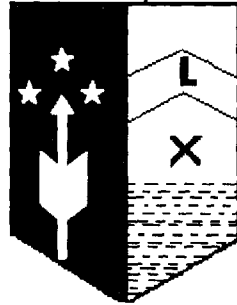


UNIVERSITE DE LUBUMBASHI
FACULTE DES LETTRES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES



TRAIN DES MALHEURS
DE TSHIBANDA WAMWELA BUJITU
Une étude sociocritique de roman

Par : **Martin LWAMBA NYEMBO**

Mémoire présenté et défendu en vue de
l'obtention du grade de Licencié en
Langue et Littérature Françaises.

Option : Littérature.

Directeur Professeur HUIT MULONGO
KALONDA BA - MPETA

Année académique 2001 – 2002

EPIGRAPHE

Alléluia !

Qu'il est bon de chanter notre Dieu,

Qu'il est agréable de le bien louer,

Psaume 147, 1

Dieu que je loue, ne reste pas muet,

Psaume 103, 16

Je te rendrai grâce parmi les peuples, Seigneur,

Je te chanterai parmi les nations ;

Psaume 108, 4

DEDICACE

A la famille Léandre NYEMBO

A la famille Onésphore SANGWA,

A mon épouse Yvette MWANGE,

A mes enfants,

A tous mes amis,

A tous ceux qui me sont chers,

En guise de reconnaissance,

Je vous dédie ce travail.

AVANT PROPOS

Aucun travail scientifique digne de son nom ne peut aboutir sans les efforts conjugués de plusieurs personnes de bonne volonté. Il serait ingrat de taire notre gratitude envers tous ceux qui nous ont apporté, tant soit peu, leur soutien à l'élaboration de ce travail, œuvre de beaucoup de sacrifices.

Pour commencer, plaise au ciel que nous nous acquittions du devoir de remercier les personnes de bonne foi, si nous présentons notre travail ce jour, c'est grâce à leur concours. Ces personnes envers qui nous exprimons toute notre gratitude.

En premier lieu, nous pensons au Professeur Jacques KEBA TAU KABILA qui nous a tenu haut le main pour notre joie que nous traduisons aujourd'hui, qu'il trouve ici nos remerciements les plus sincères pour tout ce qu'il a fait pour nous.

Notre dette morale va tout droit au professeur HUIT MULONGO KALONDA BA-MPETA qui, en dépit de ses multiples obligations a disponibilisé un peu de temps pour mener à bon port ce travail. Nous le remercions de tout cœur non seulement pour sa bonne volonté mais, et surtout son savoir-faire, la droiture et de ses remarques et de son souci de précision.

Nous tenons à remercier aussi tous les professeurs, Chefs de travaux et assistants de la faculté des lettres en général et du département de langue et littérature françaises en particulier pour avoir contribué à notre formation intellectuelle cinq ans durant d'études universitaires.

Les sentiments de notre reconnaissance s'adressent à mon épouse Yvette MWANGE, mes frères et sœurs : Godelive LUVUNGU, Irene FATUMA, Gisèle MAUA, Léandre NYEMBO

Hugues, Alain LUMBU, Serge IUNGA, Claudine LEYA, MAUA 2, Alphonsine KUNGWA, AMNASO KAUMBA MIFI.

C'est avec la même émotion très vive que nous témoignons nos sentiments de profonde gratitude à nos amis de tous les jours, frères et sœurs en Christ : Papa Tharcisse BANGUMBA, Joachim MASENGO, Jean-Claude MUTOMBO, Pascal KABEY, François KASONGO, Alain CHOLA, Nicole MANGO, Thérèse MANYINGU, Edouard KASESA, Jean ILUNGA, Charles MAKOBO, Gervais TSHIBANGU, Edouard KAPEMBA, Alidor TSHIMANGA, Nestor MUTOMBO, Désiré MWANA KAYUMBA, Espérance SONY, Célestin MWEHU.

Le grand honneur de clôturer cette page revient à notre père et à notre mère : Léandre NYEMBO et Antoinette FEZA, sans oublier le beau-père et la belle-mère : Onisphore SANGWA et Géneniève FEZA, aussi bien Judith KAMONA, Célestin MUYUMBA.

Enfin, que tous ceux qui, de loin ou de près, nous ont aidé trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Que votre amour puisse toujours nous soutenir !

CHAPITRE 0 : INTRODUCTION GENERALE

0.1. Choix et intérêt du sujet

Un texte littéraire est le miroir d'un peuple. Personne ne conteste, et cela depuis l'antiquité, que l'œuvre littéraire fait référence à des éléments de la réalité sociale ou de la conscience commune d'une nation ou d'un groupe social (¹).

En consacrant notre travail à l'œuvre de TSHIBANDA WAMWELA BUJITU, nous voulons rendre, d'une façon singulière, un hommage mérité à cet écrivain congolais dont les œuvres donnent matière à réflexion, mais aussi susciter la curiosité scientifique des chercheurs en vue de mener d'autres études sur ses œuvres.

Ce roman a attiré notre attention par le fait qu'il aborde des réalités sociales congolaises dans lesquelles nous sommes impliquées par son caractère contemporain, ce récit nous plonge dans la culture congolaise.

En général, les oeuvres de TSHIBANDA et TRAIN DES MALHEURS en particulier se révèlent psychologiques surtout émotionnelles et d'une grande sensation.

Ainsi, l'œuvre littéraire étant l'expression de la vision du monde d'un groupe social donné à travers son créateur, la sociocritique entend rendre compte du comment et du pourquoi de la métamorphose des faits sociaux en faits littéraires.

Eu égard à ce qui précède, nous voulons traduire la réalité sociale de TRAIN DES MALHEURS par cet intitulé : TRAIN DES

¹ Encyclopaedia universalis, corpus II, libye mesure

MALHEURS de TSHIBANDA WAMWELA BUJITU, une étude sociocritique.

0.2. La problématique

Une œuvre littéraire est le reflet d'une société : l'intention avouée des écrivains africains est de communiquer à un public large, pas spécifiquement africains, la réalité des problèmes qui se posent à l'Afrique....⁽¹⁾

Lue par les consommateurs avertis ou non, cette œuvre est sujet des multiples interprétations. Sa compréhension diffère selon la lecture de tout un chacun.

La réalité des problèmes posés, communiqués dans ce récit de TSHIBANDA, nous donne une matière à réflexion. En vue de mieux comprendre cette réalité, nous allons nous poser les questions suivantes dans le cadre de notre recherche :

1. Quelle est l'existence sociale du présent récit ?
2. Quels sont les problèmes sociaux transposés en faits littéraires ?
3. Comment y sont-ils transformés ?

3.1. Méthode et division du travail

0.3.1. Méthode de travail

Le créateur d'une œuvre est très peu préoccupé par la méthode qui puisse faciliter la lecture de son discours. Mais pour analyser une œuvre littéraire, un choix judicieux de méthode s'avère important.

¹ Gr NGALASSO, cité par Jean-Michel KIMUNI PALUKU, M., mémoire défendu en langue & littérature française 1997 – 1998.

Pour ESCARPIT qui est un théoricien de la sociologie de la littérature, l'œuvre est constituée de faits littéraires. Or le fait littéraire est un fait social transformé artistiquement par l'écrivain pour dire quelque chose ⁽¹⁾.

Dans le cadre de notre recherche, nous nous baserons sur les données théoriques proposées par C. DUCHET, R. BARBERIS, P.D. ZIMA, Fayolle et R. MAHIUE. Nous nous servons des recommandations de ces théoriciens de la sociocritique pour une parfaite production littéraire.

0.3.2. Division de travail

Hormis l'introduction et la conclusion générales, notre travail comportera trois chapitres.

Le premier portera sur l'approche définitionnelle des concepts.

Le second traitera de la socialité du texte.

Les niveaux sémantique et syntaxique comme structures linguistiques et sociales feront l'objet du troisième chapitre.

0.4. Vie et œuvres de l'auteur

0.4.1. Vie de l'auteur

Né en 1951 à Kolwezi, TSHIBANDA WAMWELA BUJITU, l'auteur de ce roman et écrivain congolais, a fait ses études au Kasai-Oriental et à Kisangani. Il est licencié en Psychologie. Pendant l'année scolaire 1972 – 1973, il fut préfet de discipline à l'Ecole Normale de Kasansa. Après ses études universitaires, il travaille à Lubumbashi comme Conseiller d'orientation scolaire et professeur à l'Institut Maadibisho, puis au Lycée Tujikaze de la Katuba. Notons aussi que TSHIBANDA a travaillé à la Gécamines, et

¹ ESCARPIT, cite par AMURI, M, Cours de methode de la critique litteraire contemporaine, L1 L & L F /UNILU, 2001

a été finalement nommé Directeur des études à l'Institut Lubusha de Luisha.

Actuellement TSHIBANDA passa sa vie dans la lointaine Belgique (Bruxelles).

0.4.2. Œuvres de l'auteur

TSHIBANDA est auteur de plusieurs romans et livres scolaires, notamment :

- Femmes libres, femmes enchaînées, édition Saint Paul.
- De Kolwezi à Kasaji, édition Saint Paul
- Je ne suis pas un sorcier, édition Saint Paul ;
- Psychologie, édition Impala
- Alerte à Kamoto, édition Lanterne
- Train des malheurs, édition Saint Paul.

0.5. Résumé de l'œuvre

Ses études de médecine à peine terminées, un jeune homme dénommé Basira, va à la recherche de deux frères qu'il ne connaît pas : l'un est vagabond, l'autre mineur.

La fête organisée en honneur de Basira, jeune médecin et la mort tragique de Kiki, père du héros (mort due à la trahison de sa femme), deux faits prétextuels introduisent le récit.

Basira s'embarque dans un «train des malheurs» sans savoir où il trouvera ses deux frères germains. Un périple fort riche en enseignements. A bord du train, il rencontre un vagabond que le jeune médecin découvre enfin de compte au cours de la conversation que c'est son frère. Avec ce dernier, le jeune médecin poursuit sa route. Au bout du voyage, une nouvelle effroyable : un accident dans la mine. Basira saura-t-il arriver à temps et retrouver son frère mineur ?

« Les rivières peuvent couler dans tous les sens, mais qu'elles finissent par rentrer à la mer ». « Le lien du sang finirait par réunir les enfants ». Pour dire que Basira a eu la chance de retrouver ses frères en dépit de toutes les difficultés rencontrées.

CHAPITRE I : APPROCHE DEFINITIONNELLE DES CONCEPTS

I.0. Préambule

Ce chapitre fera Un tour d'horizon des concepts qui interviennent le plus souvent quand on aborde la sociocritique. Nous allons les citer au fur et à mesure c'est-à-dire progressivement.

I.1. La sociocritique

Notons d'abord que cette expression est récente. Elle est fondée au début des années 1970. C'est un terme donné par C.DUCHET à la sociologie du texte pour marquer les spécificités de l'approche précisément en ce qui concerne son évolution (¹).

Plusieurs théoriciens vont s'intéresser à la sociocritique en vue de son épanouissement. Ainsi, nous proposent-ils une série des définition du concept sociocritique.

I.1.1. C. DUCHET

La sociocritique « vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaboré par la critique formelle et l'avalise comme l'objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde (²).

I.1.2. P. BARBERIS

Ce théoricien va dans la même direction que DUCHET. Il dit que « la sociocritique désignera donc la lecture de l'historique, du

¹ AMURI, M P , Cours d'explication des textes français, G2, L & L F /UNILU, 1999

² AMURI, M P , Cours de méthodes de la critique littéraire contemporain, à l'usage des étudiants de première licence l L F /UNILU 2001

social, de l'idéologie, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte. ⁽¹⁾.

I.1.3. P.V. ZIMA

Pour lui, la sociocritique est «une tentative pour la production de la structure et le fonctionnement (la lecture et le traduction) du texte littéraire dans le contexte social, historique et institutionnel.

I.1.4. R. FAYOLLE

La sociocritique cherche à établir «le statut du social dans le texte et non le statut social du texte ⁽²⁾

I.1.5. R. MAHIEU

L'approche sociocritique s'attachera davantage à prendre en compte les mécanismes de déplacement où se réalise, aussi, la transitivité qu'elle reconnaît à la fiction. Il s'agira en somme, non seulement d'identifier les émergences, pleines et massives de l'histoire, mais aussi et surtout d'interroger ses surgissements travestis, ses effacements et ses silences ⁽³⁾.

Toutes ces définitions se complètent et confèrent à la sociocritique non seulement sa vision globale, mais aussi son sens complet. Par ailleurs, en nous inspirant d'elles, nous pouvons comprendre que dans un texte littéraire coexistant deux dimensions, à :

- 1) la situation linguistique (signes, mots, structurations) ;
- 2) la situation sociale (faits sociaux) de l'œuvre.

Au regard de toutes ces définitions de la sociocritique qui, cependant convergent et nous permettent d'appréhender le sens du concept sociocritique, nous tenterons, pour notre part, de la définir de la manière suivante : la sociocritique est cette branche qui concentre

¹ AMURI,M.P., Idem

² AMURI,M.P., Op. cit.

³ AMURI,M.P., Op. cit.

l'effort sur l'écriture (le texte) pour y lire la façon dont la société y transparaît, c'est-à-dire chercher l'existence d'une société.

Il serait absurde, en effet, d'amorcer une étude sociocritique en absence du texte littéraire, car celui-ci est le support, le point d'appui de l'étude même. La sociocritique s'intéresse finalement à l'existence sociale du texte. C'est ainsi qu'à la porte de toute démarche sociocritique se trouve un texte littéraire qui nous permet d'y entrer.

Pour terminer ce chapitre, nous disons : puisque l'œuvre doit donner sa propre signification des faits qu'elle contient, JEAN WEISGERBER nous dira que « l'espace romanesque n'est au fond qu'un ensemble des relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages, mais tous ceux-ci ne relevant que du langage » (¹). Et partant de la réflexion qui dit que « les valeurs sociales du texte n'existent guère indépendamment du langage romanesque » (²). Ceci nous amène donc à analyser le texte, tout le texte et rien que le texte.

Faisons aussi remarquer que la sociocritique n'est pas à confondre avec la sociologie de la littérature. Celle-ci, depuis plus d'un siècle, s'est largement servi des théories marxistes et du positivisme tainien en pour fonder l'analyse des faits littéraires sur le social. A la différence de la sociocritique, « la sociologie de la littérature, sa préoccupation et son originalité furent d'établir et de définir les rapports entre la société et l'œuvre littéraire » (³). Car, après tout, « la société existe avant l'œuvre, parce que l'écrivain est conditionné par elle, la reflète, l'exprime, cherche à la transformer.

¹ WEISBERGER, J. Cité par KIMUNI PALUKU, mémoire, 1997 – 1998.

² RUMBU, A. K. cité par KIMUNI PALUKU, mémoire, 1997 – 1998.

3. Idem

I.2. La macro-société

Il n'est pas aisé de parler de la macro-société d'autant plus que le langage romanesque procède de l'imaginaire de l'écrivain. Etant l'objet de la rêverie de celui-ci, il nous sera difficile de circonscrire avec précision la société de laquelle il est issu. Son inspiration peut très bien lui venir soit d'un film visionné, soit d'une représentation théâtrale, soit d'un voyage. Pour mieux la définir, la macro-société est un monde physique, réel et habité. Elle est la source où l'auteur a puisé les faits sociaux qu'il a transformés en faits littéraires. La macro-société, c'est la « société-mère ». Elle est identifiable, elle a des structures sociales stables et organisées pour permettre à ses individus d'avoir des rapports durables et réciproques.

« Une collectivité identifiable, structure et continue des personnes sociales qui remplissent des réciproques » ⁽¹⁾. Nous dit FISCHTER.

I.3. La micro-société

La micro-société est la vision du monde réel ou la conscience sociale du groupe rendu par l'écrivain dans son texte. Elle est cette manière de vivre dans une société donnée, transmise à nous par le texte dans son langage. La micro-société est le texte autonome fonctionnant comme une société dans ses différents rapports organisés, dans la vie quotidienne de ses membres. « C'est la société du texte » ⁽²⁾.

I.4. La socialité du texte

Pour comprendre la socialité, il est impérieux de passer en revue les quatre (4) éléments issus de la lecture immanente de l'œuvre. Il s'agit de sociogramme, du discours social, du cadre temporel et du cadre spatial.

¹ FISCHTER, J. cité par KIMUNI PALUKU, mémoire, 1997 – 1998.

² AMURI, M.P., op ; cit.

I.4.1. Le sociogramme

Le mot sociogramme est le thème ou la situation générale et typique qui tient de la réalité sociale de l'auteur. Il (sociogramme) est l'ensemble des problèmes sociaux créés, posés et vécus dans l'œuvre. Ils y apparaissent généralement sous forme de conflit : sous-thèmes négatifs opposé aux positifs. Le sociogramme devient ainsi un thème réduit, une idée autour d'un noyau (¹).

I.4.2. Le discours social

C'est la voix du « on » ou « doxa ». Concrètement, le discours social renvoie à l'opinion de la communauté sociale du texte : ses considérations, son point de vue (sujet anonyme, collectif, indéfini). Le discours social est ce bruit social, cet écho social du texte. Il apparaît comme une maxime, un proverbe, d'une façon générale.

Le discours social, nous dit M. MULONGO, est l'être social du texte dans sa discursivité. Il requiert l'anonymat. C'est la façon dont la socialité est véhiculée dans le texte (¹).

A l'instar du sociogramme sous-tendu par la dualité thématique, le discours social se construit sur une base antithétique, il y a d'une part l'un discours social véhiculant la situation typique positive, d'autre part, un discours social pour la situation typique négative

I.4.3. Le cadre spatial

Il réunit tous les éléments qui témoignent de l'espace où se situe la société du texte. Ils se présentent également dans l'ordre de la dualité du sociogramme. En effet, l'artiste-écrivain crée des endroits ou des lieux favorables ou non à telle ou telle action. Tous les espaces et objets matériels du texte constituent un environnement, un décor pour la société du texte. Ils ne doivent donc plus échapper à l'attention de l'analyse dans la mesure où ils se retrouvent dans la logique de

¹ AMURI, M P , les methodes de la critique litteraire contemporaine ? cours a l'usage des etudiants de licence, UNILU, Faculte des lettres, 2001

l'interaction, du rapport dialectique entre la nature et l'homme entre le milieu et l'homme : l'un agissant sur l'autre et vice-versa.

I.4.4. Le cadre temporel

La société du texte se situe aussi dans le temps. Les éléments temporels du texte le démontrent. Ils ont à leur tour un certain impact, positif ou négatif sur les faits sociaux du texte. Le cadre temporel, lui aussi, contribue donc à la fois à prouver l'existence de la société du texte et à exprimer certains de ses faits. A l'instar du cadre spatial, l'aspect temporel s'inscrit dans un parcours conflictuel. En effet, le temps apparaît lui aussi sous un angle antinomique et bipolaire de la situation typique de l'œuvre.

En somme, la socialité se définit comme le caractère qui fait du texte une micro-société et lui confère ainsi une existence sociale.

I.5. Les sociolectes

ZIMA nous définit les sociolectes comme étant « un ensemble des collectivités peu ou prou antagonistes dont les langages peuvent entrer en conflit » ⁽²⁾.

Pour GREIMAS, le sociolecte est un langage idéologique qui articule sur le plan lexical, sémantique et syntaxique des intérêts collectifs particuliers » ⁽³⁾. Vu sous cet angle, les sociolectes sont comme des sortes de sous-langages reconnaissables par des variations sémantiques qui les opposent les uns aux autres ⁽¹⁾. Ils désignent bien entendu les différents langages des structures sociales : chaque force ou fait social se présente dans un langage approprié. Nous comprenons donc par là que les sociolectes sont des signes linguistiques et des langages qui véhiculent des conflits idéologiques dans un texte littéraire. Ils sont non seulement un répertoire lexical, un code mais, sont aussi et surtout constitués de

1

² ZIMA, P, Manuel de sociocritique, Paris, Picard, 1985

³ GREIMAS, A J, et Aliu, cite par ZIMA, p, Op cit, p 131

techniques utilisées par le contour sémique d'un mot. Loin d'être des éléments isolés, ils ne sont localisables que dans le discours. « Les sociolectes n'existent pas indépendamment de leur mise en discours qui peuvent prendre des formes assez hétérogènes ⁽²⁾ ».

I.6. Conclusion partielle

L'essentiel de ce chapitre titre « approche définitionnelle des concepts » a porté sur les définitions de certains termes qui sont, dans la plupart de cas cités quand on aborde une étude sociocritique.

Au point de la socialité du texte, d'autres éléments constitutifs peuvent être dégagés pour enrichir l'analyse. Toutefois, l'analyste doit savoir qu'à ce niveau la socialité du texte, vue à travers ces éléments, reflète l'idéologie, le message du texte ; un moment indiqué pour exploiter rapport texte – société. (Clin d'œil vers la macro-société).

¹ GREISMAS, Op. cit, , P. 24

² MAWANGA TULUME, mémoire, UNILU, 1998.

CHAPITRE II. : LA SOCIALITE DU TEXTE

Entre la sociologie du littéraire qui concerne l'amont (condition de la production du texte) et la sociologie de la réception et de la consommation qui concerne l'aval (lecture, interprétation), la sociocritique vise le texte lui-même comme lieu où se joue et s'effectue une certaine socialité⁽¹⁾.

Quatre éléments, issu de la lecture immanente de l'œuvre (voir les niveaux textuels) servent à démontrer sa socialité. Il s'agit de :

1. Le sociogramme ;
2. Le discours social ;
3. Le cadre spatial et
4. Le cadre temporel.

Ce chapitre portera essentiellement sur les éléments constitutifs de la socialité du texte. La socialité, elle, est le caractère qui fait du texte une micro-société et lui confère ainsi une existence sociale. A ZIMA nous dit : «le texte est à la fois fait social et construction, et cette construction est autonome (forme par rapport à la structure idéologique qui l'a engendré »⁽²⁾).

La construction est, donc, un travail d'écriture qui traite le fait social et le transforme en fait littéraire dans l'écriture. Cette construction est autonome par rapport à la société et il n'est pas à comparer avec le fait social mais plutôt par rapport à lui-même.

¹ AMURI, M P , dans son discours Methodes de la critique littéraire contemporaine, licence, UNILU, 2001

² ZIMA P V , « Sociocritique et sociologie de la littérature », in dictionnaire des littératures de la langue française, Paris, Bordas, 1984, p 2181

II.1. Le sociogramme

Le sociogramme est un fait social typique à la reconstitution duquel concourent d'autres faits sociaux idéologiquement apparente . Etant au-delà du simple thème, le sociogramme est ce fait social principal, ce noyau autour duquel gravitent, par le travail de reconstruction de l'auteur, d'autres faits sociaux dits secondaires ou sous-thèmes en vue de recréer une situation typique. Bref, le sociogramme est l'ensemble de problèmes sociaux créés, posés et vécus dans l'œuvre et qui constituent une sorte d'emblème idéologique. Ils y apparaissent généralement sous forme de conflit : sous-thèmes négatifs opposés aux positifs. Le sociogramme devient ainsi une idée autour d'un noyau.

L'analyse du récit : Train des malheurs, nous aidera à concrétiser cette notion de sociogramme. Le discours que nous venons de tenir sur le sociogramme montre que la littérature n'a pas affaire à une grammaire neutre, mais à des intérêts sociaux transformés en texte par un écrivain. Ces intérêts produisent un emblème, une image que les thématiciens appellent thème. Ceci est une construction de l'imaginaire de l'écrivain. Il y a thème, selon TROUSSON, « lorsqu'un motif qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique » (¹).

Pour notre recherche, la situation typique ou général dans le récit : Train des malheurs, c'est assurément, « l'état d'abandon dans lequel se trouve BASIRA provoque un sentiment de frustration ».

BASIRA, orphelin de père, sa mère devenue folle et séparé de ses deux frères dès le bas âge se voit abandonné à lui-même.

Cet état se caractérise par une série d'événements heureux ou malheureux, conséquence d'un ordre préétabli et

irrévocable. BASIRA trouve sa vie de non sens : demeurer dans la solitude. ainsi, face à cette situation, le héros tient à surmonter courageusement certains obstacles qui sont de nature à enfreindre l'objet de sa quête, notamment : la fête organisé en son honneur, les discours prononcés à cette fin qui veulent le retourner en ville, les conditions malsaines passées dans le « train », la nouvelle de l'accident dans la mine, ce sont autant de faits ou événements malheureux qui constituent l'obstacle à la quête du héros. Mais à côté des événements malheureux, nous retrouvons d'autres qui concourent au soutien de l'action du héros, c'est entr'autres : prise en charge par les religieuses, permet à BASIRA à avoir un certain niveau intellectuel, la rencontre, d'abord avec le vieil homme du village l'encourage, puis avec la sœur Clémentine lui permet à retrouver Freddy un de ses frères et malabar qui erre dans la nature.

Ainsi dit, deux catégories du sous-thèmes se présentent à ce niveau où nous parlons du sociogramme :

A. La catégorie de sous-thèmes positifs

A.1. L'occupation de BASIRA par les religieuses

« BASIRA, jeune médecin sortant frais de l'université, méditait sur sa condition ». P 5

Cet extrait complété par :

« Des religieuses s'occupèrent de l'éducation de BASIRA »
P. 19., traduit ou marque un événement heureux non seulement pour lui mais aussi pour tout son village.

Les études sortent l'homme de son ignorance, de son état d'aveugle. BASIRA qui a vu son séjour prolongé à l'orphelinat, il médite sur sa condition.

« Des réminiscences se mirent à défiler dans sa tête : ce séjour prolongé à l'orphelinat, toute sa formation en

¹ TROUSSON, R , Themes et mythes , Questions de methodes, edition de l'universite de Bruxelles,

Europe... le refus de lui permettre de rentrer au pays ne fût-ce que pour des vacances de quelques mois... ». P 8.

Ce passage montre comment le héros, intellectuel, bien instruit, tout en se rappelant de son passé veut quitter d'un état : la solitude à un autre : vivre avec ses frères germains ;

A2. La rencontre avec le vieil homme

Un événement qui va pousser BASIRA à entamer sa quête.

« Comme un homme conduit par la destin, BASIRA finit dans la case d'un vieil homme qui, pris de pitié, consentit à lui raconter dans les moindres détails la triste histoire de sa famille ». P 8

« Vint le jour où BASIRA devait quitter le village ; il prit la précaution d'aller voir le vieux qui lui avait révélé une partie de sa vie. « Ne te fais pas du mauvais sang, lui dit ce dernier, le passé est mort. Seuls comptent le présent et le futur. Va au sud chercher ton frère dans la ville minière ; peut-être que par la même occasion tu rencontreras celui qui erre ». P 19

Ces deux extraits montrent en qui a la rencontre du héros avec le vieil homme s'avère importante. BASIRA va réunir tout son courage pour essayer de changer le cours de son histoire.

A.3. Le courage

« BASIRA, quitta le vieux, décidé d'oublier le passé et de vivre le présent. Le passé est mort en effet, seul compte le présent ». P 19.

Encouragé par le vieil homme, BASIRA va à la conquête de ses frères. Il lui faut beaucoup de sacrifices pour affronter des obstacles aussi farouches comme ceux vécus dans le « train ». Il lui faut autant de courage sans lequel il n'atteindra pas son objectif.

« Sans laisser le temps au médecin de bien le regarder, il le pousse hors du compartiment en proférant quelques invectives... ». P 26.

Monsieur, essaie-t-il d'interpeller le gars, ma réservation...

Ta gauche ! rétorque le malabar qui lui chaque en même temps la porte au nez » p. 27.

Dans un tel climat, il est difficile de voyager sans être courageux, on peut résoudre de rebrousser chemin. Mais le héros tient à sa mission.

A.4. La rencontre avec la sœur clémentine

Cette rencontre n'est pas vaine. Elle est une occasion qui permettra à BASIRA de retrouver Freddy, un de ses frères.

« Ce médecin qui a soigné DEKENDIO, c'est quelqu'un des tiens ? Intervient Freddy ». P 5

- Je l'ai rencontré à la gare, répond la religieuse, et j'ai admiré la force de son silence. Il est seul au monde à la recherche de ses frères.
- Je suis seul moi aussi, ma sœur, ignorant ce que sont devenus mon père et mes frères. Ma mère est folle au village. Je n'ai nulle envie de la revoir.....
- Si tu ne mens pas, BASIRA est ton frère ! p. 74.

Cet extrait complété par un autre traduit la manière dont le héros a retrouvé son frère.

« Il ne reste qu'une chose à faire pour Freddy, c'est de rentrer rejoindre BASIRA pour essayer de retrouver leur frère dans la ville minière...

- Si c'est vrai que tu est fils d'un ancien pêcheur..., que ta mère est folle au village...

Je suis ton frère ! ». pp 74-75.

De cette façon, BASIRA retrouve Freddy, ensemble, ils vont retrouver leur frère dans la ville minière, ville qui, d'après les informations captées à la radio est plongée dans l'angoisse.

B. La catégorie de sous-thèmes négatifs

B.1. La fête organisée en honneur du héros

Généralement, la fête est un événement de réjouissance. Mais, dans ce récit, il y a une forte opposition entre le héros que l'on fête et le village organisateur de la fête. Les discours prononcés à cette occasion sont de nature à le retourner en ville pour encadrer ses jeunes frères du village.

« quant à toi, mon petit BASIRA, dès que tu seras de retour en ville, ... ». P 7

De son côté, le héros était loin de se laisser contaminer par l'ambiance du jour.

« La fin des études, pour lui ne pouvait jamais être la ligne d'arrivée, mais un point de départ, il méditait sur sa condition » p. 5.

La fête, oui, mais, pour le héros qui était devenu le point de mire de tout le village, ne voyait pas la nécessité d'une telle organisation. Il ne voyait donc pas pourquoi faire de dépenses pour fêter son papier.

B.2. Les conditions malsaines passées dans le train

« Il le pousse hors du compartiment en proférant quelques invectives... ». P 26

D'entrée de jeu, le jeune Médecin est menacé. Va-t-il réussir sa mission ? Tout au long de son voyage, dans ce train, il assiste à des menaces, injures, vol, viol, escroquerie etc.

« Ce n'est pas possible, clame la grand-mère étonnée, ils n'ont même pas de tickets ! Mais, ce sont des voleurs !

- Ta gueule ! lance DEKENDJO, roulant deux yeux rouges ». P 33

Ce passage traduit ou montre des gens à qui l'on a à faire dans le train. Il faut avoir des nerfs pour voyager dans de telles conditions.

B.3. L'accident dans la mine

« Une nouvelle se répand : à quelques kilomètres de là, un accident s'est produit dans la mine, Radio-trottoir parle d'une dizaine des morts ». P 72

BASIRA est fortement troublé. Il ne croit plus à la découverte de ses pairs, toutefois, il implore son Dieu : « Grand Dieu, faites que les miens ne soient pas parmi les morts ».

Ce message sur la nouvelle de l'accident veut couper l'élan, le courage, la détermination de BASIRA qui, bien entendu, tient à retrouver ses frères.

II.2. LE DISCOURS SOCIAL

C'est la voix du « on » ou « doxa ». Concrètement, le discours social renvoie à l'opinion de la communauté sociale du texte : ses considérations, son point de vue (sujet anonyme, collectif, indéfini, ...) Le discours social est ce bruit social, cet écho social du texte.

A l'instar du sociogramme à la réalisation duquel il concourt, sous-tendu par la dualité thématique, le discours social se construit sur une base antithétique ; il y a d'une part un discours social véhiculant la situation typique positive, d'autre part, un discours social pour la situation typique négative.

Le discours social, nous dit H. MULONGO KALONDA, est l'être social du texte dans sa discursivité. Il requiert l'anonymat. C'est la façon dont la socialité est véhiculée dans le texte (¹).

Il apparaît comme une maxime, un proverbe, d'une façon générale.

Exemple : « Il est interdit quand l'adulte parle, à l'enfant de parler ».

« Selon que vous serez coupable ou non, la justice vous rendra blanc ou noir ».

1. Le discours social favorable à l'action du héros

1.1. La conscientisation

“Attrapez des criquets pour votre enfant, dit-il, quand il aura grandi, il vous en attrapera à votre tour.” P. 7

Ce discours social traduit l'idée de mieux préparer les enfants. Les villageois sont interpellés. Ce discours endossé par l'oncle interpelle plus les parents des enfants du village. Il faut donc savoir préparer sa pension par ses enfants. Il compare des criquets aux études, sources de bonheur.

1.2. L'espoir

L'espoir se manifeste aux dires ou mieux au discours du père Kiki. Ça nous rappelle un peu la récitation de : Le laboureur et ses enfants. Comme qui savait déjà ce qui allait lui arriver, le riche laboureur appelle tous ses enfants pour les préparer à la vie future.

De la même manière, Kiki, le Père du jeune médecin, traduit cet espoir en ces termes :

« Que les rivières peuvent couler dans tous les sens, mais qu'elles finissent par rentrer à la mer. Le lien de sang finirait par réunir les enfants ». P.19

¹ HUIT MULONGO KALONDA ? cité par MANANGA TULUME, mémoire, UNILU, 1998

Kiki prédit la vie de ses enfants. Il mourra et laissera les enfants éparpillés : « s'en allèrent au gré du vent ». Sans désespérer de se rencontrer, BASIRA va, après ses études universitaires, à la recherche de ses deux frères qu'il ne connaît pas, mais qu'il rencontre en dépit des difficultés éprouvées.

Dans le même espoir, BASIRA est envoyé par un vieux du village pour chercher ses frères.

« Ne te fais pas du mauvais sang, lui dit ce dernier, le passé est mort. Seuls comptent le présent et le futur. Va au sud chercher ton frère dans la ville minière, peut-être que par la même occasion tu rencontreras celui qui erre ». P. 19.

Ce discours l'encourage BASIRA va quitter le vieux, décider d'oublier le passé et de vivre le présent. « Le passé est mort » en effet, seul compte le présent. Cette parole a encouragé le jeune médecin et donné un certain espoir à ce jeune quelque peu désolé.

1.3. Le calme

Le héros, BASIRA, garde un calme qui a laissé une bonne impression lui permettant ainsi de persévérer dans la recherche de ses deux frères.

« Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas », se dit la femme. P. 8

Le jeune à peine sorti de ses études, a sa mission. La fête organisée en son honneur ne lui dit rien. Il garde son calme, on dirait qui pense déjà à son aventure.

« Vraiment je n'ai pas ou tord de garder silence, pense BASIRA, même les militaires craignent ces personnages dangereux qui sèment la terreur sur le train ». P. 50.

S'il a pu voyager et atteindre son objectif, c'est grâce à cette attitude. Le train à bord duquel il est monté sème la désolation.

2. Le discours social défavorable au héros.

Les extraits que nous allons développer sont liés, d'une part, à la mort du père Kiki laquelle mort va laisser les enfants dans une situation inquiétante, d'autre part, aux situations qui ont conduit la mère du héros à la folie.

2.1. La superstition.

« L'aube en Afrique est le moment où les esprits, fatigués de leurs activités nocturnes, s'appêtent à regagner leur tombe. Malheur au vivant que le destin conduirait au devant d'eux ! les morts, dit le poète, sont dans l'eau, ils sont dans le vent, ils sont dans le feu... » p.9.

Ce passage exprime une prémonition, car Kiki, le père de Basira, avait fait un drôle de rêve. Ce rêve s'est concrétisé. Au fur et à mesure que le temps passait, Kiki fut victime du discours social des africains.

2.2. La trahison.

« La trahison d'une femme qu'on aime est comme un glaive planté dans un cœur fragile, conclut-il » p.17.

L'imprudence d'avoir compté sur sa partenaire, coûta cher à Kiki.

« Ce jour-là, que celui qui voudra me voir ne me cherche pas ailleurs qu'au cimetière... » p. 17.

Malheureux, Kiki est mort, il jette sur sa famille l'opprobre, sa femme devient folle suite à son infidélité. Les trois enfants sont abandonnés à leur triste sort.

II.3. Le cadre spatial.

L'étude de l'espace doit être liée aux procédés relevant de la vision, du temps, du personnage et surtout de l'intrigue. A ce sujet Weisgerber nous dit que « l'espace remanesque n'est au fond qu'un ensemble des relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et le personnage » (1). En outre, tout roman est sensé situer le personnage et l'action dans un monde susceptible d'être connu par les sens. C'est ainsi que Bourneuf dira : « l'unité dynamique que crée l'espace dans le roman comme élément constitutif de celui-ci l'est au même titre que l'intrigue, le temps et les personnages » (1).

Dans le cadre de notre étude, le récit ou mieux l'écrivain crée trois espaces où se manifestent toutes es relations. Le roman est intitulé : « Train des malheurs ». Mais, le village de BASIRA, le train et l'espace minier sont là les milieux où se déroulent les scènes.

1. Le milieu favorable à l'action

1.1. La case du vieil homme

Ce vieil homme, l'un des villageois a pu encourager BASIRA pour sa conquête.

« Comme un homme conduit par le destin, BASIRA finit dans la cade d'un vieil homme qui, pris de pitié, consentit à lui raconter dans les moindres détails la triste histoire de sa famille ». P. 6

Cet extrait traduit le sentiment de pitié que manifeste ce vieil homme. Non seulement il a pitié de Basina mais aussi il va l'encourager dans la recherche de ses deux frères.

« Vint le jour où Basira devait quitter le village. Ne te fais pas du mauvais sang, lui dit ce dernier, le passé est

(1) WEISGERBER, J., Cité Kimuni Paluku, le fils d'Agathe Moudia de Francis Bebey, une tentine sociétique du roman, Mémoire de Likenu, UNILU, Fac. des lettres, 1998, p. 64.

mort. Seuls comptent le présent et le futur. Va au sud chercher ton frère dans la ville minière ; peut-être que par la même occasion tu rencontreras celui qui erre... » p.19.

Cette parole du sage se révèle prophétique car, en effet, le médecin aura cette chance de retrouver ses deux frères.

3. Le milieu défavorable à l'action.

2.1. Zone minière.

« Une nouvelle se répand : à quelques kilomètres de là, un accident s'est produit dans la mine. Radio – trottoir parle d'une dizaine des morts... Sœur Clémentine, à qui il avait fini par raconter son histoire, l'encourage et lui promet ses prières. Basira doit prendre un vœux, arrivera-t-il à temps » p. 72.

Un discours qui traduit un sentiment de tristesse. Basira n'est pas toujours à l'aise, il passe des moments qui restent à désirer. De son village à la mine, le héros a toujours larmes aux yeux, très inquiet de sa situation.

II.4. Le cadre temporel.

Un récit n'est récit et ne peut être considéré comme tel que dans la mesure où les différentes séquences obéissent à un certain ordre d'événements. dans la mesure où ces séquences s'enchaînent suivant un ordre rigoureux de la successivité dans le temps. Ceci apparaît, comme nous l'avons dit très haut, sous un angle antinomique et bipolaire de la situation typique de l'œuvre. Ainsi, avons-nous distingué dans le récit deux aspects d'éléments temporels. Certains se révèlent propices à la quête du héros, d'autre par contre lui sont défavorables.

(¹) BOURNEUF, R , L'organisation de l'espace dans le roman in études littéraires, Vol 3, n) 1,

II.4.1. Eléments temporels favorables à la quête.

Ces éléments que nous allons épinglez, loin d'être exhaustifs, sont classés dans cette rubrique parce qu'ils sont favorables ou mieux, ils aident le héros à poursuivre sa quête.

« Plus tard dans la soirée, lorsque les tam-tams s'étaient tus, Basia profita du clair de lune pour se dégourdir les jambes dans un sentier tortueux serpentant le village ... Comme un homme conduit par le destin, Basira finit dans la case d'un vieil homme qui, pris de pitié, consentit à lui raconter dans les moindres détails la triste histoire de sa famille » p.8.

Larousse nous définit la soirée comme « temps depuis le déclin du jour jusqu'au moment où l'on se couche ⁽¹⁾ ». Ce temps, dans la tradition africaine est favorable au conseil familial et ce, autour du feu : le père raconte des histoires à ses enfants, notamment le savoir vivre, la manière d'être dans la société etc.

La soirée se révèle favorable ici, parce que le vieil homme profite ce temps pour raconter à Basira la triste histoire de sa famille. Cette occasion donne au jeune médecin la possibilité de réunir tout son courage en vue de se lancer dans son aventure.

Le deuxième temps que nous pouvons souligner ici, c'est le jour « Temps pendant lequel le soleil éclaire l'horizon » ⁽²⁾, vous définit encore une fois Larousse.

« Vint le jour où Basira devait quitter le village, il prit la précaution d'aller voir le vieux qui lui avait révélé une partie de sa vie ». Ne te fais pas du mauvais sang, lui dit ce dernier, le passé est mort. Seuls comptent le présent et le futur ... » p. 19.

Quebec, Université de Laval, Avril 1990, p 82

⁽¹⁾ Larousse de Poche, Nouvelle Edition, Revue et mise à jour, Précis de grammaire

⁽²⁾ Idem

Cette parole encourageante pousse Basira à entamer ses démarches.

« Basira quitta le vieux, décidé d'oublier le passé et de vivre le présent, le passé est mort en effet seul compte le présent » p. 19.

Basira s'en va au Sud chercher son frère dans la ville minière, par la même occasion, il rencontrera celui qui erre.

Troisième temps à épinglez, c'est la rencontre entre Basira et la sœur Clémentine.

« Citoyenne, lui lance-t-il, viens t'asseoir ici. Elle ne se fait pas prier, l'homme se déplace un peu et lui laisse suffisamment de place pour qu'elle étale son pagne. Tu vas à la capitale ? interroge le jeune homme qui cherche à nouer conversation ». L'homme et la jeune femme ont vite fait de se présenter ... C'est vraiment la providence qui t'a mis sur ma route, déclare sœur Clémentine, sincère. J'avais très peur de faire ce voyage seule » pp. 20-21.

Ce long extrait traduit les circonstances de prise de connaissance entre ces deux voyageurs (Basira et Clémentine). cette raconte n'est pas du tout vaine. Elle permettra plus tard, à Basira de retrouver son frère qui erre, qui est à la merci du vent. Et c'est grâce à la sœur Clémentine que Freddy, frère de Basira, fut retrouvé par celui-ci.

« Qu'est-il arrivé à ta mère ?

C'est parce qu'elle avait trompé mon père ... Que faisait ton père dans la vie ?

Il était pêcheur de son métier.

Su tu ne mens pas, Basira est ton frère ! » p. 74.

« Si c'est vrai que tu es fils d'un ancien pêcheur ... que a mère est folle au village ..., et que tu as quelque part dans ce

monde un frère abandonné à son triste sort, un autre suant sang et eau dans une mine... je suis ton frère ! » p. 75.

Voilà comment Basira retrouve un de ses frères. Ceci étant, fort est de confirmer que la rencontre se révèle un moment favorable quant à la quête du héros.

II.4.2. Élément temporel défavorable à la quête.

1. Le soir de la fête du diplôme de Basira.

« Il régnait au village une atmosphère d'excitation fébrile. Le soleil au firmament avait revêtu une robe aux éclats atténués. Dans sa cabane, Basira, méditait sur sa condition. La fin des études, pour lui, ne pouvait jamais être la ligne d'arrivée, mais un point de départ. Les villageois étaient tellement sincères dans leur allégresse que nul, à l'exception de la tante du médecin, ne perçut l'inconfort de la situation dans laquelle se trouvait le héros du jour » pp. 5 – 7 – 8.

Dans ce long passage, ce soir est un moment défavorable par rapport à la quête du héros. La fin des études, d'accord, mais l'organisation d'une fête en son honneur, non ; parce que, pour Basira, une seule préoccupation : la quête de ses frères.

II.5. Conclusion partielle.

Dans ce chapitre intitulé : la socialité du texte, nous avons essayé de donner une esquisse d'analyse des éléments relatifs à la socialité du texte.

S'agissant d'elle (socialité du texte), notre tâche a porté essentiellement sur l'analyse des extraits ayant trait aux trois aspects principaux constitutifs de cette notion, à savoir : le sociogramme, le discours social et le cadre spatio-temporel.

Dans *train des malheurs*, le sociogramme repose sur cette existence dichotomique que connaît le héros. Celui-ci médite sur sa condition. Loin de se préoccuper de sa vie personnelle, Basira va, à la recherche de ses frères. Mais autour de la situation typique se crée un groupe de sous-thèmes : les faits sociaux dans leur conflit. Ceci rend compte du caractère bipolaire, voire antinomique de la situation typique.

Le discours social, quant à lui, répond à cette dualité thématique. Deux types de discours social se présentent à notre vue. Le premier s'inscrit dans le sens d'une lutte contre sa préoccupation, tandis que le second contribue au renforcement de sa mission.

Le cadre spatio-temporel, s'inscrit également dans l'aspect conflictuel ou bipolaire de la situation typique de l'œuvre. A ce niveau, deux analyses nous ont permis de classer, d'une part, les éléments spatiaux catégorisés en deux : ceux qui sont propices à l'action du héros et d'autres qui ne le sont pas. De la même manière, nous avons procédé aux éléments temporels.

**CHAPITRE III. : LES NIVEAUX SEMANTIQUE ET
SYNTAXIQUE COMME STRUCTURES
LINGUISTIQUES ET SOCIALES**

III.1. Le niveau sémantique

0. Introduction

La sociocritique trouve son essence dans la sociologie du texte. Cette partie portera essentiellement sur l'analyse du niveau sémantique. Ce niveau se propose de rendre compte de la situation sociolinguistique du texte car, il faut noter que deux dimensions coexistent dans un texte. Il s'agit des structures linguistiques et des structures sociales.

A ce sujet, P. ZIMA dit que "la sociologie du texte s'efforcera de transposer des problèmes sociaux (...) au niveau linguistique. Il ne sera plus question de la société mais de la situation sociolinguistique dans laquelle est écrit un texte" (¹)

Dans son ouvrage intitulé : Manuel de sociocritique, abordant l'analyse sociocritique de manière concrète, ZIMA nous présente deux niveaux textuels comme des structures à la fois linguistiques et sociales : le niveau sémantique et le niveau syntaxique.

En fixant notre regard sur l'analyse du niveau sémantique, Nous récupérons encore une fois la pensée de P. ZIMA qui poursuit en disant : "la sociologie du texte devait tenter de dépasser les limites du discours esthétique (philosophique) et de représenter les différents niveaux textuels comme des structures à la fois linguistiques et sociales.

¹ ZIMA, p., Op. cit., p. 121

Il s'agit surtout des niveaux sémantique et syntaxique (narratif) et leurs rapports dialectiques"⁽¹⁾.

1.1. Fondement sémantique du texte

Le fondement sémantique du texte doit être entendu comme le choix de certaines oppositions sémantiques. Ce fondement détermine la structure narrative de celui-ci.

1.2. Divisions du récit en séquence

Claude BREMOND définit le récit comme un message racontant une série d'événements intégrés dans l'unité d'une même action. C'est dire que sans succession d'événements, on ne peut pas parler de récit, tout comme si les événements successifs ne font pas partie d'une même action, il n'y a pas de récit (²).

Pour étudier le récit en tant qu'histoire, BREMOND met au point le premier modèle fonctionnel. Concrètement; il conçoit un instrument qu'il appelle séquence.

Par séquence, nous entendons avec Roland BARTHES : "une suite logique de noyaux; unis entre eux par une relation de solidarité, la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solitaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent." (³).

Pour plus de précisions sur la séquence, nous recourons à la définition de VANOYE qui écrit : "la séquence est une unité relativement autonome constituant un tout du point de vue de l'intrigue" (⁴).

Pour revenir à c. BREMOND, celui-ci démontre que la séquence articule trois fonctions :

¹ Ibidem

² AMURI, M , Methodes de critique littéraire contemporaine, cours a l'usage des etudiants de licence/Fac Des Lettres/UNILU 2002

³ BARTHES, R , "Introduction a l'analyse des recit", n Poetique du récit, Paris, Seuil, 1977, p 29

⁴ VANOYE, f Recit ecrit-recit filmique, Paris, Picard, 1985, p 77

Fonction 1	Fonction 2	Fonction 3
Situation ouvrant une possibilité	A) Actualisation de la possibilité ou	a) Succès ou
	B) Non-actualisation	b) Echec

La méthode de BREMOND consiste à représenter un schéma de l'histoire en tenant compte de grandes articulations de celle-ci. Les séquences telles que présentées ci-haut par c. BREMOND, fond découvrir l'enchaînement chronologique des événements de l'intrigue et même l'ensemble des transformations dont les personnages sont agents ou patients.

En complément de ce schéma, Paul LARIVAILLE considère qu'il faut recourir à un modèle fonctionnel plus complexe pour appréhender l'histoire tout entière. Selon lui, l'histoire est en effet une suite d'événements transformant une situation donnée en une situation nouvelle. Il y a donc un processus de transformation dans une séquence. En outre, toute histoire a un point de départ et un point d'aboutissement qui ne sont pas événementiels. Compte tenu de tous ces aspects, P. LARIVAILLE complète le modèle fonctionnel de C. BREMOND en créant le schéma suivant.

Avant les événements	Les événements			Après les événements
Etat initial	Processus de transformation			Etat terminal
	Provocation	Action	Sanction	V
I	II	III	IV	
	F1	F2	F3	

Dans le modèle fonctionnel, LARIVAILLE distingue cinq étapes :

- a) Etat initial : c'est un moment de l'histoire qui précède le début des événements.
- b) Provocation : C'est un élément moteur qui enclanche l'action. Elle marque le début des événements.
- c) Action : C'est la manifestation d'une énergie. Ce moment présente toutes les manipulations qui amènent l'événement à son aboutissement.
- d) Sanction : c'est l'aboutissement de l'action, la fin du processus.
- e) Etat terminal : C'est le moment de l'histoire qui arrive après l'aboutissement de l'événement.

Pour concilier les deux modèles (modèles fonctionnels de C. BREMOND et de P. LARIVAILLE), NYEMBWE TSHIKUMAMBILA souligne ce qui suit : "ce que fait LARIVAILLE c'est, somme toute, clairement changer ce qui demeurerait confondu dans la triade de BREMOND..⁽¹⁾.

En vue de dégager les séquences de cette œuvre de TSHIBANDA WAMWELA BUJITU, nous nous servons du modèle fonctionnel proposé par P. LARIVAILLE qui enrichit celui de C. BREMOND.

Notons, cependant qu'une seule séquence ne suffit pas pour couvrir la totalité d'une intrigue. Parfois il en faut plusieurs. En ce qui est de notre recherche, sur quatre (4) séquences sera bâtie le récit : **Train des malheurs.**

¹ NYEMBWE, T., Cours des méthodes de la critique littéraire contemporaine, cité par MANANGA TULUME, Mémoire, faculté des lettres, 1998.

A. PREMIERE SEQUENCE

1. Schéma de la séquence

Avant les événements	Les événements			Après les événements
Etat initial	Processus de transformation			Etat terminal
	Provocation	Action	Sanction	
La mort de Kiki, Père de BASIRA	Dispersion des enfants	BASIRA est pris en charge par les religieuses	Les deux autres enfants s'allèrent au gré du vent	BASIRA devient Médecin

2. Lecture du schéma

La mort du père Kiki engendre la dispersion de ses trois enfants orphelins de Père. Leur mère devenue folle, BASIRA est pris en charge par les religieuses, ses deux frères s'en allèrent au gré du vent. Mais BASIRA devient médecin.

B. DEUXIEME SEQUENCE

1. Schéma de la séquence

Avant les événements	Les événements			Après les événements
Etat initial	Processus de transformation			Etat terminal
	Provocation	Action	Sanction	
Fête du diplôme de BASIRA	BASIRA ne sent pas sensible aux discours prononcés en son honneur	Le héros va en promenade, il finit dans la maison du vieil homme	La rencontre avec le vieil homme encourage BASIRA	BASIRA s'en va à la recherche de ses deux frères qu'il ne connaît pas.

2. Lecture du schéma

Tout le village est mobilisé pour fêter BASIRA qui vient d'obtenir son diplôme universitaire. Les discours de circonstance prononcés à cet effet, ne sont pas de nature à encourager BASIRA, car, pour lui, la fin des études ne pouvait jamais être la ligne d'arrivée, mais un point de départ. Le héros quitte la scène le soir, va en promenade il finit dans la case du vieil homme. La rencontre avec ce dernier permet à BASIRA à aller à la recherche de ses deux frères qu'il ne connaît pas.

C. TROISIEME SEQUENCE

1. Schéma de la séquence

Avant les événements	Les événements			Après les événements
Etat initial	Processus de transformation			Etat terminal
BASIRA s'en va à la recherche de ses deux frères	Provocation	Action	Sanction	BASIRA retrouve un de ses frères : Freddy, un des malabars du train, c'est son frère.
	Rencontre avec la sœur Clémentine en gare	Le héros explique le motif de son voyage	Pour réussir sa mission, BASIRA doit adopter une attitude de tolérance dans le train	

2. Lecture du schéma

BASIRA s'en va à la recherche de ses deux frères ; il rencontre une religieuse en gare, à la personne de sœur Clémentine à qui il explique le motif de son voyage. Le train étant pris en otage par des malfaiteurs, le jeune médecin adopte une attitude de tolérance, de patience en vue de réaliser son objectif. Au bout de son voyage par train,

il retrouve Freddy, un des malabars du train, que c'est son frère, ce, par le biais de la Sœur Clémentine.

D. QUATRIEME SEQUENCE

1. Schéma de la séquence

Avant les événements	Les événements			Après les événements
Etat initial	Processus de transformation			Etat terminal
BASIRA retrouve Freddy, ils font route ensemble.	Provocation	Action	Sanction	Le destin n'est pas cruel. BASIRA retrouve son 2 ^{ème} frère sorti sain et sauf de la mine.
	Effondrement de la mine	BASIRA quelque peu désespéré n'abandonne pas sa marche.	Les hommes luttent pour arracher à la mort leurs compagnons.	

2. Lecture du schéma

BASIRA retrouve son premier frère qui erre : Freddy. Ils font route ensemble pour chercher celui qui travaille à la mine. Une nouvelle effroyable : la mine s'est effondrée. BASIRA, quelque peu désespéré, n'arrête pas sa marche. Les amis du mineur luttent pour arracher à la mort leurs compagnons. Le destin n'est pas cruel. Le mineur sort sain et sauf après trois toujours passés sous le sol (mine effondrée). BASIRA retrouve ainsi son deuxième frère. Mission accomplie.

Claude BREMOND nous présente un modèle d'étude du récit comme histoire. Ce modèle traduit la manière dont les événements

se suivent, lesquels permettent à découvrir comment le héros arrive à accomplir sa mission.

Dans *Train des malheurs*, tout part de la mort de Kiki le père de BASIRA, le héros.

III.2. Le niveau syntaxique (ou narratif)

III. 2.0. Introduction

Le deuxième niveau de l'analyse sociocritique tel que proposé par ZIMA, est le niveau syntaxique ou narratif. C'est la base sémantique qui régit la structure narrative. C'est pourquoi P. ZIMA dit : "qu'il est impossible d'éviter la question de savoir comment les intérêts se manifestent sur le plan syntaxique ou narratif" (¹).

En effet, l'application de la structure narrative d'un texte institue des intérêts sociaux particuliers.

Voilà qui va constituer le point fondamental à développer ici. Il convient de souligner que c'est à niveau que s'opère la répartition des faits sociaux, nous entendons éclairer le passage des faits sociaux aux faits littéraires par le jeu de l'écriture, par l'usage esthétique et social du langage.

Le niveau syntaxique concerne donc la question de savoir comment se structurent ces langages appelés sociolectes. Deux analyses s'imposent pour cette étude :

- celle des créations artistiques (littéraires) ou narratives pour découvrir les sociolectes des forces sociales ;
- et celle des effets de style de ces sociolectes afin de montrer l'impact du fond sur la forme et vice versa.

¹ ZIMA, p., Manuel de sociocritique, Pars, Picard, 1985 p.

III.2.1. Les sociolectes des forces sociales en conflits

"Un fait littéraire est un fait social transformé, modifié artistiquement par l'écrivain pour dire quelque chose"⁽¹⁾, dit R. ESCARPIT.

Si donc, le fait littéraire a pour origine le fait social, nous allons de ce fait le chercher dans le langage de cette société, à travers le texte.

Puisque nous parlons de la société, disons que pour P. ZIMA, la société est considérée comme un ensemble de collectivité peu ou prou antagonistes, dont les langages peuvent entrer en conflit ⁽²⁾.

La possibilité de considérer la société comme un ensemble de collectivités peu ou prou antagonistes, dont les langages peuvent entrer en conflit, fait dire à ZIMA que les sociolectes n'existent pas indépendamment de leur mise en discours qui peuvent prendre des formes assez hétérogènes. Sans être isolées, les sociolectes se retrouvent dans un environnement appelé discours.

III.2.2. Les sociolectes sur le plan lexical

A ce niveau, nous allons relever dans le récit, d'une part les sociolectes favorables à l'action du héros et, d'autre, ceux qui sont défavorables à l'action du héros.

A. FAVORABLES AU BIEN-ETRE DU HEROS

- Allégresse P.7
- Fête P.5
- Un fils P. 6
- Dieu nous a donné un rayon de lumière P. 6
- Burlesque P.6

¹ ESCARPIT, R., Cité par KIMUNI PALUKU. M., Op. cit.

² ZIMA, P., Op. cit.

- Conversation entre sœur Clémentine et notre jeune homme P. 22
- Sœur Clémentine l'encourage et lui promet ses prières P. 72.

B. DEFAVORABLES AU BIEN-ETRE DU HEROS

- Faire tant de dépenses P. 5
- Honteux P. 6
- Pont de mire P. 6
- En proférant quelques invectives P. 26
- Ta gueule P. 27
- Les moqueries P. 63

Ce sont là, les deux types de sociolectes sur le plan lexical, mais la liste n'est pas exhaustive. Nous avons relevé ceux qui peuvent expliquer les forces en conflit.

1. Analyse des sociolectes liés au bien-être du héros.

"La fièvre parmi les villageois était d'autant plus forte que l'événement était de taille" P.5.

Contrairement à la souffrance, en parlant de la maladie, "la fièvre" traduit le degré de préparatifs de la fête tel qu'organisée par le village de BASIRA.

Pendant la fête, ce sont des discours qui pleuvent, non seulement dans le sens de féliciter le héros, mais aussi de l'encourager.

"Les villageois étaient tellement sincères dans leur allégresse..." P.7

Tout le village était dans la grande joie d'avoir dans leur coin, un fils digne : un universitaire, un "sauveur".

"La conversation entre Sœur Clémentine et notre jeune semble captivante" P. 22.

La conversation est un facteur qui, dans la plupart de cas, favorise le bien-être social. On se connaît, on se découvre. C'est partant de cela que le héros, BASIRA a noué relation avec la Sœur Clémentine.

2. Analyse de quelques sociolectes en défaveurs du bien-être du héros.

"Il ne voyait donc pas pourquoi faire tant de dépenses pour fêter son papier". P.5

"dépenses" ; BASIRA ne voyait pas de bon œil la fête organisée en son honneur : ce sont de dépenses inutiles.

"BASIRA, honteux d'être l'objet de tant d'éloges ; avait en vie de se lever pour mettre fin à cette forme de torture... être, comme il l'était, le point de mire de tout le village..." P.6.

"Honteux, être le point de mire", BASIRA n'était pas dans son assiette. C'est peut-être, parce que, généralement dans nos sociétés africaines, être un produit remarquable, c'est s'attirer des sorciers. Cet extrait exprime le sentiment de regret que le héros manifeste à la fête.

II.2.3. Le sociolectes sur le plan rhétorique

La rhétorique est l'art du langage. Parler des sociolectes sur le plan rhétorique, revient à mener une étude sur les figures de discours contenues dans le texte car elles expriment également le conflit dans les intrigues du récit.

Un texte peut renfermer de figures de pensée, de signification et expression : les figures de diction, de construction et

d'élocution. Il peut également comprendre des tripes et même des figures de mots.

FONTANIER dit : "les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou sentiments, s'éloignent plus ou moins de ce qui en eut été l'expression simple et commune" (1).

En ce qui est de notre recherche, la tâche n'est pas d'étaler toutes les figures de discours rencontrées dans le texte. Nous allons, par contre, relever un échantillon qui puisse rentrer dans les deux forces ou valeurs sociales.

1. La comparaison

Plusieurs chercheurs ont défini la comparaison. Une seule parmi tant d'autres sera prise en compte pour le besoin de notre travail.

La comparaison est conçue comme une figure de style qui permet de souligner les similitudes entre les êtres ou les choses. On peut établir la comparaison sur divers plans : l'aspect, l'ouïe, l'odeur, le goût, etc. (2)

"Le jeune docteur avait honte. Etre, comme il l'était, le point de mire de tout le village... Cela ne pouvait l'enchanter". P. 6

Point de mire ici, au sens figuré, c'est une personne vers laquelle se dirigent les regards, les convoitises.

BASIRA que l'on fête est considéré comme une vedette, une star de son village. Mais de son côté, le héros voit d'un œil septique cette manière de le considérer.

¹ FONTANIER, p., Cité par KIMUNI PALUKU M., Mémoire, Faculté des Lettres, UNILU, 1998.

² AMON, Et et alii, Vocabulaire du commentaire des textes. Paris, Librairie Larousse, 1978, p. 55.

Cette attitude de BASIRA n'est pas gratuite. Ce que pour lui, c'est la découverte de ses frères qui le préoccupe.

2. La métaphore

Elle est une comparaison implicite du fait de l'absence de certains éléments qui fondent la comparaison proprement dite.

CRESSORT par contre dit que c'est : "un changement sémantique par lequel un signifiant abandonne le signifié auquel il est habituellement lié pour un autre en vertu d'une comparaison non explicite formulé entre ces deux signifiés"⁽¹⁾.

"Cette dernière, dérangée dans son sommeil, n'hésite pas un seul moment. Eh NZAMBA ! Gorille ! Lance-t-elle à l'intention de Freddy" P. 50.

Dans cet extrait, "NZAMBA", "gorille", traduit la métaphore. Freddy est traité, vu comme un "gorille" par la maman.

Ce passage montre comment les voyageurs ne se respectent pas. N'importe quel mot peut sortir de la bouche de qui que ce soit.

"Jeune homme, lance-t-il taquin, une si jolie fleur te tient compagnie pour te réchauffer ". P. 54.

Sœur clémentine est comparée à une fleur par sa beauté naturelle. Cela traduit encore une métaphore.

Les deux extraits analysés présentent deux sortes de métaphore. La première est une métaphore in absentia, tandis que la seconde est in presentia.

- La métaphore in presentia, c'est la métaphore par effacement du mot comparatif.

"Sœur Clémentine, une fleur".

- La métaphore in absentia, c'est la métaphore par suppression du terme propre.

"Freddy / "NZAMBA, Gorille".

3. La personnification

Figure de rhétorique qui consiste à prêter, la qualité des personnes humaines réelles, douées de sentiment de vie, à des êtres inanimés ou abstraits purement idéals.

"Le soleil au firmament avait revêtu une robe aux éclats atténués." P. 5

Le narrateur donne au soleil la qualité des personnes humaines. Naturellement, il n'y a que des humains qui peuvent porter des robes.

Cet extrait traduit l'idée que le temps qu'il faisait pour la fête, c'est l'après-midi, aux environs de quatre heures à cinq heures.

III.2.4. Les sociolectes sur le plan des structures narratives

A ce niveau, loin de nous lancer dans une étude narratologique, notre mission est de montrer comment les structures narratives contribuent à traduire le conflit entre les deux forces sociales. Nous retiendrons quelques éléments du temps narratif, notamment : l'ordre, la durée et la fréquence.

1. L'ordre

Par ordre temporel, nous entendons la juxtaposition de la disposition des événements dans l'histoire. Il arrive qu'il y ait distorsion entre l'ordre de la narration et l'ordre de l'histoire. Dans un cas pareil, l'on dit que le narrateur procède par l'anachronisme. GENETTE définit ces

¹ CRESSOT, T M , Style et ses techniques – Précis d'analyse stylistique, Paris, P U F , 1974, cite par KIMUNI PALUKU, Memoire, Fac des Lettres, UNIILU, 1998

anachronies comme : "Toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels" (¹).

Nous avons ainsi les anachronies rétrospectives ou analeptiques et les anachronies anticipatives ou proleptiques.

Généralement les analepses sont beaucoup plus employées que les prolepses qui sont rares.

1.1. Les analepses

L'analepse est une forme d'anachronie qui marque un recul dans le temps par rapport au récit premier. "C'est toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve (¹)., nous dit G. GENETTE. Elles sont un retour dans le passé par rapport au temps présent.

En voici quelques unes :

"Ce jour-là, une brise légère sifflait dans un chant à la fois mystique et inquiétant. L'obscurité qui s'en mêlait, ajoutait à l'atmosphère une note spirituelle" p. 9

Cet extrait est une analepse. Analepse en ce sens que le narrateur abandonne un moment l'histoire de la vie du héros, BASIRA pour parler du rêve qualifié de drôle, de Kiki, père de BASIRA. Ce rêve annonçait en quelque sorte les conditions de la mort prochaine de Kiki.

"Des souvenirs surgissent dans sa tête et elle revoit son village natal parsemé des montagnes au pied desquelles s'étendent à l'horizon des bananeraies. Elle revoit les parents de son mari vaquant à leurs activités quotidiennes... Elle revoit sa mère chérie, si loin..." P. 82.

Encore une analepse. Au lieu de l'accident, le narrateur marque un recul dans le temps, il récupère le temps passé lequel était

¹ GENETTE, G, Figures III, Seul, Paris, 1972, p 82

vécu non seulement par la femme probablement veuve, mais aussi les parents de son mari.

1.2. Les prolepses

La prolepse est une forme d'anachronie qui marque une avance dans le temps par rapport au temps du récit premier, elle consiste pour l'écrivain, à ébaucher une scène, à parler d'un personnage bien avant le moment approprié ; " elle est donc toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur, une projection du narrateur dans le futur" (2)

Marque d'impatience narrative par excellence, la prolepse double toujours un segment narratif à venir afin de créer une attente dans l'esprit du lecteur.

Comme nous l'avons dit dans les lignes précédentes, elles sont rares, les prolepses, dans le récit. Quelques unes ont retenu notre attention dans le cadre de l'étude que nous faisons.

"Elle redoutait donc le jour où son mari prendrait au sérieux les rumeurs qui circulait à son sujet". P. 12.

Le narrateur nous présente ici une anticipation. La mère de BASIRA pense du jour où elle sera prise en flagrant délit de ses débauches qu'elle fait en ville.

"Plus de soixante heures se sont écoulées. Une pauvre dame qui a vraiment attendu son mari, n'attend plus que le cadavre... Elle pleure encore de plus belles en voyant son dernier-né. Pauvre inconscient ! Il allongera la liste de ceux pour qui le destin s'est montré prématurément impitoyable. Mon père ? dira-t-il un jour, je n'ai même pas eu le temps de fixer dans ma tête son image". P. 83.

¹ Idem.

² GENETTE, G., Op. cit.

Encore une projection. Trois victimes de l'effondrement de la mine. La femme de l'un d'eux est au lieu de l'accident. Désespérée, cette dame pense déjà au destin de son dernier-né.

Cet extrait est une prolepse qui exprime une éventuelle mort du mari de cette dame et la situation malheureuse dans laquelle se trouverait son dernier-né.

2. La durée

Elle permet de tenir en compte la variation du rythme que contient toute narration par rapport à la durée de l'histoire.

L'analyse de la durée retient quatre (4) formes narratives fondamentales à savoir : la pause, l'ellipse, le sommaire et la scène.

1.1. La pause

Par pause narrative, nous entendons les lignes du texte qui interrompent le processus normal de l'histoire racontée. On parcourt plusieurs lignes de texte sans que l'histoire progresse d'une pause.

"A la pause correspond les descriptions et les commentaires qui interrompent l'action" (¹).

Les formes les plus reconnues pour parler d'une pause narrative sont :

- les réflexions générales et
- le commentaire.

"La conversation entre Sœur Clémentine et notre jeune homme semble captivante : dis-moi, ma sœur, toi qui es dans le milieu religieux, qu'en est-il des prières charismatiques ici ? Le début, comme partout ailleurs, est

¹ NYEMBWE, Op. cit.

un succès, puis vient le temps des abus, maintenant c'est interdit..." P. 22.

BASIRA interrompt l'histoire du voyage pour en fait, parler d'autres choses en l'occurrence les prières charismatiques. Ceci marque ou traduit la pause en ce sens que le processus normal de l'histoire est coupé ; celle-ci ne progresse plus.

"Plus tard, sur son lit, BASIRA fut tout revivre. Comme un spectateur devant l'écran d'un poste téléviseur, il revit tout, à partir du jour où Kiki, son père, avait fait un drôle de rêve. Ce jour-là, une brise légère sifflait dans un chant à la fois mystique et inquiétant. L'obscurité qui s'en mêlait, ajoutait à l'atmosphère une note spirituelle. P. 9

Cet extrait marque la pause narrative. Non seulement, il traduit les circonstances dans lesquelles Kiki était mort, mais aussi aidera BASIRA à s'embarquer dans un "*Train des malheurs*", pour un périple riche : à la recherche de ses pairs. Plus ou moins douze lignes sont réunies pour exprimer cela.

2.2. L'ellipse

C'est un mouvement inverse de la pause qui se ramène à la considération du temps de l'histoire éliée. Ainsi, dans un récit, le narrateur peut implicitement ou explicitement omettre certains détails jugés sans utilité bien que pouvant éclairer sa narration. Le plus souvent, il plaît à l'auteur de mentionner dans le récit, l'ellipse par certaines indications portant sur le temps écoulé.

"Plus tard dans la soirée, lorsque les tam-tams s'était tus, BASIRA profita du clair de lune..." P. 8

Cet extrait marque une ellipse. Le narrateur ne dit pas quant la fête a pris fin. Mais il y a lieu de croire que la fête aurait pris fin dans l'après-midi. Nous nous rendons compte que d'autres étapes sont escamotées.

2.3. Le sommaire

Le narrateur résume en quelques lignes quelques phrases plusieurs jours, mois ou années et d'existence une carrière passée sans détails d'actions et des paroles TR < TH. Le sommaire peut être aussi utilisé pour conclure une histoire.

"Il régnait au village une atmosphère d'excitation fébrile. Des événements comme celui que l'on s'apprêtait à fêter ne survenaient pas chaque jour. La fièvre parmi les villageois était d'autant plus forte que l'événement était de taille. Nul ne pouvait se soustraire à l'allégresse sans risque de se voir traité de malveillant..." P. 5.

Cet extrait montre comment BASIRA était accueilli comme un héros. Ce passage du sommaire retrace en bref la mobilisation, l'ambiance de tout le village en vue de fêter BASIRA, le jeune médecin.

2.4. La scène

Forme dialoguée, la scène est le moment où interviennent souvent le dialogue entre personnages, réflexion que peut se faire un personnage (monologue). Dans la scène, le narrateur se prend à livrer et n'altère rien de la conversation des personnages.

Dans cette rubrique, nous allons montrer en quoi les dialogues et les réflexions expriment le conflit des forces sociales mis en exergue dans cette étude.

A. Les dialogues

Le médecin, BASIRA essaie de monter dans le train, il a à peine poussé le compartiment n° 6 qu'il se trouve nez à nez avec un homme aux allures d'un catcheur. Il le pousse lors du compartiment.

"- Monsieur, essaie-t-il d'interpeller le gars, ma réservation..."

- Ta gueule ! rétorque le malabar qui claque en même temps la porte au nez" P. 27.

Ce dialogue ne mérite aucun commentaire. Il traduit le comportement indigne des gens qui doivent voyager avec BASIRA. Un autre cas de dialogue qui montre par exemple le manque de respect des malabars du train.

"On frappe à la porte.

- Au diable ! Crie Freddy.
- Pourquoi me traitez-vous ainsi ? Crie la femme révoltée.
Ce train vous appartient – il ?
- Au diable ! Crient en chœur les quatre gaillards s'esclaffent". P. 28

Naturellement, dans nos coutumes traditionnelles ou tout simplement africaines, la femme est beaucoup plus respectée. Ce qui n'est pas le cas ici, dans ce fameux "train".

B. Les réflexions

L'ampleur des événements malheureux comme celui de l'accident dans la mine, les conditions malsaines dans lesquelles voyagent BASIRA suscitent en lui une série de questions, aussi des réflexions.

"Ce Freddy, pense-t-il, garde encore beaucoup de valeurs dans son cœur ! Pourquoi glisse-t-il si facilement dans certaines situations ? Jusqu'où tombera-t-il. P. 82.

BASIRA à qui l'école avait appris le savoir-vivre observe impuissamment le comportement indigne des malabars. Il apprécie quand même Freddy qui affiche tant soit peu un caractère d'un homme de valeur.

"Des réminiscences se mirent à défiler dans sa tête : ce séjour prolongé à l'orphelinat, toute sa formation en Europe, ... le refus de lui permettre de rentrer au pays ne fût- ce que pour des vacances de quelques mois..." P. 8.

Cet extrait traduit la réflexion que BASIRA fait. Ceci va le pousser à aller dans la ville minière, à la recherche de ses deux frères.

3. La fréquence

Cette technique littéraire établit donc la manière dont les rapports de répétition se produisent entre le récit et la diégèse.

Par fréquence, il faut entendre les relations de répétitions qui peuvent s'établir entre le récit et l'histoire.

A travers un récit, on peut dégager généralement trois (3) types des relations, en l'occurrence.

- a. Un récit peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois ou alors on raconte N fois ce qui est arrivé N fois. Dans ce cas, on parle d'un récit singulatif.
- b. Un récit peut raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois. C'est un récit répétitif ; c'est le procédé du roman épistolaire où un événement peut être narré par plusieurs correspondants.
- c. Un récit peut raconter une fois ce qui s'est passé plusieurs fois, c'est le mode de reproduction des habitudes, ici on parle du récit itératif.

Quand nous parcourons le récit : ***Train des malheurs***, le narrateur raconte N fois ce qui est arrivé N fois. Nous sommes en présence d'un récit singulatif. Ainsi, remarquons-nous que les expressions telles que "Ta gueule", "sorcière" sont reprises dans le texte plus de fois, elles traduisent le climat malsain et inconfortable du voyage du héros. Plus de huit fois, le mot "sorcier" revient tandis que "ta gueule" est rencontré plus ou moins cinq fois dans ce texte.

"Ta gueule ! rétorque le malabar qui lui claque en même temps la porte au nez". P. 27

Un peu plus loin, le narrateur le reprend :

"Ta gueule ! lance Dekendio, roulant deux rouges". P.
33

Comme pour aggraver la situation d'inconfort, le narrateur poursuit :

"Ta gueule ! sorcière ! en quoi est-ce que ça te regarde ?" p. 47

Voilà un peu d'une manière brève, et pour chercher à expliquer l'arrogance dans le "train", la fréquence présentée par le narrateur traduit les forces sociales en conflit.

III.1. Conclusion partielle

L'essentiel de ce chapitre a porté sur deux points importants à savoir ; le niveau sémantique et niveau narratif.

Quatre grandes séquences ont constitué ce récit. Pour les dégager, nous nous sommes servi du modèle fonctionnel proposé par Paul LARIVAILLE qui enrichit celui de Claude BREMOND. La méthode de ce dernier, nous a aidé à présenter le schéma de l'histoire en tenant compte de grandes articulation.

Au niveau narratif, nous avons analysé les sociolectes sur le pal lexical, rhétorique, des structures narratives.

Des sociolectes favorables et défavorables ont été signalées.

La présentation de ces deux niveaux, à savoir : sémantique et syntaxique dans ce travail n'est pas vaine. Au niveau sémantique, la division du récit en séquences, nous a permis de comprendre les différentes étapes qui ont conduit le héros à entreprendre sa mission jusqu'à son accomplissement, tandis que le niveau syntaxique, quant à lui, nous a amené à savoir comment se structurent ces langages appelés sociolectes. Chaque force ou fait social se présente dans un langage approprié.

CONCLUSION GENERALE

L'univers littéraire, bien que qu'artistiquement tissé, créé, est loin d'être un monde absolument fictif virtuel. A bien des égards, la société d'une œuvre littéraire restera une sorte de gros plan de la société de son auteur. En effet, nous pouvons poser qu'à la base de tout texte (littéraire), il existe un "prétexte". Cette matrice sans laquelle une œuvre ne saurait prendre forme.

Au terme de ce travail, il convient pour nous de présenter de manière succincte les idées maîtresses qui ont dominé les grandes articulations de notre recherche laquelle a porté sur une étude sociocritique dans *Train des malheurs* de TSHIBANDA WAMWELA BUJITU.

Pour intéressante qu'elle soit, cette œuvre a suscité notre intérêt par son caractère contemporain et son appartenance à un cadre sociologique dans lequel nous nous retrouvons en tant que congolais.

Trois chapitres ont constitué l'ossature de notre travail.

Le premier chapitre a porté essentiellement sur l'approche définitionnelle des concepts. Dans ce chapitre, il a été question de définir certains concepts qui constituent l'étude sociocritique. La liste n'étant pas exhaustive, ces terme composent cette étude.

La socialité du texte a fait l'objet du second chapitre. Trois éléments ont eu à présenter la réalité sociale rencontrée dans le récit, c'est notamment : le sociogramme, le discours social et le cadre spatio-temporel.

Dans *trains des malheurs*, le sociogramme repose sur le sentiment de frustration du héros BASIRA. Orphelin de père, sa mère devenue folle, ses deux frères à la merci de la nature, le jeune médecin se

voit dans l'obligation de rechercher ses frères qu'il ne connaît pas. Mission difficile.

Ainsi, sa quête sera-t-elle sous-tendu par une dualité thématique.

Le discours social tout comme le cadre spatio-temporel n'ont pas non plus échappé à cet aspect conflictuel de la situation typique de l'œuvre.

Le troisième chapitre a traité des niveaux sémantique et syntaxique comme structures linguistiques et sociales.

Au niveau sémantique, c'est surtout le modèle fonctionnel de Claude BREMOND enrichit par LARIVAILLE qui nous a permis de comprendre le récit. Par ce modèle nous avons pu dégager les quatre grandes séquences constitutives du récit.

Au niveau syntaxique (ou narratif), il a été question de l'examen des sociolectes sur les plans lexical, rhétorique et des structures narratives.

En somme, cette modeste étude que nous venons de présenter ne restera pas stagnante, elle peut, nous l'espérons, d'une façon ou d'une autre, nécessiter d'autres recherches dans les jours à venir en vue de la parfaire.

Nous sommes conscient des lacunes de notre travail ; mais puissent-elles au moins ouvrir la voie à des critiques et des blâmes qui tendront à vulgariser ces notions si peu familières et pourtant importantes.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGE DE BASE

1. TSHIBANDA WAMWELA BUJITU, *Train des malheurs*, édition, Saint Paul.

II. OUVRAGES GENERAUX ET SPECIFIQUES

1. ADAM, J.M., Le texte narratif, Paris, Fernand Nathan, 1985
2. BARBERIS, P., "La sociocritique" in introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Paris, 1996.
3. BARTHES, A., "Introduction à l'analyse du récit", in Poétique du récit, Paris, Seuil, 1973.
4. BOURNEUF, R., et OUELET, R., L'univers du roman, Paris, P.U.F., 1975.
5. BOURNEUF, R., L'organisation de l'espace dans le roman in Etude littéraire, Vol. 3.
6. BREMOND, Cl., Logique du récit, Paris, Seuil, 1973.
7. DUCHET, Cl et alii, Sociocritique, Paris, Nathan, 1971
8. DUCHET, et, "Positions et perspectives, in sociocritique, Paris, A. Colin, 1979.
9. FAYOLLE, R., La critique, Paris, A. Colin, 1979.
10. MAHIEU, R., "La sociocritique comme pratique de lecture".
11. THOMAS, J.J., Pragmatique et socio-texte in sociocritique, Paris, 1979.
12. VANOYE, F., Récit - récit filmique, Paris, Picard, 1985
13. ZIMA, P.V., Manuel de sociocritique, Paris, Picard, 1985.

III. MEMOIRES

1. Jean-Michel KIMUNI PALUKU M., Le fils d'Agatha Moudio de Francis BEBEY, une lecture sociocritique du roman.
2. MAWANGA TULUME, Empreinte du destin de MBUYU MUKALAY, Essai d'une analyse sociocritique.

IV. COURS

1. AMURI, M., Les méthodes de la critique littéraire contemporaine, L1. L. & L.F., UNILU, 2000.
2. NGANZA KAKERA, Cours d'I.T.S./Littéraire II., L. & L.F., UNILU, 1998 – 1999.

TABLE DES MATIERES

EPIGRAPHE	I
DEDICACE	II
AVANT – PROPOS	III
CHAPITRE O. : INTRODUCTION GENERALE	1
0.1. Choix et intérêt du sujet	1
0.2. Problématique	2
0.3. Méthode et Division de travail	2
0.3.1. Méthode de travail	3
0.3.2. Division de travail	3
0.4. Vie et œuvres de l'auteur	3
0.4.1. Vie de l'auteur	4
0.4.2. Œuvres de l'auteur	4
0.5. Résumé de l'œuvre	6
CHAPITRE I. : APPROCHE DEFINITIONNELLE DES CONCEPTS	6
I.0. Préambule	6
I.1. La sociocritique. Quid	6
I.2. La mcro-société	9
I.3. La micro-société	9
I.4. La socialité du texte	9
I.4.1. Le sociogramme	10
I.4.2. Le discours social	10
I.4.3. Le cadre spatial	10

I.4.4. Le cadre temporel	11
I.5. Les sociolectes	11
I.6. Conclusion partielle	12
CHAPITRE II. : LA SOCIALITE DU TEXTE	13
II.1. Le sociogramme	14
II.2. Le discours social	19
II.3. le cadre spatio-temporel	23
II.4. Le cadre temporel	24
CHAPITRE III. : LES NIVEAUX SEMANTIQUE ET SYNTAXIQUE COMME STRUCTURES LINGUISTIQUES ET SOCIALES.	29
III.1. Le niveau sémantique	29
0. Introduction	29
1.1. Fondement sémantique du texte	30
1.2. division du récit en séquences	30
III.2. Le niveau narratif	36
III. 2.2. Sociolectes sur le plan lexical	37
III.2.3. Sociolectes sur le plan rhétorique	39
III.2.4. Sociolectes sur le plan des structures narratives	42
III.3. Conclusion partielle	50
CONCLUSION GENERALE	51
BIBLIOGRAPHIE	53
TABLE DES MATIERES	55