, dictons, etc.]. C'est le domaine privilégié de tous ceux qui ne savent ni lire, ni écrire mais qui savent raconter.

En effet, transcrire « une société » qui n'a pas connu l'écriture par du matériau graphique, tel est le défi qui se pose à l'écrivain africain moderne. Ainsi, le choix de la langue d'écriture reste-t-il un des problèmes dans la création littéraire. Et pourtant, diverses ressources dont la parole proférée signes ethnologiques [...] se retrouvent dans l'expression quotidienne de l'Africain et ressurgissent dans nombre de récits écrits des Africains, à en croire [9]. En somme, l'oralité peut être définie comme une littérature parlée dont la parole constitue la base. Par contre, la littérature orale est une forme de littérature produite ou transmise oralement, de bouche à oreille et qui, de ce fait possède des caractéristiques qui la distinguent nettement de la littérature écrite. Même si par ailleurs les deux méritent d'être comparées dans leur représentation générale, les qualités artistiques et dans les différents genres qui les constituent.

3.1.1 TRADITION ET LITTÉRATURE TRADITIONNELLE

Si l'on estime que pour des sociétés sans écritures comme celles qu'a connues l'Afrique précoloniale, la tradition englobe les textes oraux qui expriment à la fois une vision du monde, et une organisation sociale, économique, politique et religieuse spécifique. Il n'est pas aisé de parler de la tradition (orale) africaine, sans parler de sa littérature. Les romanciers modernes font jouer leur double héritage traditionnel et moderne. C'est ce qui fonde l'originalité des productions artistiques africaines.

a. De la récupération de l'oralité

La poétique de *l'Écart* et *Les étoiles écrasées* affiche des procédés de la littérature orale, comme dans les œuvres romanesques de nombreux auteurs de la littérature africaine moderne. Tout en voulant produire une écriture originale, cette démarche vise à circonscrire les richesses de l'Afrique sur le plan culturel et historique. Il est souligné, en ce qui concerne la langue des écrivains négro-africains:

« Pour ce qui est de syntaxe, je crois qu'un Africain ne doit pas se soucier d'écrire une langue parfaite. Il doit apporter l'expérience africaine dans la langue française, ... il ne s'agit pas d'écrire une langue française du point de vue syntaxe mais d'apporter une expérience nouvelle pour introduire notre propre sensibilité, notre culture, la façon dont nous vivons. » [9]

Au sujet de sa propre expérience, le même auteur note :

« J'essaie de donner à mon français, qui n'est pas le français de France, une coloration africaine en y mêlant des proverbes, des récits et surtout en faisant comme je t'ai dit. « quelques batards à la langue française ».[9]

C'est dans cette même perspective que l'auteur de *les étoiles écrasées* recourt par fois aux expériences africaines introduisant ainsi, dans le texte français les mots de sa culture : *« seulement, dans les caisses, ils s'arrangent pour glisser des racines de tangawushi et de feuilles de chanvre séchées. Les bonnes âmes prétendent qu'ils y ajoutent de temps en temps du shimboko et de diamba pilé. En tout cas de la bonne drogue. » [2]*

Ce même mode d'écriture est presque sans doute le même que celui que nous trouvons dans *l'Écart*. Il sert à l'écrivain d'affirmer son identité, son appartenance aux sources africaines, son authenticité. C'est la raison pour laquelle certains écrivains africains y font recours pour réhabiliter, à travers les traditions du passé africain, l'oralité. En passant de l'oral à l'écrit,

les conditions de production doivent différer. Par l'écrit, le narrateur ne s'adresse plus au même destinataire qu'à l'oral, comme un conteur parle à son public qui est en majeure partie extérieure à la culture dont l'œuvre est issue, et qui ne peut par conséquent la recevoir de la même façon. C'est ce qui change son projet de communication qui ne saurait plus être le même que celui d'avant.

Toutefois, ce trésor de forme populaire originel n'est pas l'apanage de tous les écrivains négro-africains. Son exploitation se marque dans un petit nombre de romans, d'œuvres littéraires qui remontent selon Senghor, à l'œuvre **Batoula** de René MARAN.

« Après **Batoula**, on ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer, pleurer, rire par les nègres comme les blancs. Il ne s'agira pas de leur faire « les petits nègres », mais wolof, malinké, ewondo en français » [10]

Si la littérature africaine n'a pas encore su rendre toute la richesse des langues africaines, il est cependant les efforts d'adaptation de la langue locale que l'on rencontre dans de nombreux romans pour faire valoir l'oralité. L'étude de l'entreprise scripturale dans l'œuvre romanesque africaine doit insister sur le rapport privilégié qui existe entre l'œuvre produite et les conditions socio-historiques qui l'engendrent. [11]

Il s'agit donc plus précisément, dans cette récupération de l'oralité, d'étudier les éléments pertinents de cette écriture, la façon dont le récit est authentifié comme relevant de l'oralité et de la façon dont les romanciers utilisent tous les éléments y relatifs.

b. Authentification du récit

Les griots constituent la référence à laquelle la plupart des romanciers négro-africains se tournent dès qu'ils cherchent à intégrer l'oralité dans leurs œuvres. Ils ne sont en aucun cas responsables des textes qu'ils présentent car ils n'en sont que des rapporteurs. Tout est mis au compte de la tradition. Ainsi Echenim l'affirme-t-il en ces termes :

« ... toute liberté prise à l'égard de la forme romanesque "classique" trouvera sa raison d'être dans ce discours authentifié par la tradition. Désormais le lecteur est appelé à se conformer à une nouvelle forme romanesque, à accepter les écarts du langage, les tournures, et l'univers insolite comme faisant partie du patrimoine africain ». [11]

Cependant, contrairement aux romanciers qui font référence à un griot pour authentifier leurs récits comme « Soundjata ou l'épopée Mandingue de Djibril Tamsir NIANE, *Crépuscules des temps anciens* de Nazi BONI, ... **L'Ecart** de Valentin Yves Mudimbe et **Les étoiles écrasées** de Pius N. Nkashama authentifient le langage de leurs romans à travers leurs personnages, qui recourent au langage vulgaire. Nous avons :

a) Le calque qui, sur le plan linguistique est une transposition d'un élément d'une langue dans une autre par traduction :

« Tu as vu ? Lorsque nous sommes entrés dans ce restaurant, ces yeux qui nous mangeaient ... Tu as vu n'est-ce pas »

« La nuit tombant. Etendu sur le dos, je dénombrerais les étoiles naissantes. Tu vois les étoiles, Isabelle ? Elles naissent ... Regarde, ...si nous restons...nous assisterons à leur mort »

« Les tambours ne bâtiront pas ce soir pour appeler à la naissance de la lune » [2]

Dans **L'Ecart**, les verbes « manger », « naître » et « mourir » n'ont pas leur sens premier. Le premier signifiant « fixer quelqu'un d'un regard malintentionné », les deux derniers signifient par contre et respectivement apparaître » et « disparaître ». Il en est de même pour le verbe « naître » dans **Les étoiles écrasées** qui exprime ici « l'apparition de la lune pour la première fois ».

b) Le langage vulgaire

On peut aussi percevoir l'oralité dans une œuvre littéraire à travers le recours par l'auteur ou le narrateur au langage vulgaire perçu comme une traduction littérale de la langue de l'auteur, mais aussi une trivialité démesurée. Ainsi, pour accueillir son client, une prostituée, à travers le narrateur dit :

« T'es propre mon minou, viens entrer là. T'as payé pour une passe. Tu pisses une fois, tu t'en vas » [2]

« Elle me donne la becquée simplement j'accepte toucher ou de goûter » [1]

Dans **L'Ecart**, les verbes « toucher » et « goûter » n'ont pas leur premier sens. Ils signifient autrement et respectivement « consommer l'acte sexuel » et « baiser » selon le contexte de l'énoncé. Dans **les étoiles écrasées** par contre, le verbe "pisser" signifie "éjaculer ou émettre le sperme.

c) Les éléments voyageurs

Dans l'acception de la littérature comparée, les éléments voyageurs sont ceux qu'on peut retrouver dans deux ou plusieurs œuvres d'un ou de différents auteurs et qui expliquent presque la même réalité. Ils sont donc perceptibles dans les deux romans sous examens et ont donc la même signification bien qu'énoncés différemment :

« *Etendu sur le dos, je dénombrerais les étoiles naissantes. Tu vois les étoiles Isabelle ? Elles naissent ...* » [1]

« *Les tambours ne battront pas ce soir pour appeler à la naissance de la lune* » [2]

« *Elle me donne la becquée, simplement. J'accepte de toucher ou de goûter* ». [1]

« *Du côté de Saint-Gilles, je connais des coins discrets. On peut se becqueter tranquillement. Laisse les nègres pouilleux se demerder tout seuls* ». [2]

Le nom "becquée" du verbe "se becqueter" a comme forme infinitive "becqueter" qui est ici une traduction littérale de nos langues dont certains termes s'emploient par analogie. Il s'agit donc d'un simple rapprochement des choses en ce sens que ce sont des animaux qui se becquettent en plein combat. C'est peut être assimilé respectivement aux verbes "baiser" et "se baiser" en plein acte sexuel.

Le contexte d'énonciation de l'écriture littéraire africaine francophone impose ses règles qu'on peut esquisser en prenant l'hypothèse formulée par certains auteurs. Dans leur analyse du contexte d'énonciation chez Kafka, Juif d'origine Tchèque écrivant en Allemand, ils avancent plusieurs hypothèses selon lesquelles, l'écrivain s'est trouvé devant trois situations : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand. [12]

Nous savons par exemple, qu'en qualité de langue de culture et de grande diffusion, le français est le moyen d'expression par excellence des écrivains d'anciennes colonies françaises d'Afrique. Ainsi, sur le plan lexical, l'écrivain africain se heurte à une véritable difficulté lorsqu'il doit traduire des concepts et des réalités typiquement africains pour lesquels, le français ne lui offre aucun matériau. Plusieurs possibilités peuvent lui être offertes : Ecrire son concept en langues africaines pour preuve de l'oralité, sans en proposer la traduction en français, mettre le mot africain dans le corps du texte soit en italique, soit en guillemets pour en souligner les caractères étrangers. C'est ce qui donne lieu de parler des sociolectes.

d) Les sociolectes

Les sociolectes sont un langage présentant une particularité donnée. Ils sont perceptibles dans **Les Etoiles Ecrasées** et **L'Écart** dont l'auteur ne propose aucune traduction en français, mais mis entre guillemets ou imprimés en Italiques :

« *Les membres du syndicat unique sortaient des salles des réunions avec des sacs de « **Kakontwe** » et des appareils ménagers* »

« *Deux jours qui ont vu des blancs fulminer, **les changa-changa tempête** en crachant par terre. Les malonda circulent avec des cravaches* » [2]

Tous ces termes existent dans le dialecte du narrateur et sont déjà maintenu dans le langage populaire en sorte qu'ils sont désormais couramment employés que le narrateur ne voit plus la nécessité de les traduire en français.

e) Des structures redondantes

A l'oral, spécialement l'oral africain, la répétition des structures est très fréquente dans les phrases ou des séquences. Il peut s'agir du sujet ou du complément. Cette redondance imprime à la phrase une marque de l'oralité.

« *Mais non. Ce n'est pas pareil ;...Tu n'es pas son homme, allons donc ! Elle est forte. Aminata. Pour ça, oui, elle est forte* ».

« *Qu'allons-nous faire après le diner, croyez-vous ? Comme toute la République, le samedi soir, sur la piste,...Ollé... trois : baiser, ... baiser... toujours baiser, ... comme des bêtes en chaleur* » [1]

Les mots suivis des blancs constituent une autre modélisation énonciative particulière au discours oral dans cette dernière séquence.

C'est dans cette perspective que lors d'une interview réalisée par Philippe Essomba dans Bingo n° 361, Février 1983, Henri Lopes justifie son écriture en insistant sur son origine en ces termes :

« J'ai pris le ton, encore une fois, de celui qu'adoptent les peuples de nos quartiers en Afrique. Le ton des peuples de la ville. Ce n'est pas le ton de griot. C'est le ton, disons de radio-trottoir de nos villes, avec ce qu'il y a à la fois de sérieux et de léger. »
[13]

Il ne suffit pas donc d'authentifier un récit pour récupérer toute l'oralité. C'est pourquoi nous allons tenter d'aborder certains éléments de l'oralité.

3.1.2 LES ÉLÉMENTS DE L'ORALITÉ ET LEUR TRANSCRIPTION

Pour restituer à l'oralité sa place dans le récit, le romancier cherche à insérer dans la narration de l'intrigue romanesque les différents éléments de l'oralité, notamment les mythes, les contes, les chants, les sagesses africaines, l'univers surnaturels, le réalisme, les interdits et les discours de l'oralité. Ce sont ces éléments socioculturels qui définissent en partie la notion de la tradition dans sa prolifération au sein des œuvres.

Toute œuvre littéraire dispose d'un cadre spatial d'énonciation bien précis. Au sein de notre corpus, il convient d'examiner minutieusement les contextes spécifiques de production. Il nous faudra pour ce faire, repérer les traditions en déterminant la situation géographique dans laquelle elles sont produites, et les divers aspects auxquels Mudimbe et Nkashama se réfèrent et qui sont liés à la vie quotidienne des Africains en général et du peuple Congolais en particulier.

Ainsi, le culte de morts, la croyance aux divinités, la superstition, la sorcellerie, les interdits font l'objet de la tradition.

a. Le culte demorts

Les Africains croient généralement que les morts vont quelque part, dans un milieu où la vie continue sans fin. A travers *L'Ecart* et *Les étoiles écrasées*, nous nous rendons compte que l'homme honore les morts car en réalité ils ne sont pas morts. Cette réalité s'illustre dans le passage ci-dessous :

« Femme de Nika, femme venue de loin, ... je te prend témoin devant mes hommes et ceux de mon frère ici présent... Tu vas mourir et devenir la garante éternelle de notre réconciliation... qu'un seul de ces hommes ici réunis, qu'un seul de ces membres, de sa famille, qu'un seul de notre descendance casse la retrouvaille d'aujourd'hui, pourchasse-le et punis-le (...) femme étrangère protège nous. » [1]

Dans *Les étoiles Ecrasées*, les guerriers font appel au secours des morts pour leur victoire. Ils scandent ainsi des morceaux pour implorer le génie des guerres :

« Venez esprit des vaillants guerriers, trouvez la nuit, dispersée-la l'incendie s'est déclarée dans les herbes hautes... la mort est puissante à la racine de nos ventres. » [2]

Tous ces traits nous permettent de comprendre que les morts ne rompent définitivement pas le lien avec les vivants. D'ailleurs BIRAGO DIOP renforce cette croyance africaine dans son célèbre poème « *Souffle* ». C'est autant affirmer que les vivants communiquent avec les morts, surtout lorsqu'ils sont en difficulté. Ils leur donnent des offrandes pour résoudre leurs problèmes. Une telle croyance se fonde également sur la superstition.

b. La superstition

Plusieurs auteurs africains fondent les croyances de leur peuple dans les fétiches, pour sans doute, renforcer la protection des esprits des ancêtres, des divinités des mânes. C'est ainsi que Mudimbe dote certains de ses personnages d'une force qui transcende la réalité humaine. Pour l'exprimer, Isabelle s'adresse à Nara en ces termes :

« Et maintenant, toi, ... ce n'est pas possible... elle a des fétiches pour connaître pareil succès auprès des hommes... » [1]

Dans *Les étoiles écrasées* par contre, les combattants recourent aux fétiches comme moyen de protection contre tout danger de mort, mais moyennant des conditions auxquelles les combattants doivent se soumettre et obéir :

« Les nègres se sont entretués à Irebu. Les voici qui réclament le sang. Ils ont déterrés les cornes des buffles. Une vieille femme leur met des taches de Kaolin sur le bas ventre. Ils sont interdits de sexe pendant la période de combat. » [2]

On peut se rendre compte que les personnages de deux romans font appel dans plusieurs circonstances de leur vie, aux fétiches et aux gris-gris pour insister sur leur grande importance chez l'Africain. Dans *L'Enfant Noir*, on note également que le recours à cette source est d'usage :

« Enfin, à la tête du lit, surplombait l'oreiller et veillant sur le sommeil de mon père, il y avait une série de marmites contenant des extraits des plantes et d'écorces... de ces faits elle contenait des gris-gris, les liquides mystérieux qui éloignent les mauvais esprits et qui pour qu'on s'en induise le corps, le rendaient inoubliables aux maléfices, à tous les maléfices. » [14]

Camara Laye semble ici reconnaître l'importance des fétiches. Avec les gris-gris, les Africains pensent se protéger contre les mauvais esprits et tout sortilège. C'est dans cette optique que certains pensent que les Africains rendent hommage aux objets. Telle est la pensée de l'homme blanc que nous lisons :

« Tu verras que bientôt, il nous faudra recourir à leurs sorciers. Nous ferons même venir des féticheurs attirés, avec des jupettes.

Quand vous serez obligé de vous balader avec des bouts des cornes d'antilope au cou, ou des ceintures de cauris au cul, vous saurez ce que cela veut dire que de se frotter contre ces gens-là. » [2]

Au regard de ce qui précède, certaines normes doivent être respectées pour bien rendre opérationnelles toutes ces pratiques. Ils s'observent donc en termes d'interdits culturels.

c. Les interdits

Les manifestations de la littérature orale obéissent à des règles interdites qui les situent de façon rigoureuse dans un contexte social et culturel défini. Chaque société détermine un ensemble des règles et interdits afin de se structurer et s'harmoniser. Ces règles tournent en interdits/permis. Ces couples se définissent selon les sociétés (cultures) et selon les genres. L'interdit peut être un tabou strict s'agissant du non-respect et peut parfois entraîner une forte sanction susceptible d'entraîner la mort. Les personnages de Pius Ngandu Nkashama n'échappent pas aux interdits dont la plupart sont des combattants.

« Une vieille femme lui met des taches de Kaolin sur le bas ventre. Ils sont interdits du sexe pendant toute la période de combat. » [2]

En examinant le cas de cet extrait, il est clair qu'en Afrique traditionnelle comme ailleurs, il est strictement interdit de coucher avec une femme quand on prépare une bataille. Dans le cas contraire, on serait fatalement vaincu car l'acte sexuel en cette situation expose irréversiblement à la mort.

d. Les mythes

Partant des mythes, le mythe est défini comme un récit traditionnel attribuant à certains événements, à certains personnages un caractère surnaturel. Les mythes ont pour caractéristique la situation extraordinaire qui entoure leur production. Ils placent la nature de l'intrigue sur un plan si étrange que le lecteur hésite à l'accepter dans la mesure où il n'est familier qu'aux lois naturelles. C'est dans ce sens que nous tentons d'analyser dans le cadre spatio-temporel, certaines localisations et datations imprécises qui procèdent du mythe. [15]

A ce propos, voici cette affirme :

« On a tendance à considérer le mythe comme une introduction au surnaturel. Il serait plus juste de dire qu'il est lié au mystère et que là où il y a mystère, éclot mythe. » [16]

Dans nos deux romans, nous parlons des régions qui paraissent mythiques pour les lecteurs.

« Nos ancêtres auraient mieux fait de rester chez eux au lieu d'aller les chercher au bout de l'univers. »

« Je revis les termitières immenses de la province méridionale où je suis né... » [1]

« Joachim Mboyo, lui, doit suivre son étoile. La paix, s'en est allée de l'autre côté des méridiens »). [2]

Dans tous ces extraits, nous découvrons des indices spatiaux qui ne nous avancent à rien dans la localisation exacte des régions dans la mesure où, ni les continents, ni les pays ne sont connus. Ce problème engendre une confusion sur le plan de l'espace.

Si dans *L'Ecart*, le destinataire a semblé retrouver le continent dans lequel se déroule l'intrigue en faisant allusion à l'Afrique, il ne s'agit plus de l'Afrique dans les illustrations de *Les étoiles écrasées* comme on pourrait le penser, même pas d'un espace géographique localisable. Cette lénition spatiale tend vers l'absence de repère spatial. Au sujet de l'espace mythique :

« Le travail des écrivains aboutit ainsi ; non à une représentation du réel, même sous forme déguisée, mais bien plutôt à l'élaboration de ce que l'on pourra appeler tout simplement une image exemplaire, justement parce que dotée d'un haut degré de généralité qui empêche de la réduire au concret ou au particulier. » [17]

Si l'espace est imprécis dans ces deux romans, le temps ne l'est pas moins. Celui-ci ne permet pas au destinataire de se fixer avec exactitude sur les lignes chronologiques du récit. Bref, nous avons affaire à une chronologie mythique qui demeure imprécise. Le temps ainsi représenté devient très élastique et rend le récit intemporel. Le brouillage temporel s'étend sur une grande partie du texte dans *L'Écart*. Le narrateur en fait son apanage. Il le dit d'ailleurs dans le paratexte de son récit: « *L'histoire du récit que je publie commence le 09 Septembre dernier* » [1]. Etant donné que chaque partie est datée vers la fin du récit, le narrateur nous a fait une illustration dans cette séquence discursive « Ce 13 Septembre 197 ... » [2]

En somme, les écrivains ne nous donnent pas une représentation de la réalité telle qu'elle, mais plutôt des vraisemblances, des indices qui peuvent nous aider à atteindre une certaine réalité en vue d'expliquer la situation africaine. C'est autant dire que ces faits mythiques n'excluent pas le réalisme dans les récits des événements faisant l'objet de notre étude.

3.2 DU REALISME DANS L'ECART ET LES ETOILES ECRASEES

L'entendement du réalisme dans les récits *L'Écart* et *Les étoiles écrasées* nous fait découvrir des indices référentiels qui décrivent l'univers réel, sinon quasi réel du Congo Démocratique, de l'Afrique et même d'autres continents. L'analyse de *Les étoiles écrasées* fait constater qu'il porte certains principes du réalisme. La situation déplorable qui dévaste l'univers dans lequel se débat le personnage principal n'est autre que la guerre sanguinaire et la misère du peuple congolais en général et de lui-même en particulier. Cette misère l'atteint de plein fouet :

" Sale Congolais, tu ne peux pas regarder là où tu mets tes pieds ! Pauvre con ! "

" Si tu ne sais pas te tenir dans la civilisation, eh, le nègre, rentre dans la jungle équatoriale. Il y a encore des orang-outangs sur les arbres. Ils se croient tout permis, ces macaques. "

Les cas évoqués ci-hauts font penser à toutes les discriminations et atrocités dont sont victimes les noirs en occident. Un peu plus loin toujours, le narrateur indique :

« Pedro soutient le jeune légionnaire. Il le fait asseoir sur un tronc d'arbre. Il s'appelle Alain. Ils ont embarqué discrètement la nuit dernière. Ils ont fait escale à Kamina ». [2]

Il n'est plus ici question des atrocités dont est victime Joachim Mboyo en Europe, mais dans un premier temps, d'une escale comme l'indique l'auteur, dans un camp militaire congolais, un camp connu pour les entraînements au niveau tant national qu'international. Par ailleurs, le cadre et tous les autres référents spatiaux font penser à tous les lieux, pays, continents connus. C'est ce qui s'appelle 'contexte géographique' et illustré par ce propos :

« Toute œuvre littéraire est insérée dans un espace donné. Elle en porte la marque. Même lorsqu'un écrivain veut dépayser au maximum, le lecteur averti retrouve les endroits que les héros a visité, les lieux où il a dormi, les rivières qu'il a traversées, etc.... Cette terre examinée vous livre à la fois la vie intime des êtres et des choses, des hommes et des bêtes, des esprits et des dieux, du climat et des saisons, des champs et des plantations de tant de semailles et des moissons ; des villes et des villages ». [6]

Par ailleurs, *L'Écart* ne s'écarte pas non plus de certains principes de la définition de Jean-Pierre Makouta M'Boukou. La situation du personnage qui revendique les droits des travailleurs. Elle serait similaire à celle que connaissent les peuples Congolais depuis un temps. A cela, on peut aussi ajouter la situation socio-politique que traverse le narrateur :

« Dans la mort, pas besoin de mourir. Les faits sont là. Nous en avons un, de mouvoir, excellent, efficace, à la mesure de notre cher pays... c'est notre parti unique, notre puissant et prestigieux parti révolutionnaire du travail que le monde entier nous envie... » [1]

Les propos du personnage, comme ceux du romancier frisent toujours la réalité. A l'époque, il eut un parti politique unique au pays et dont le fondateur et tenant du pouvoir se démarquait par la tyrannie et le massacre de ceux qui lui opposaient une moindre résistance. C'est sans doute le Maréchal Mobutu Sese Seko, un oppresseur et prédateur.

Dans ses recherches scientifiques, Nara, personnage principal du roman de Mudimbe, définit un peu plus loin son champ d'investigation qui ne demeure pas inconnu :

« Une enquête menée autrefois pendant plus de trente-cinq ans auprès de deux Kouba m'avais permis d'enregistrer des heures entières de tradition orale, l'histoire d'institutions, la connaissance des pléiades, de la lune, des astres, les travaux des ancêtres et leurs significations... » [1]

Eu égard à ce qui précède, on peut dire que Nkashama et Mudimbe peignent des personnages qui ont vécu des mêmes expériences qu'eux. A notre connaissance, P. Nkashama a vécu les événements s'étant déroulés au Congo lors de la deuxième guerre du Shaba avant de migrer en Algérie pour des enseignements à l'université d'Annaba en 1982.

Tout compte fait, aucun critique ne pourrait se passer de tous les repères anthroponymiques qui sont pourtant riches de signification et qui participent même à la lecture de l'œuvre.

3.2.1 LE DISCOURS DE L'ORALITÉ

La lecture des romans *Les étoiles Ecrasées* et *L'Ecart* nous amène à conférer aux narrateurs les qualités de griot. Celui-ci ne détient pas seulement des secrets généalogiques et historiques de la société, il manie en plus le langage avec dextérité. Toutefois, le narrateur dans son rôle de maître d'œuvre, cherche à restituer par tous les moyens le récit dans son oralité. Ainsi le rapporte-t-il à la façon d'un griot.

« Juste au moment où il va traverser les arcades de la Grande Place, Joachim Mboyo sent une brume légère se lever, comme si elle sortait du sol ». [2]

Notre corpus nous offre beaucoup de procédés relevant de l'oralité, notamment le discours rapporté, les interjections, les structures puisées des langues africaines, etc.

a. Poétique du discours rapporté

Le discours rapporté se définit comme une citation littérale des paroles des personnages au style direct. A ce sujet, il y a lieu de se poser la question de savoir si le discours fait aussi partie de l'oralité. En réalité, nous sommes convaincus qu'il n'en est pas question. Mais nous allons l'étudier afin de démontrer la manière dont Mudimbe et Nkashama rapportent les paroles dans des structures relevant de l'oralité à côté des séquences relevant des genres oraux. Il s'observe en effet une fréquence abondante des discours rapportés au sein de notre corpus. Ce dernier retrace toutes les actions des personnages. Le discours est bâti de manière à rendre le texte cohérent et à créer l'unicité qui justifie le caractère oral du récit, le souci de clarté. Le fait de mettre la parole dans la bouche d'un personnage donne un cachet spécial et révèle le caractère oral du récit.

"Il s'étend pourtant murmurer malgré lui,

Pardon, monsieur, je ne l'ai pas fait exprès. Excusez-moi.

-Monsieur de ta mère. Va te faire torcher le cul d'abord, et cesse d'emmerder le monde avec tes « pardon monsieur » Espèce d'enculé. [2]

Ce passage ne se trouve pas entre guillemets dans le roman. Il débute seulement par un trait. L'auteur emploie ici, un procédé grammatical du style indirect libre. Le roman de Mudimbe nous offre aussi un autre type de discours :

« Aminata, le nez dans ses fiches... La rigueur de l'Afrique... Une loi de fer... Je comprends que l'occident ait tenté de la récuser... » [1]

Le style direct utilisé dans le discours d'Aminata, dont l'auteur présente la position pendant qu'elle écoutait attentivement le conte de la réconciliation « à la femme » conté par Nara dans le texte confirme que le narrateur rapporte des paroles telles qu'elles sans les modifier.

A cet effet, le narrateur se contente de rapporter, sans passer par l'intermédiaire d'un personnage, ce qu'il aurait pu voir, le propos qu'il aurait pu entendre. C'est le champ de vision que Gérard GENETTE appelle focalisation externe.

b. Les interjections

L'interjection se définit comme « une sorte de cri qu'on jette dans le discours pour exprimer un mouvement de l'âme, un état de pensée, un ordre, un avertissement, un appel^[28]. Les interjections sont beaucoup employées par les conteurs ou griots africains pour rendre leurs récits plus vivants et plus naturels. Mais l'écrit, par son caractère soutenu, n'éloigne assez de cet usage généralisé des interjections tel qu'on le rencontre dans l'oral. Grevisse, observe que "*la langue populaire est fécondée en interjections plus ou moins pittoresques et plus ou moins triviales...*". En effet, l'emploi des interjections dans *les étoiles écrasées* et *L'Ecart* donne à l'auteur l'occasion de rappeler le caractère oral des langues africaines et à restituer la couleur et l'expression locale de ces mêmes langues. Pour ce faire, nous les avons classées en deux catégories: Les interjections utilisées couramment en français et celle qui ont une couleur locale, c'est-à-dire africaines. S'agissant de la deuxième catégorie, nous y

trouvons des interjections qui ne sont utilisées que dans les langues africaines. Elles expriment l'état d'âme d'un locuteur parlant une langue africaine.

C'est ainsi que les écrivains les ont reprises telles qu'elles sans en modifier pour exprimer l'ambiance africaine, son but étant non seulement de réhabiliter l'oralité, surtout de la récupérer, ils les ont gardées dans leur forme originelle.

En lisant *Les étoiles Ecrasées*, nous rencontrons les interjections dans différents contextes. Ainsi, demandant pardon à un Blanc qu'il avait heurté, Joachim Mboyo présente ses excuses que ce dernier ne voulait pas recevoir :

« *Je dis, excusez-moi, Monsieur, et cela doit pouvoir suffire Na!*

« *Ah c'est toi. Que veux-tu encore ? Pas le temps. Va te faire crever ailleurs... Va te faire foutre, t'attends, pauvre type* ». [2]

Dans ces deux passages, les interjections sont typiquement africaines et expriment une émotion, un état d'esprit de tristesse. Dans le souci de récupérer l'oralité, le romancier les a rendues comme telles sans chercher à les traduire en français. A part la tristesse, les interjections expriment la joie :

« *Maintenant, à nous deux. La nuit et moi, à la vie, à la mort A hora !* » [2]

« *Peut-être même le commencement du monde...c'est cela : joutance, morve, sperme...oui, c'est cela, la création, Isabelle... une blennorragie offerte au soleil. Pouah !* » [1]

Les deux interjections, bien que se présentant comme onomatopées, sont typiquement africaines et n'expriment pas seulement la joie, mais aussi l'étonnement.

Que dire de l'instrument linguistique ? La lecture de *Les étoiles écrasées* et de *L'Ecart* fait remarquer la présence des expressions créoles et même des énoncés proverbiaux traduisant ainsi le mode d'expression et de pensée africaines relevant du langage oral.

Tel est le constant du phénomène que Makouta M'Boukou appelle « contexte sociolinguistique » à l'instar du contexte géographique.

« *Les négro-africains écrivent en français, en Anglais, en Espagnole ou Portugais, déclare –t-on toujours. Et cela est incontestable. Mais ce qu'on veut reconnaître c'est que ces écrivains ne font jamais totale table rase de leur origine linguistique. On trouve dans leurs œuvres, de page en page, de chapitre en chapitre, des termes, des expressions, des énoncés, souvent des passages en langues maternelles. Ces passages ne sont jamais gratuits, leur intérêt réside dans le fait qu'ils sont souvent un maillon de la structure du roman* ». [6]

Que lisons-nous concrètement ?

Preuve d'expressions typiquement africaines, notre corpus fait bien état de recours à d'autres langues que le français :

« *Ils ont cueilli des **Matembele Pori** et prune sauvage* »

« *Il s'était mis debout pour crier "Uhuru"* » [2]

« *... Charrie pas... t'a été chez les toubabs ? fallait y rester, papa... oui, oui, encore trois bières ...bien froides. S'plait...* » [1]

L'intérêt porté sur ce contexte sociolinguistique trouve son fondement socio-culturel précédemment évoqué.

3.2.2 LA POÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE ORALE

Si ce point a été abordé dans la partie précédente, il est cette fois-ci question de présenter, avec plus de détails, ce qui fait la poésie des genres oraux relevés dans les deux romans constituant le corpus de notre étude. Cet examen se limitera néanmoins aux morceaux poétiques tels que les chants et dans la mesure du possible à quelques locutions et expressions imagées.

Vu l'ampleur de la matière à traiter dans cette partie, nous allons aborder directement : les chants et poèmes.

En voici un morceau :

Les étoiles enterrées dans la tombe

Elles affleurent sur les yeux fermés

Elles brillent dans la tête qui ne bourdonne plus

La tête reposée de l'effort et du travail de la vache

Tu ne connaîtras plus le poids de la souffrance.

La solitude de ceux que la mine a engloutis

Car la mort t'a délivré de la passion de la chair

Car la mort t'a installé

Dans la pierre qui ne craque pas ...

La pierre rocheuse qui nous a tous fossilisés...

Elle nous a inhumés avant terme

Sous la mine de Kilomoto. [2]

La dimension esthétique de ce chant se situe au niveau de symbole, de l'image, du sentiment exprimé. Nous y trouvons des éléments de l'esthétique tel que la répétition d'un groupe de mots sous forme de rythme au début de certains vers consécutifs. Il ya aussi dans cette séquence orale un symbole principal, "les étoiles" ayant pour image "le peuple congolais", la tombe désignant la misère, le fait de souffrir et de croupir sous cette misère étant traduit par « nous a inhumés avant terme »

En effet, cette brève explication nous amène à parler des figures de style qui s'incarnent dans le symbole et image, les locutions imagées interviennent pour suppléer à la carence des termes appropriés pour désigner de façon brève une action donnée. L'image embellit donc le discours et le rend percutant.

Voici une petite séquence que nous offre ce roman.

« Nous sommes indigestes, n'est-ce pas, Paola ? Dis-lui que pour un anthropophage aguerri, il a choisi du gibier qui donne des indigestions ». [2]

Le recours aux figures de style dans les chants, les sagesses ainsi que dans certaines séquences en prose rend compte de l'état d'âme de celui qui parle. Elles sont destinées soit à rendre l'idée au moyen d'une comparaison, soit à frapper d'avantage l'attention par sa justesse et son originalité.

a. Métaphore et comparaison

L'énoncé titrant **Les étoiles écrasées** signale déjà que l'originalité repose bel et bien sur la métaphore. La métaphore se fonde sur les transferts de sens, par similitude, par analogie entre deux objets, deux idées tandis que la comparaison se fonde sur un rapprochement simultané de deux objets en vue de faire apparaître une ressemblance entre eux. La métaphore est une comparaison abrégée, mentale comme le mot « tombe » signifie dans le contexte du poème que nous avons enregistré précédemment, "misère".

Les vers ci-après peuvent nous en signifier plus :

« Les étoiles sont enterrées dans la tombe.

Elles affleurent sur les yeux fermés » [2]

La transformation qui en résulte est alors : « *Le peuple (congolais) croupit dans la misère.* »

Avec le recours à la métaphore, Ngandu Nkashama et Valentin Yves Mudimbe révèlent un indice qui les classe à la croisée de chemin entre l'oral et l'écrit. Le corpus se présente comme des macro-contes par une sorte de continuité de la littérature orale sur plusieurs aspects ; surtout chez Ngandu Nkashama.

b. Hyperbole

Le genre narratif oral emploie à dessein, l'hyperbole qui consiste ici en une exagération dans le discours, les choses, à aller sous l'emprise d'une vive émotion, au-delà de la vérité pour mieux attirer l'attention des auditeurs sur elle. L'hyperbole use d'autres procédures pour l'histoire. C'est ce qui s'illustre dans le morceau ci-dessous :

« Ne pleurez plus, camarades,

Car la terre refuse de changer nos corps

En charogne de boue et jamais plus

Ils ne hurleront la mort absurde... » [2]

L'hyperbole surgit à ce niveau quand le narrateur et chanteur insiste sur le fait que la terre a refusé de changer, de transformer les corps en charogne de boue.

c. L'anaphore

C'est pour raison de rythme et d'harmonie que le romancier, à travers ses personnages, fait recours à l'anaphore. Elle consiste en une répétition d'un mot en tête de plusieurs membres de phrase. Linguistiquement parlant, l'anaphore est une reprise d'un segment de discours. Le morceau ci-dessous nous en fait une illustration :

*« Les étoiles enterrées dans la tombe.
Elles affleurent sur les yeux fermés
Elles brillent dans la tête qui ne bourdonne plus
Car la mort t'a délivré de la passion de la chair
Car la mort t'a installé. » [2]*

La reprise de certains segments en tête des vers successifs charme ce morceau du langage oral. C'est le cas d'une chanson des contes africains, on l'occurrence « **Le chien du roi** » dont les femmes de ce dernier sont accusées de l'avoir mangé. En effet, le passage ci-dessous, extrait d'un conte populaire de la tradition orale du Bushi nous en donne un modèle parfait.

*« Si c'est moi qui ai mangé le chien du roi,
Si c'est mon père qui a mangé le chien,
Si c'est ma mère qui a mangé le chien,
Si c'est mon grand-père qui en a mangé.
Que je ne saute (traverse) pas cette rivière afin qu'elle m'emporte. [19]*

Il faut souligner ici que le Bushi est un vaste territoire qui comprenait jadis les Buhavu, les Bunyindu, et une partie de Bufuluru, zone située à l'Est de la République Démocratique du Congo, au Sud-Kivu et dont les habitants forment la tribu des « Bashi ».

L'anaphore est ainsi marquée dans ces deux morceaux par le moment lyrique où le personnage exprime ses sentiments. Elle relève donc du langage oral de part la répétition (intempestive) de certains indices à la tête des vers successifs.

d. L'apocope et l'aphérèse ou hypocoristique

L'apocope consiste en une chute d'un ou plusieurs phonèmes à la fin d'un nom ou d'un mot. L'apocope relève du langage parlé car l'écrit ne permet en aucun cas la substitution d'aucun phonème d'un mot ou d'un nom. Elle relève donc du langage oral utilisé ici par souci d'embellir ou de venter pour des raisons affectueuses, la personne dont on veut parler ou que l'on veut appeler en vue d'exprimer une certaine familiarité.

Dans le cadre de notre corpus, nous pouvons citer certains passages à titre illustratif :

« Isa, être Africain, c'est prendre conscience que l'on est une chose Isabelle. Isa, souviens-toi ». [1]

L'aphérèse est par ailleurs illustré dans l'extrait suivant :

« Qui se dérangerait pour réclamer les morceaux de ses membres calcinés ? Paola ? Gerbe K ? Ginia peut être. [2]

Dans la première illustration, le narrateur omet volontairement quelques mots sur le nom de « Isabelle » avec le souci de charmer la porteuse du nom. Il en est de même pour la seconde illustration, quand, pour le nom de « Virginie » on fait tomber à la tête quelques phonèmes pour parler de « Ginia ». Les narrateurs, à travers leurs personnages procèdent par hypocoristique.

La suppression d'un groupe des mots au début d'un nom lui donne une certaine dimension esthétique. Cette technique est plus fréquente dans le langage des africains essentiellement oral.

e. L'humour est la manière de susciter le rire en présentant avec un air sérieux une situation comique. Il est donc fréquent dans l'oral. Nara le manifeste d'ailleurs auprès de ses camarades blancs en ces mots :

« *Isa, être africain, c'est d'abord prendre conscience que l'on est une chose [...] je suis nègre, bon sang ! Mais que savons-nous faire ? Un, deux, ...A trois... riez ... s'il vous plaît... trois... nous savons bien...un: voler...de bas en haut...les prolos y compris...à la première occasion... hop..., Deux, danser... cha-cha, rumba... » [1]*

Dans cette séquence discursive, l'humour est perceptible en ce sens que l'humoriste est ici celui qui rit, se dénigre en étalant ses incapacités autres que des bassesses. L'humoriste est capable de rire de lui-même, ou de l'existence humaine en général tel que Nara le fait pour tous les Africains dans le passage ci-dessus.

Si les figures de style participent aux enjeux de l'oralité, force est de constater qu'elle en donne l'opacité, caractéristique principale de la poésie, c'est-à-dire une façon de percevoir. D'où, ENO BELINGA affirme : « *Les Africains savent mettre en évidence non seulement les différences entre dialectes, mais encore les plus subtiles nuances du langage que le vocabulaire fourni dans le respect entre les mots.* » [20]

Il y a lieu donc de dire que la spécificité de la poésie aussi bien orale qu'écrite est d'ordre structural. Elle diffère de la prose par le style particulier de relations qu'elle institue entre les éléments du système linguistique. Au terme des analyses, nous avons pu constater que les éléments passés en revue constituent la richesse de la littérature orale par les biais des sagesses, mais aussi par un langage imagé qu'il importe d'aborder avec beaucoup de finesse car circonscrit à travers des figures de style.

4 CONCLUSION

La problématique d'une telle recherche a consisté en la recherche des mécanismes de mise sur support des matériaux oraux qui constituent aujourd'hui une littérature africaine écrite. Nos investigations poursuivaient quelques objectifs à savoir, dégager les éléments de l'oralité dans le corpus et expliquer les circonstances dans lesquelles ils ont été insérés dans le texte, les aspects esthétiques par-delà, les traits communs aux écrivains africains. Il a été donc question de montrer en même la littérarité du patrimoine de l'oralité par maintes analyses ayant servi des jalons pour classer ce texte au carrefour de l'écrit et de l'oral.

REFERENCES

- [1] Ngandu, Nkashama, Pius. *Les Etoiles Ecrasées*, Paris, Publisud, 1987
- [2] Mudimbe Valentin, Yves. *L'Écart*, Présence africaine, 1979
- [3] <https://www.mots.valise.fr.oraliture>.
- [4] Wellek René & Warren Austin. *La théorie littéraire*, Paris, Seuil 1971
- [5] Kesteloot Lilyan. *Histoire de la littérature negro-africaine*, Karthala. 2001
- [6] Makouta M'Boukou, Jean Pierre, *Introduction à l'étude du roman Negro-africain de la langue française* (problèmes culturels et littéraires), les nouvelles éditions africaines, 1980
- [7] Brunel Pierre, Pichois Claude & Marie Rousseau A.: *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Armand Colin, collection, U 1983
- [8] Molinié G. & Viala Alain. *Approches de la réception: Sémiostylistique de le Clezio*, Paris, P.U.F., 1993. p 153
- [9] KABASHI Tshiguka, *Récupération de l'oralité et narrativité dans le pleurer-rire de Henri Lopes*, mémoire inédit (1989), ISP/Bukavu/RDC, p. 12
- [10] Senghor Sédar L. *L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture negro-africaine. Présence Africaine*, 1956, p56
- [11] Echenimkester. *Aspects de l'écriture dans le roman africain, Présence africaine*, 1986, P 1
- [12] Deleuze et alli *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuits, 1975
- [13] Henri Lopes. *in Bingo*.no 361 Février 1983
- [14] Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, 1953p11
- [15] Hatzfeld et Darmesteter, *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVII^e Siècle jusqu'à nos jours*, Tome 2, 1964, p 1573
- [16] Brunel Pierre. *Le mythe de la métamorphose*,..... 1974. p 46
- [17] Mouralis Bernard. "Pays réels, pays d'utopie" *in notre librairie*, no 84, Juillet-Septembre 1984, p54
- [18] Grevisse Maurice, *Le Bon Usage-Grammaire française*, Duculot, Paris, 1969, p1027-1029
- [19] Anonyme, *Conte populaire de la tradition orale du Bushi*
- [20] Belinga Eno, *Comprendre la littérature orale africaine*; 1978