

De l'africanité à la transculturalité Éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman

Josias Semujanga

Volume 37, numéro 2, 2001

La littérature africaine et ses discours critiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/009012ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/009012ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Semujanga, J. (2001). De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman. *Études françaises*, 37(2), 133–156. <https://doi.org/10.7202/009012ar>

Résumé de l'article

Cet article tente de réévaluer le discours de la critique africaine pour esquisser ensuite une réflexion sur la question de l'écriture et de son rapport avec la dynamique des genres dans le roman africain. Il s'agit de déplacer le débat de l'africanité des textes vers celui de l'écriture romanesque afin d'élargir le cadre de réception des textes. En effet, si d'aucuns évoquent les références aux récits folkloriques qu'on rencontre dans certains textes africains pour dire que le roman africain est un simple prolongement de la littérature traditionnelle (critique afrocentriste), d'autres soutiennent que le roman africain est une pâle copie du roman européen (critique eurocentriste). Pourtant, la vie culturelle de ce début du III^e millénaire, caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication, fait se rencontrer diverses cultures, de telle sorte que ces éléments puisés ailleurs participent de l'esthétique romanesque elle-même, dont on sait, au moins depuis Bakhtine, qu'elle est polyphonique. Cette analyse tient compte du fait que le roman africain participe du paradoxe de la création esthétique voulant qu'une oeuvre ne puisse ni se passer de la référence aux genres et aux modèles canoniques ni les reproduire totalement.

De l'africanité à la transculturalité :

éléments d'une critique littéraire
dépolitisée du roman

JOSIAS SEMUJANGA

Les abeilles pilotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après
le miel qui est tout le leur.

MONTAIGNE

Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des
autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé.

VALÉRY

Parmi les nombreuses difficultés que rencontre une critique plus soucieuse d'analyser les œuvres que de célébrer la nation, il y a celle d'évaluer les multiples rapports existant entre le phénomène de l'écriture, ou de la création esthétique de façon générale, et la réalisation des œuvres particulières. À partir de cette interrogation, je voudrais identifier, dans la mesure du possible, les différents mécanismes de l'écriture littéraire que convoque chaque texte pris isolément et déterminer l'effet littéraire qu'il valorise, en posant ainsi l'hypothèse que c'est dans ces rapports que se situe l'acte d'écrire. Et je partirai de l'idée de base que toute œuvre d'art prend position sur les mécanismes de la création esthétique à partir de ses nombreuses relations avec les genres. C'est-à-dire qu'à travers l'histoire qu'il raconte tout récit, en l'occurrence le roman, tient d'une certaine façon un discours sur le processus de la création littéraire lui-même et comporte une dimension de valorisation (jugements de conformité ou de non-conformité, de positivité ou de négativité, etc.) des genres littéraires.

Et comme tout texte se présente comme une unité basée sur des règles syntaxiques et sémantiques, à la fois autonomes et dépendantes

du genre duquel procède ledit texte, on peut dire que le travail de l'écrivain consiste à savoir comment réaliser un texte nouveau par rapport aux prescriptions génériques existantes. Une critique soucieuse de l'œuvre cherchera donc à montrer comment le processus d'écriture vise à résoudre cette ambiguïté voulant qu'une œuvre renouvelle les formes stéréotypées du genre tout en gardant la marque de ce même genre. Ambiguïté qui, selon Roland Barthes, se trouve pénétrée de l'ambivalence même du mot poétique, qui est à la fois un ensemble de lois, de règles, de recettes, et un processus de renouvellement des principes d'écriture¹. Il est donc possible de montrer par exemple comment, dans certains romans africains, la signification s'organise à partir des *topoi* généraux du roman par l'intégration qu'en fait l'écrivain à d'autres genres littéraires comme le conte, la légende ou la chanson. C'est également par là que l'écrivain brasse et oppose dans son texte nombre de systèmes de valeurs différents en posant son propre point de vue sur l'écriture. C'est dire que, dans son déploiement figuratif et syntaxique, tout texte de création porte en lui-même une dimension évaluative — critique — de sa valeur littéraire.

Dans la même foulée, je voudrais revenir sur quelques difficultés auxquelles se sont heurtés les travaux récents en littérature africaine pour esquisser ensuite une réflexion sur la question de l'écriture et de son rapport avec la dynamique des genres dans le roman africain. En déplaçant ainsi le débat de l'*africanité* des textes vers l'*écriture* romanesque, il s'agit d'élargir le cadre de leur réception en les situant dans l'ensemble des productions symboliques du monde. On pose l'hypothèse que, dans le cas du roman africain, une telle prise de position sur le processus de création esthétique s'appuie tantôt sur les motifs des récits oraux, tantôt sur ceux du roman de type européen², tantôt sur les deux ou alors sur les motifs d'autres genres artistiques. Ces différents modèles ont été souvent notés dans le discours de la critique littéraire africaine. Et pour mieux situer le sujet, rappelons brièvement les grands moments de cette critique ainsi que sa relation avec le processus transtextuel et transgénérique de l'écriture romanesque.

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 173.

2. Ce terme, emprunté à Milan Kundera, désigne un type de roman transnational dont l'entreprise historique a commencé à l'aube des Temps modernes en Europe : « [...] je ne veux pas dire par là romans créés en Europe par des Européens, mais romans faisant partie de l'histoire de l'Europe » (*Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41).

Parcours de la critique africaine du roman

Ces réflexions me conduisent à m'interroger sur l'existence d'un discours critique littéraire africain susceptible d'être, à la fois, un objet d'étude auquel il est possible d'appliquer une grille de lecture pour analyser les positions des sujets critiques et un moyen pour proposer une autre façon de lire le roman africain. À travers cette double perspective méthodologique, cette réflexion va d'abord être centrée sur l'analyse de la critique africaine pour finalement aboutir à une proposition de lecture du roman africain. Et le choix du roman s'explique par le fait que ce genre occupe, plus que tout autre, une place dominante aussi bien par le nombre des œuvres produites que par la multiplicité esthétique adoptée par les écrivains africains. Depuis une quarantaine d'années, le discours de la critique littéraire africaine suit globalement trois tendances : la critique afrocentriste, la critique eurocentriste et la critique « scientifique ».

Le discours critique *afrocentriste*³ s'édifie selon une double stratégie : démonstration de l'*africanité* des œuvres et réfutation d'une thèse adverse de la critique *eurocentriste*. Cette thèse de l'*africanité* projette une vision téléologique et essentialiste dont l'aspect pratique débouche sur la valorisation des cultures et civilisations du monde noir. Soutenue par de nombreux critiques, cette thèse a donné lieu à des ouvrages si nombreux qu'on ne saurait les analyser de façon exhaustive. Même en se limitant à une seule année, on ne peut présenter en quelques pages les nombreuses recherches qui ont tenté de mettre en relation les œuvres africaines modernes avec les thèmes et les motifs de la littérature orale traditionnelle ou les thèmes sociologiques de l'engagement politique. Je m'en tiendrai donc à celles qui, à mon avis, ont le plus marqué le débat actuel sur le sujet.

Représenté de façon magistrale par Janheinz Jahn avec son ouvrage *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*⁴, le courant en question utilise des méthodes variées allant de l'anthropologie à la philosophie

3. Il existe de nombreux travaux portant sur les rapports entre l'idéologie panafricaniste et l'évolution de la critique africaine. On peut consulter avec profit certains d'entre eux qui, à mon avis, me semblent représentatifs de l'ensemble : Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala/ACCT, 1986 ; Noureini Tidjani Serpos, *Aspects de la critique africaine*, Paris/Lomé, Silex/Haho, 1987 ; Michel Hausser, *Essai sur la poétique de la négritude*, 1987 ; Belinda Elizabeth Jack, *Négritude and Literary Criticism*, Westport, GP ; Michel Jean-Claude, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982 ; Christopher Miller, *Blank Darkness. Africanist Discourse in French*, Chicago/Londres, 1985.

4. Janheinz Jahn, *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1975 (1958). Dorénavant désigné à l'aide du sigle M, suivi du numéro de la page.

en passant par la thématique et l'histoire. Son point de focalisation est l'*originalité* des textes africains. Vers la fin des années cinquante, alors que la littérature africaine en était encore à ses débuts, Jahn précisait déjà le *devoir-faire* du critique et le *devoir-être* d'une œuvre africaine : « La science littéraire doit découvrir en quoi consiste cette africanité [...]. Il faut chercher quels topoï, quelles idées et quelles caractéristiques de style ont ou n'ont pas leur origine dans des traditions et des civilisations strictement africaines [...] » (M, 17-18). De l'étude de Jahn, retenons trois brèves remarques à propos de la relation entre l'*analyse* d'une œuvre et la *célébration* d'une nation. Premièrement, en magnifiant l'*originalité* africaine, l'auteur a ouvert la piste de la comparaison des œuvres africaines avec les récits de la tradition orale. Mais, ce faisant, il a fermé celle de la comparaison de ces œuvres avec les autres littératures en érigeant une barrière entre la littérature orale et la littérature écrite : « [...] une littérature qui ne témoigne d'aucune influence européenne et qui n'est donc pas écrite n'appartient pas à la littérature néo-africaine mais à la littérature africaine traditionnelle. La frontière entre les deux est facile à tracer : c'est la frontière entre la littérature orale et la littérature écrite » (M, 16). De plus, sa méthode critique, qui est un mélange d'ethnologie, de philosophie et d'histoire, se révèle un outil peu efficace pour l'analyse des textes littéraires. Enfin, constitué essentiellement de textes de poésie, son corpus permet difficilement d'extrapoler les résultats à d'autres genres littéraires comme le roman ou le théâtre.

En voulant établir la continuité entre les récits de la tradition orale et le roman, Mohamadou Kane⁵ poursuit l'héritage de Jahn, tout en ouvrant une piste qui sera suivie par de nombreux critiques après lui. Dès lors se fonde une école — les traditionalistes — dont l'hypothèse de départ est celle que Kane lui-même a posée : le roman africain est une continuation des textes de la littérature orale⁶. Dans cette optique, la critique ne se montrera attentive qu'à saisir et à révéler les seuls liens de continuité entre la littérature orale et les œuvres écrites pour mieux comprendre les problèmes du roman africain. Cette injonction méthodologique oriente le critique sénégalais vers le rejet de tout rapport de la littérature africaine avec d'autres littératures : « Quel que puisse être, par la suite, son degré d'adaptation à la culture française, il sera toujours impossible d'expliquer ses œuvres en faisant abstraction de son

5. Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Abidjan/Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1982.

6. Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Francfort, IKO Verlag, 1993.

origine. C'est en cela d'ailleurs que réside la différence entre le romancier africain et le romancier étranger qui écrit sur l'Afrique⁷. » De la critique *afrocentriste*, on peut tirer quatre observations.

Dégagée à partir des thèmes des œuvres, cette *africanité* se présente davantage comme le choix idéologique du critique. Elle est plus discursivement manifestée par la modalité du *devoir-être* du sujet critique que par celle de l'analyse syntaxique et stylistique des œuvres. La critique *afrocentriste* établit ainsi ses principes de lecture du roman africain à partir des seules références aux récits de la littérature orale, en écartant par là celles qui mettraient le roman africain en rapports intertextuels avec les textes produits par d'autres espaces culturels, surtout le roman de type européen.

En second lieu, ces critiques veulent rassembler tous les romans des écrivains africains — et Dieu sait s'ils sont nombreux ! — sous un seul schéma, avec leurs motifs et leurs *topoi* constants. Il suffirait ainsi de projeter ce schéma sur chaque roman pour vérifier, et toujours confirmer, son *africanité*, même si, comme le disait si bien Roland Barthes à propos des formalistes, « le texte y perd sa différence⁸ ». Cette quête de l'originalité africaine, qui fonctionne narrativement à la manière du vieux récit du mythe du bon sauvage, accrédite une vision manichéenne de l'écriture. Selon cette vision, le roman de type européen dégraderait les modèles traditionnels de la culture africaine. Ceux-ci seraient donc restés à l'abri de la *contamination* et pourraient ainsi régénérer l'art en général⁹.

7. Mohamadou Kane, « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée*, n° 48, p. 536-568 ; la citation se trouve à la p. 549.

8. À ce propos, Barthes disait qu'une telle situation conduit le lecteur à un choix incontournable : « Il faut donc choisir : ou bien placer tous les textes dans un va-et-vient démonstratif, les égaliser [...], les forcer à rejoindre inductivement la Copie dont on les fera ensuite dériver ; ou bien remettre chaque texte [...] dans son jeu avec les autres textes » (*S/Z*, *op. cit.*, p. 9).

9. Sur ce malentendu de la valorisation excessive de l'africanité, Bernard Mouralis a fait une mise au point qui situe bien le propos : « Parallèlement, la découverte, au début du xx^e siècle, des arts non européens — notamment les arts africains et océaniques — qui ne relevaient pas jusqu'alors du champ de l'histoire de l'art allait élargir la réflexion développée à partir de la prise en compte des "primitifs" européens. On appréciait ainsi le vitalisme, voire la barbarie, de ces œuvres exotiques que l'on opposait volontiers à l'asthénie et à l'esprit de décadence qui paraissaient caractériser alors la production occidentale. [...] Les cubistes trouvaient d'abord dans l'Art nègre des formes qui les intéressaient parce qu'elles représentaient pour eux des solutions à un grand nombre de problèmes techniques qu'ils se posaient » (*L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence africaine, 1993, p. 70). Sans entrer dans la complexité du discours anthropologique de l'élection du sauvage et ses multiples implications, retenons que l'exaltation et la volte-face des anthropologues réapparaissent presque trait pour trait à la fin des années cinquante, comme en témoigne Janheinz Jahn. De fait, dès le début du xx^e siècle, le mythe du *bon sauvage* du xviii^e siècle,

Et l'*africanité*, sans que l'on sache exactement ce que signifie ce terme, acquiert la fraîcheur d'une virginité rétinienne, de telle manière que l'exalter, c'est la poser comme une contre-valeur exemplaire face aux productions culturelles européennes. D'après ces critiques, il existe un fossé qui sépare le royaume du salut — l'*originalité africaine* — du royaume du mal — la dégénérescence de l'art européen — entre lesquels il ne peut y avoir d'autre choix que l'adhésion ou la répudiation. Ces critiques ont non seulement choisi l'Afrique, ses littératures et ses cultures, mais surtout le bon côté de son histoire, de son écriture et de son art. C'est ce phénomène que Frantz Fanon appelle, dans *Peau noire, masques blancs*, un manichéisme délirant qui consiste à inverser simplement les égalités « Blanc-bon », « Noir-mauvais » du mythe du *barbare* à civiliser élaboré par les anthropologues du XIX^e siècle¹⁰.

Troisièmement, ce culte de l'*essentialité* africaine va même à l'encontre du projet des écrivains, comme en témoigne la réponse de Sony Labou Tansi à propos de son héros dans *Les yeux du volcan*¹¹. Interrogé sur la connexion entre le comportement bizarre du héros et ses origines africaines, l'auteur précise :

C'est un fou qui n'a pas de couleur. Africain ou Européen, peu importe. Je crois d'ailleurs que nous devons commencer à réfléchir autrement. Jusqu'à présent, nous autres Africains, avons été très archaïques. Les identités ne doivent pas devenir des handicaps. Moi je suis kongo, mais j'ai aussi une capacité d'ouverture sur les autres, la capacité d'accepter les différences. Donc, mon savant n'a pas de couleur. Sa première préoccupation, c'est le travail qu'il fait et non la couleur de sa peau ou la longueur de ses cheveux¹².

De fait, comme l'art d'écrire découle de l'art de lire, il est logique de se demander si l'œuvre du romancier africain ne résulterait pas également de l'encyclopédie du lecteur-écrivain. Et comme on le sait, celle-ci se constitue à partir d'un mégatexte transgressant les frontières des genres et des œuvres littéraires ou autres auquel l'auteur pourrait avoir accès

qui s'était transformé en mythe du *barbare* à civiliser au XIX^e siècle, est remis à l'honneur avec les travaux des anthropologues négrophiles, notamment Probenius et Delafosse. Mais alors qu'au XIX^e siècle l'Africain était le *sauvage* à civiliser, au début du XX^e siècle, il devient l'homme des origines au contact duquel l'Europe est appelée à se régénérer, du moins en critique littéraire et artistique. Ici et là, on retrouve ce même slogan d'un art au plus haut degré de la *pureté* originelle. Une nouvelle téléologie travaille le discours critique : le renouveau artistique passe par la rencontre et la reconnaissance de l'*originalité* africaine.

10. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

11. Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

12. Sennen Andriamirado, « Sony Labou Tansi, qu'écrivez-vous? », *Jeune Afrique*, n^{os} 1564-1565, 1990, p. 125.

au cours de l'élaboration de son œuvre. Car, après tout, les romanciers africains ne lisent pas que les contes de Mamadou et Bineta¹³.

* * *

Autant la critique *afrocentriste* privilégiait les motifs des récits oraux de la tradition orale africaine ou des thèmes sociaux liés à l'histoire récente du continent, autant la critique *eurocentriste* insiste sur la comparaison du roman africain avec les œuvres européennes. Cette critique soutient l'idée selon laquelle il existe des règles immuables propres au genre romanesque que tout le monde doit respecter (y compris l'écrivain africain) s'il veut écrire un *bon roman*¹⁴. Ce courant s'oppose donc aux thèses de l'africanité.

En analysant le roman de Chinua Achebe, *No Longer at Ease*¹⁵, Keith Waterhouse énonce par exemple son jugement à partir de l'esthétique du roman réaliste : « I suppose the heart of the matter is that simplicity is all we ask in the novel [...]. Later when the chronicles of change are more or less complete, some very fortunate writers will be able to fill the framework in, wallowing in the new luxuries of characterisation, motivation, depth, psychology and all the rest of it¹⁶. »

Bien qu'avec une analyse plus poussée sur le plan linguistique, Makhily Gassama, dans son ouvrage *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, soutient l'idée que le roman africain se base sur le modèle occidental sans vraiment l'égaliser¹⁷.

Derrière ce discours généralisant se cache un présupposé de l'immutabilité du roman africain, genre dont les techniques seraient encore non maîtrisées. C'est ce que Jean-Pierre Ndiaye reproche à Saïdou Bokoum¹⁸ : « L'élaboration de tout roman suppose que l'on possède ou maîtrise la technique de l'écriture de la langue dans laquelle on s'exprime [...]. Le roman est toujours une construction, une architecture. Dans *Chaîne*, le

13. Mamadou et Bineta est le titre générique de manuels scolaires de français à l'école primaire coloniale en Afrique française : Afrique occidentale française (AOF) et Afrique équatoriale française (AEF).

14. Amadou Koné se livre à une décapante et salutaire déconstruction d'une telle vision eurocentriste, déconstruction qui est la bienvenue même si elle est entachée d'une certaine valorisation des seules formes esthétiques de l'Afrique traditionnelle (*Des textes oraux au roman moderne, op. cit.*).

15. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, London, Heinemann, 1963.

16. Keith Waterhouse, *The New Statesman*, vol. 60, 1960, p. 398.

17. Makhily Gassama, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Abidjan/Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1987.

18. Saïdou Bokoum, *Chaîne*, Paris, Denoël, 1974.

matériau va dans tous les sens¹⁹.» Plus loin, le critique reproche au romancier de s'être inspiré de la pire paralittérature occidentale sans être capable de maîtriser les techniques du *nouveau roman* et du *roman fantastique*. Que peut-on retenir de ces deux tendances de la critique africaine du roman ?

Tout d'abord, les deux courants tendent à réduire la liberté créatrice de l'écrivain en voulant l'enfermer dans une africanité ou une européanité dont les formes sont répertoriées et fixées à l'avance. Une contrainte donc non seulement pour les romanciers, mais aussi pour toute critique soucieuse de situer les œuvres africaines dans le contexte culturel du xx^e siècle, caractérisé par la multiplicité des traits génériques et interculturels.

Ensuite, malgré les apparences, les deux tendances fonctionnent de la même façon. Elles ont, en effet, la même prétention classique des anthropologues du xix^e siècle : le roman européen reste le modèle du roman africain. En fait, elles répercutent aujourd'hui le même discours qu'hier, car si la critique afrocentriste se contente de renverser les prémisses de la thèse eurocentriste, celle-ci poursuit allègrement la ligne tracée depuis le xix^e siècle. En répondant au présupposé de la critique eurocentriste, la critique afrocentriste affirme, par exemple, que le roman africain est original parce qu'il n'emprunte pas ses motifs au roman européen, mais à la parole artistique de la tradition orale. Même si tel était le cas, en quoi le fait de se référer à la parole artistique de la tradition orale constituerait-il un effet valorisant de l'écriture romanesque ? Ces deux orientations enterrent tout autant la façon de penser l'histoire des genres littéraires en Afrique et ailleurs dans le monde que les recherches esthétiques de l'art du roman. L'écriture littéraire n'est-elle pas un processus de transformation continue des genres disponibles au moment où l'auteur réalise son œuvre ?

Étudiant les œuvres africaines en rapport avec l'esthétique du roman, d'autres études visent la construction d'un cadre épistémologique du roman africain. Ce courant critique plus soucieux de l'analyse des textes (courant scientifique) déplace la question ontologique de l'origine de la littérature africaine vers le processus plus dynamique de l'écriture littéraire.

Ainsi, même s'il minimise la portée des formes intertextuelles générées par l'usage des *topoi* du roman européen dans nombre de romans africains étudiés, Amadou Koné²⁰ en reconnaît tout de même l'existence.

19. Jean-Pierre Ndiaye, « Des tripes et de la créativité », *Jeune Afrique*, n° 718, 1974, p. 63.

20. Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne*, *op. cit.*, p. 31.

Il a surtout le grand mérite de s'appuyer, pour l'analyse des textes et le processus d'écriture, sur une méthode claire. Et même si les résultats auxquels cet auteur aboutit témoignent, toutes proportions gardées, d'une certaine vision idéologique de l'africanité, sa méthode reste un exemple intéressant pour la critique rigoureuse du roman africain. En s'inscrivant dans la perspective de Bakhtine, de Goldmann et de Lukács, Koné, dans la même lancée, analyse bien le contexte historique dans lequel évolue le roman africain.

De son côté, à travers son célèbre ouvrage, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Lilyan Kesteloot a étudié grâce à la méthode sociologique la naissance d'une école littéraire : le mouvement de la négritude et les thèmes caractéristiques du roman de cette époque. Elle souligne aussi bien les sources occidentales que négro-africaines des œuvres. C'est une étude d'importance réalisée sur la littérature africaine à ses débuts. L'auteur montre clairement que la cohérence du mouvement de la négritude se fonde sur l'unité raciale (les écrivains noirs de l'Afrique et des Antilles), linguistique (le français) et un but (fonder une nouvelle littérature distincte de la littérature française et de la littérature africaine traditionnelle)²¹.

Bernard Mouralis s'est également intéressé à cette question du roman africain dans ses rapports avec les modèles européens. Il affirme que, de manière générale, « les romanciers africains — mis à part Charles Nokan, Ousmane Sembène et Yambo Ouologuem — se sont jusqu'à présent peu intéressés au nouveau roman et à la remise en question du roman en tant que genre²² ». À partir de plusieurs romanciers, allant de Bédi à Mudimbe en passant par Ouologuem et Cheikh Hamidou Kane, les travaux de Mouralis visent à montrer que beaucoup de romans africains adoptent des motifs du roman européen. À l'instar de Paul Van Tieghem, Mouralis inscrit sa démarche critique dans une perspective de compréhension internationale entre les peuples par le biais de la littérature²³.

21. Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963.

22. Bernard Mouralis, « Le roman négro-africain et les modèles occidentaux », *Présence francophone*, n° 2, 1971, p. 5-11 ; la citation se trouve à la p. 10.

23. Paul Van Tieghem écrit : « La littérature comparée impose [...] à ceux qui la pratiquent une attitude de sympathie et de compréhension à l'égard de nos frères humains, un libéralisme intellectuel, sans lesquels aucune œuvre commune entre les peuples ne peut être tentée » (dans Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 67).

De son côté, Eileen Julien a brossé la question de l'africanité. Dans son ouvrage *African Novels and the Question of Orality*, elle s'attaque, avec raison, à l'essentialisme de l'africanité et pose un jugement définitif en soulignant l'irréductibilité du roman africain à la simple continuation de la parole artistique traditionnelle. Dans le même ordre d'idées, Julien précise que le roman africain procède du phénomène général de l'intertextualité faisant dialoguer tous les textes entre eux : « We refer to the continuous dialogue of works of literature among themselves as intertextuality : texts comment and expand upon their predecessors or break with them entirely, as their situation in specific social and historical contexts shape them²⁴. »

Et selon la même perspective, d'autres chercheurs font remarquer que le roman africain convoque nombre de motifs littéraires du roman européen ou des formes de la tradition orale, sans pour autant poser un jugement de valeur sur le phénomène lui-même. Cette critique, plus soucieuse du texte de la célébration de la nation et qui est pratiquée par les universitaires — enseignants ou chercheurs —, vise l'approfondissement de l'analyse théorique dans le sens d'une compréhension des mécanismes de la création littéraire des textes africains²⁵.

Ces réflexions autorisent à affirmer que les écrivains africains, bien au courant du modèle du roman de type européen, par la scolarisation et par les moyens de diffusion culturelle internationaux, mais encore attachés à la tradition orale qui continue d'alimenter la vie culturelle en Afrique, adaptent ces deux sources d'inspiration avec ingéniosité. Et, comme le rappelle Milan Kundera, « l'individu ne peut pas ne pas imiter ce qui a déjà eu lieu ; si sincère qu'il soit, il n'est qu'une résultante des suggestions et des injonctions émanant du puits du passé²⁶ ». À partir du moment où l'on reconnaît dans le roman des traits génériques variés permettant de définir l'ensemble de ces occurrences comme

24. Eileen Julien, *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 26.

25. On peut citer, à titre d'exemple, Ngandu Nkashama, *Comprendre la littérature africaine écrite*, Paris, Saint-Paul, 1979 ; Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la deuxième génération*, Paris, L'Harmattan, 1986 ; Papa Samba Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal*, Francfort, IKO Verlag, 1994 ; Daniel Delas, *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, Université de Paris X, 1994 ; Anny Wynchank et Philippe-Joseph Salazar, *Afriques imaginaires et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; Christiane Ndiaye, *Danses de la parole. Études sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996 ; Joseph Paré, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997, ou Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

26. Milan Kundera, *op. cit.*, p. 22.

faisant partie de l'encyclopédie de l'auteur, il s'agit de les considérer comme des manifestations du processus transculturel de l'écriture, dont les manifestations vont de la simple intertextualité à l'adaptation, en passant par la reprise de fragments d'autres textes.

Éléments pour une critique transculturelle du roman africain

On sait qu'un paradigme, constitué de classiques comme *international*, *interrelation*, *intersubjectivité*, *intertextualité*, *interdiscursivité*, *interculturel*, *intergénérique*, etc., existe dans ce nouveau champ notionnel. Les termes en *inter* suggèrent l'idée de deux ensembles unis par une relation d'intersection, de partage et de cohabitation, tandis que le préfixe *trans*, qui convoque les lexies *à travers*, *de part en part*, *au-delà*, se différencie ainsi des termes en *inter*. Quel espace définit-il par rapport à d'autres notions comme intertextualité, interculturalité, interdiscursivité, etc.? Deux raisons militent en faveur du choix des termes de transculturalité, transculture, transculturel ou transgénérique.

Tout d'abord, ils rendent bien compte de la nature du travail de l'écriture littéraire envisagé selon la métaphore de Montaigne à propos de l'abeille butinant ici et là pour préparer son miel. En second lieu, si on les voit sous l'angle de la sémiotique de la création esthétique, ces termes en *trans* sont plus précis que les termes en *inter* d'un point de vue strictement terminologique. Ils substituent, en effet, la notion de rapports entre les cultures et les genres à la notion de relations transversales des productions symboliques à travers les cultures, aspect qui caractérise davantage le phénomène de l'écriture en tant que processus d'apprentissage. Et leur valeur heuristique est également manifeste.

De prime abord, l'intertextualité est limitée aux seules relations qu'un texte donné établit avec d'autres textes connus, tandis que la transculturalité et la transgénéricité visent la relation transversale de toutes les productions symboliques dans le champ sémiotique international. Subséquemment, l'intertextualité, qui est utilisée surtout dans le domaine littéraire alors que tout discours peut entrer dans la dynamique intertextuelle lorsqu'il est convoqué en tant que texte, est souvent en concurrence avec l'interdiscursivité. Ce dernier terme tient en effet compte de toutes les relations entre les textes et les discours reconnus comme textes : le discours historique, médical, scientifique, etc. L'interdiscursivité, qui est, selon Marc Angenot, la convocation de divers types de discours qui entrent dans le processus relationnel du texte

littéraire avec les idéologèmes, fait écho à l'intertextualité élargie à l'ensemble des discours sociaux localisables dans les textes. En cela, l'interdiscursivité est proche de la transtextualité, définie par Gérard Genette comme tout ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes²⁷ ». La seule différence pratique entre les deux termes réside dans le fait que Marc Angenot vise l'analyse des discours en général, alors que Genette étudie les relations entre les textes littéraires. C'est parce qu'elles constituent un champ largement ouvert aux différents types de relations entre toutes les productions culturelles par le biais des œuvres que la transculturalité et la transgénéricité sont ici préférables à l'intertextualité et à l'interdiscursivité.

Comment la critique transculturelle se constituerait-elle et se donnerait-elle à lire dans une œuvre littéraire ? Telle est la question, riche en implications critiques dans la mesure où souvent la critique prétend révéler les valeurs esthétiques nationales ou régionales des œuvres, alors que celles-ci sont caractérisées par des relations transversales où le lecteur averti découvre plusieurs espaces culturels entremêlés. En effet, tout le monde s'accorde à reconnaître qu'en ce début du *xxi*^e siècle, en mettant en contact diverses cultures et civilisations, les flux migratoires sapent nos certitudes les plus tenaces sur des sujets aussi chargés d'émotivité que la nation, la culture ou le pays. Cet enchevêtrement, étant lui-même un phénomène qui impose à la critique littéraire de repenser les schèmes explicatifs les plus éprouvés, requiert, en même temps, la révision du principe « un peuple, une nation, une langue, une littérature », principe à partir duquel, comme on le sait, la critique littéraire fonde nombre de ses postulats de lecture.

La critique transculturelle est alors la méthode d'analyse qui vise à montrer comment une œuvre dévoile la culture de « Soi » et de l'« Autre » par des coupes transversales sur les genres artistiques et littéraires. Elle étudie les relations qu'une œuvre particulière établit avec la macrosémiotique internationale, qui est trop riche et variée pour être envisagée dans le seul cadre national.

Tout d'abord, parce que l'écriture littéraire exige dans sa réalisation une mobilité d'esprit que les phénomènes exclusivement nationaux ne sauraient satisfaire. Ensuite, « la vie culturelle du *xx*^e siècle, caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication mettant en contact diverses formes d'expression culturelle, et la capacité du genre romanesque à transformer et à phagocyter toutes les formes artistiques

27. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

contemporaines, permettent difficilement que l'on puisse imaginer l'existence de formes spécifiques au roman national : africain, français, latino-américain ou québécois²⁸ ». Enfin, la valeur d'une œuvre artistique ou littéraire ne se manifeste réellement qu'en la situant dans le contexte culturel mondial où se marchandent toutes les valeurs esthétiques. Et quels rapports peut-on établir entre la transculturalité et le genre littéraire ?

* * *

Sans entrer dans les détails sur la problématique de la notion de genre, rappelons que celle-ci semble s'être élaborée selon trois axes distincts. Il existe, premièrement, une théorie « classique », qui repose sur une définition opposant la « forme » et le « contenu » des genres littéraires comme la comédie ou la tragédie ; deuxièmement, une théorie « post-classique » ou « moderne », qui se fonde sur une conception de la réalité permettant de distinguer notamment des traits narratifs plus ou moins conformes à une norme sous-jacente, comme l'indique l'existence des différents genres : fantastique, merveilleux, réaliste, naturaliste, surréaliste, etc. ; et, troisièmement, une théorie « postmoderne », qui est caractérisée par un éclatement majeur des genres. Il appert ainsi que, sous-tendue par une axiologie, toute classification par genres littéraires qui est propre à un champ culturel historiquement circonscrit est sans rapport évident avec la nature propre des œuvres. Même si tout lecteur reconnaît intuitivement l'existence des genres²⁹, « [...] la notion [...] repose sur le postulat qu'il existe en quelque sorte des formes a priori, universelles et intemporelles, de la littérature — des universaux dont on pourrait dégager "l'essence" à l'état "pur"³⁰ ». En cela, le genre

28. Josias Semujanga, « Rhétorique de la critique littéraire africaine », *Tangence*, n° 50, 1995, p. 111.

29. Le lecteur participe à la construction du genre, ne serait-ce que par son propre classement des œuvres qu'il lit. Pour André Warren et René Welleck : « Le genre littéraire représente, si l'on veut, une certaine somme de procédés esthétiques disponibles à l'écrivain et déjà compréhensibles au lecteur. » Les auteurs ajoutent que le genre est en effet une notion régulatrice dont l'efficacité se fait sentir intuitivement surtout au moment de l'analyse des textes, en ce sens qu'elle informe l'œuvre concrète (*Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 330 et 367). Quant à lui, Jean-Marie Schaeffer considère, avec raison, les discussions sur le genre comme un combat : « Le débat sur la théorie des genres se change en champ de bataille de la querelle des universaux » (« Du texte au genre », dans Gérard Genette [dir.], *Théories des genres*, Paris, Seuil, p. 181). Si telle est la situation, on s'imagine la difficulté supplémentaire éprouvée quand il s'agit de définir un genre à partir des considérations portant, en l'occurrence, sur le concept de « roman africain ».

30. Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 45.

semble être une compétence programmatique et transcendantale antérieure à l'œuvre particulière et supposée par elle³¹. Se présentent alors deux possibilités. D'abord, de type sémionarratif, la compétence programmatique consiste à convoquer des traits formels des genres littéraires afin de les intégrer à la propre organisation d'un texte particulier. C'est le procès esthétique. En revanche, la compétence discursive se constitue lors de l'énonciation textuelle qui régit et façonne les valeurs énoncées dans l'œuvre. C'est le procès axiologique.

Cette double manifestation de l'œuvre, nécessaire pour installer une nouvelle définition restrictive du genre littéraire, permet d'envisager un autre problème corollaire : l'écriture doit adapter les structures sémionarratives propres au genre et à un texte qui a ses traits et son axiologie propres. Car le texte produit dépend de cette double sélection qui s'y opère ; la question « qu'est-ce qu'un genre littéraire ? » devient alors celle de l'écriture : quelle est la double relation qui lie un texte aux genres littéraires et artistiques et quelle est la relation qui lie un texte à son genre institutionnalisé, notamment par le paratexte³² ? Et l'on comprend la difficulté de définir le genre, car se pose ici le problème des essences ou des universaux littéraires. À l'essentialisme de la tradition classique et néo-classique, selon lequel les genres littéraires constituent un ordre hiérarchisé d'objets définis, s'oppose le structuralisme qui a tendance à privilégier le texte au détriment d'éléments extérieurs comme le genre.

La notion de genre fonctionne comme une aporie. C'est un nœud gordien de contradictions. Il n'existe, en effet, que dans la relativité de l'idéal visé et de sa réalisation. On peut même se demander très sérieusement si la notion de genre s'applique vraiment au roman puisque, depuis l'époque romantique, le roman tend à être considéré davantage comme un *métagenre* à cause de sa capacité d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires. Dans la mesure où le roman possède cette capacité d'« introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études

31. Bien que peu développée, cette position, déjà adoptée par plusieurs critiques, me semble prometteuse de résultats intéressants, car elle se situe tant du point de vue du processus créatif des œuvres que de leur classement idéologique par corpus. Par analogie avec le schéma narratif, on peut dire que tout romancier écrit des textes à partir d'un modèle générique intériorisé qu'il adapte plus ou moins à un texte particulier. En ce sens, la référence à un corpus particulier, par exemple le roman africain, est une vue limitative du phénomène de l'écriture, car la référence transculturelle et transtextuelle est beaucoup plus étendue.

32. Jean-Marie Shaeffer, *op. cit.*, p. 180 et suiv.

de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)³³ », chaque romancier lui imprime sa propre vision esthétique.

De la sorte, le travail de l'écrivain africain consiste à aménager, dans le genre romanesque, une œuvre particulière susceptible d'emprunter ses formes et ses thèmes tout aussi bien à la tradition romanesque européenne qu'aux récits africains. Ce faisant, le romancier africain ne fait que ce que fait tout romancier : réadapter les traits génériques à sa propre vision esthétique sans que l'on puisse y voir un quelconque paradoxe, comme le prétend Mohamadou Kane³⁴. Devant un tel dilemme, comment la notion de transculture (transgénérique) peut-elle contribuer à la lecture des œuvres ? Et en quoi permet-elle d'étudier les relations entre le roman africain et le genre romanesque d'une part, et le roman et les autres genres de productions culturelles, nationaux ou internationaux, d'autre part ?

C'est dans cette optique que la critique transculturelle s'avère indispensable, dans la mesure où elle part de l'hypothèse que comprendre l'univers d'une œuvre de création, c'est le situer dans ses rapports avec la macrosémiotique internationale des productions symboliques comme les œuvres littéraires. De ce fait, le champ culturel mondial, avec ses moyens de communication et de transport qui sont les plus perfectionnés depuis que l'homme est sur terre, pourrait être considéré comme une macrosémiotique. C'est-à-dire un ensemble de signes culturels expliquant selon quels mécanismes et selon quelles lois les productions artistiques élaborées dans une civilisation donnée du globe collaborent à sa propre structuration, à son propre développement, à la structuration et au développement de l'ensemble. Dans le cas du roman, une telle approche repose sur le fait que ce genre, caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires, jouit, dans la filiation de Milan Kundera, Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar ou Bakhtine³⁵, d'une aptitude particulière à décloisonner les autres genres littéraires et artistiques. C'est un genre phare qui permet d'apprécier le caractère transculturel de l'écriture contemporaine où toutes les formes hybrides se rencontrent dans une même œuvre sans que l'on puisse établir avec certitude la question de l'origine de la forme primordiale. C'est

33. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 41.

34. Mohamadou Kane : « Les paradoxes du roman africain », *Présence africaine*, n° 139, p. 74-87.

35. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op. cit., et *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 ; Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, 1991 ; Marguerite Yourcenar, *Les mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1982, ou Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

pourquoi l'analyse textuelle d'une œuvre romanesque porte sur les mécanismes assurant l'articulation entre une œuvre et le genre romanesque dont elle convoque les traits généraux pour son organisation interne. Sous des formes complexes dans les romans africains, ces mécanismes opèrent selon trois modalités essentielles : la relation d'une œuvre avec les sous-genres romanesques (roman historique ou roman policier), la relation d'une œuvre avec d'autres genres que le roman (conte ou théâtre) et la relation transculturelle par la convocation des motifs figés propres à une aire culturelle (légende/roman ou oralité/écriture). Peut-on parler d'une écriture romanesque africaine autre, nouvelle, ethnique, qui viendrait se différencier de l'écriture romanesque en général et de l'histoire du roman ? Qu'en est-il des mouvements littéraires et artistiques qui se sont succédés au cours du xx^e siècle, période pendant laquelle l'Afrique a produit des œuvres écrites ? Comment peut-on penser la spécificité littéraire africaine en rapport avec ces mouvements ? De telles interrogations sont à la base de l'analyse d'une dizaine de romans africains.

Illustrations

Dans la trilogie de Massa Makan Diabaté³⁶, chaque roman se présente comme un acte de théâtre qui, à son tour, est subdivisé en scènes d'un comique cocasse. Les signes du théâtre sont nombreux. Peut-on dire que l'écriture de Diabaté est davantage théâtrale que romanesque ? En effet, à y regarder de près, l'intrigue est très simple, tandis que les personnages sont vraiment les types sur lesquels se construisent les péripéties dramatiques des romans. Ce qui autorise à dire que, jusqu'à un certain point, la trilogie de Diabaté se caractérise par la dominance d'un genre artistique — le théâtre-*kotèba*³⁷ — longtemps pratiqué au Mali avant la naissance du roman en Afrique. En quoi une telle esthétique, qui juxtapose les formes de la tradition théâtrale malienne — le *kotèba* — et celles du roman, se différencie-t-elle d'autres formes romanesques ? Ne prolonge-t-elle pas une pratique d'écriture caractéristique du genre romanesque en général, dont le propre est de s'approprier, en les incorporant dans son propre mode, d'autres genres et formes artistiques ? De la rencontre des genres traditionnels — ici le *kotèba* — avec

36. *Le coiffeur de Kouta* (1980), *Le boucher de Kouta* (1982) et *Le lieutenant de Kouta* (1983), Paris, Hatier.

37. Au Mali, on appelle *kotèba* une forme théâtrale où dominent les caractéristiques d'une chorégraphie dont le thème majeur est la mise en scène des travers de la vie sociale.

les formes du roman venu de l'Occident naît une nouvelle possibilité pour l'artiste africain : une esthétique de la fusion générique. Comme bien d'autres écrivains, Massa Makan Diabaté l'exploite avec beaucoup de doigté. Cette poétique de la relation transtextuelle et transculturelle résulte de la maturation conjointe d'œuvres dramatiques dont la technique se ressent dans la trilogie, dans la mesure où sa forme expressive imprègne la prose romanesque. L'esthétique de la trilogie relève donc de cette forme mixte qui emprunte à la fois au *kotèba* et au roman. Dans ce sens, Massa Makan Diabaté ne fait qu'enrichir le genre d'une écriture nouvelle parce qu'il prend conscience des possibilités qu'il contient : adapter et combiner le réalisme du roman occidental aux formes du *kotèba* malien³⁸.

À mesure que Diabaté prend conscience de son écriture protéiforme, il exerce son pouvoir créateur, non seulement sur la recreation des genres, en l'occurrence le roman, selon le mode classique occidental de la classification littéraire, mais encore sur la transformation, la dissolution, la fusion et l'idéalisation des modèles africains et occidentaux existants. Ses prétentions semblent donc être celles de tout artiste : transformer les formes existantes et en créer de nouvelles. En ce sens, si les romans de Diabaté sont des *kotèba* dans leurs structures, ils sont aussi des romans dans le sens général du terme. Ils sont traversés par des intrigues à saveur romanesque où tout semble possible, y compris que la faiblesse humaine ou le hasard des événements l'emportent sur le destin de personnages dont la marginalité n'a d'égale que la force provocatrice de l'humour. Cette transgénéricité romanesque n'est-elle pas le propre du genre romanesque, comme le dit justement Marguerite Yourcenar : « Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui. Cette étude sur la destinée d'un homme qui s'est nommé Hadrien eût été une tragédie au xvii^e siècle ; c'eût été un essai à l'époque de la Renaissance³⁹ » ? Pour asseoir ce type de narration, Diabaté recourt au comique dont l'effet de distanciation qui caractérise ce mode de communication permet au narrateur de juxtaposer les temps successifs de l'histoire de Kouta, comme si une culture n'intégrait ses différentes phases qu'en en riant.

38. Quoique de plus en plus utilisée par beaucoup de romanciers, cette poétique de la fusion générique mettant en rapport les techniques narratives des récits oraux de la littérature africaine traditionnelle n'est pas généralisable à l'ensemble du roman africain. Car, en effet, certains s'inscrivent davantage dans la tradition du roman occidental avec ses multiples techniques, notamment l'intertextualité et le réalisme.

39. Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 535.

Dans *Dogucimi* de Paul Hazoumé⁴⁰, le narrateur raconte l'histoire de l'ancien royaume du Dahomey au début de la colonisation française. Il fait revivre les intrigues et les fastes de la cour du roi Ghézo. La richesse de la documentation et le souci d'exactitude ethnologique ainsi que le cadre historique lui-même éloignent un peu ce récit du genre romanesque et en font, dans une certaine mesure, un discours du savoir historique ou ethnologique. Mais ce texte est aussi une réussite narrative alliant les lois du roman historique à celles du conte. Composé du couple Dogucimi et Toffa, le récit d'amour de ces personnages principaux est scandé par les récits enchâssés, faits essentiellement de chansons, selon les lois propres au conte populaire. De ce fait, ce que *Dogucimi* souligne, sur le plan esthétique, c'est qu'à l'idée spéculative des genres canoniques (roman historique ou chantefable) se substitue celle, plus forte, de la transgénéricité et de la transculturalité. C'est ainsi que dans ce roman touffu (cinq cent onze pages) les mécanismes du roman historique fusionnent avec ceux du conte africain dans la narration chantée d'un récit d'amour entre un prince et une femme du peuple.

Le même principe d'écriture caractérise également *Chaka. Une épopée bantoue* de Thomas Mofolo⁴¹. À partir du roman historique, du mythe et du conte, l'analyse montre que la force irrépensible de ce texte tient à une restructuration de la conception classique des genres et des cultures unifiés et homogènes. Dans son organisation, son écriture et son influence sur l'imagination du lecteur, ce roman est semblable au récit de l'histoire du royaume zoulou au XIX^e siècle. Il ne se distingue de l'histoire qu'en raison du pacte proposé par l'écrivain au lecteur : une histoire fictive dans le cas de ce roman et une référence à une réalité pour le cas de l'histoire. Alors quelle est la fonction des événements de l'histoire dans cette œuvre ? Qu'ils soient inventés ou avérés par l'histoire des événements réels qui donnent au roman sa cohérence interne, ils s'inscrivent dans le principe fondamental de l'écriture romanesque : maintenir une continuelle ambiguïté entre le vrai et le faux. Pour lire ce texte, on doit se référer à la forme canonique inaugurée par les romans de Walter Scott et noter que le romancier se réfère à un modèle qu'il connaît pour le suivre ou s'en démarquer suivant son propre projet esthétique. Car, si même des traits génériques du roman historique comme genre sont évidents, *Chaka* développe également de nombreuses

40. Paul Hazoumé, *Dogucimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1938.

41. Thomas Mofolo, *Chaka. Une épopée bantoue*, Paris, Gallimard, 1939.

formes intermédiaires comme le mythe, la légende et le conte. L'important n'est pas tant que le roman historique soit la source du mythe ou l'inverse, c'est qu'il s'établisse un échange incessant entre ces deux manières de penser et d'écrire le temps. C'est cet échange qui donne à *Chaka* sa dynamique, puisque ce va-et-vient se traduit également par la permanence des traits de l'épopée mythique et du roman historique. Comme lieu où s'achèvent des sens contraires ou cumulatifs, le mythe est en dernière analyse une réflexion pour l'histoire afin de produire un sens par le travail de l'écriture romanesque.

L'analyse portant sur la fonction de l'humour et l'ironie dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma — *Les soleils des indépendances* et *Monné*⁴² — montre comment l'ironie fixe le point de vue à partir duquel s'ancre l'évaluation morale de ces romans et ouvre, au sein du sérieux des sujets traités, les parenthèses du spectacle. Fama et Djigui pourraient bien s'ajouter à la liste déjà longue des personnages rêveurs de l'histoire littéraire du monde, dans la mesure où leur but n'est pas tant la volonté de changer leur milieu que l'obstination à vivre le rêve de l'enfance : la vie de prince héritier et de roi. Liée à la narration, l'ironie fait ressortir un bon nombre des traits qui caractérisent le mieux le genre romanesque : élaboration de la forme pour saisir la réalité complexe considérée comme une énigme. Dans cette ambiguïté sémantique et narrative que permet l'ironisation des récits se trouve le projet esthétique de toute écriture romanesque : raconter une histoire et la construire d'une telle façon qu'une signification puisse en être dégagée sans nécessairement révéler toutes les facettes du sens. C'est cette forme que les romans de Kourouma dégagent. En se plaisant à pousser à l'absurde le grotesque de la vie politique, Kourouma se livre à la démystification d'une idéologie tout comme il cherche une forme pour le dire. Et c'est là que son œuvre prend cette dimension ironique qui rappelle Rabelais.

Une si longue lettre de Mariama Bâ⁴³ permet de réfléchir sur la notion de l'écriture autobiographique en rapport avec le genre romanesque. Cette écriture permet de faire ressortir la façon dont le personnage principal, Ramatoulaye, qui définit sa relation avec les autres, avec soi et avec le monde à partir de sa propre subjectivité, est en rapport avec le narrateur et l'auteur selon le principe même du roman autobiographique.

42. Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1990 (1970) et *Monné. Ouvrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

43. Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1979.

Le thème du statut de la femme serait-il lié au mode autobiographique ? La narratrice se superpose au personnage principal et devient la protagoniste de l'histoire. Elle raconte le récit au *Je*. Et le roman évolue sous la forme synthétique d'une autobiographie racontée sur le mode du récit épistolaire. Par des apostrophes incessantes adressées à sa destinataire et par la relation de communication entretenue avec l'Autre grâce à la fonction phatique du langage, la narratrice renforce le ton de la confiance par une forme autobiographique qui donne l'illusion du vécu. Au-delà des thèmes rencontrés dans le roman africain — la polygamie, la libération de la femme ou le népotisme —, ce roman s'inscrit au lieu d'intersection des genres littéraires connus : l'autobiographie, le récit épistolaire ou le journal intime.

En mélangeant le réalisme, le fantastique et le comique, *La vie et demie* de Sony Labou Tansi⁴⁴ les déconstruit en tant que formes canoniques. Et dans ce contexte où la parodie joue à la fois sur les plans littéraire et idéologique, la notion de genre s'estompe et fait ressortir l'avènement des textes transgénériques fonctionnant comme des réévaluations des genres et des œuvres antérieurs. De ce fait, *La vie et demie*, par sa sève allégorique et fantastique, se rattache à l'esthétique romanesque contemporaine, de Kafka à García Márquez, tout en évoquant certains aspects du conte africain. Il fait également penser aux éléments baroques du *Pleurer-rire* d'Henri Lopès⁴⁵, dans la mesure où le caractère hybride des discours à visée subversive se retrouve dans un même espace romanesque. Ce roman participe de l'esthétique transgénérique de l'écriture littéraire moderne ; et le réduire à la seule dimension politique, c'est en diminuer la signification⁴⁶.

Dans *Giambatista Viko* de Ngal⁴⁷, le héros-narrateur voudrait amalgamer le conte et le roman, la modernité et la tradition. De ce fait, il fait un clin d'œil à la fois au discours critique de la spécificité africaine et à celui de l'influence occidentale. Grâce à un tel procédé, Giambatista Viko évoque l'intersection culturelle prônée par une certaine critique pour qui la littérature africaine se définit comme une littérature située entre l'oralité et l'écriture. Cette même critique souhaitant l'avènement d'une civilisation nouvelle dans laquelle la tradition et la modernité, l'oralité et l'écriture cesseraient de se penser en termes oppositionnels.

44. Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

45. Henri Lopès, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.

46. Sur l'analyse politique de ce roman, voir notamment Anny Wynchank, « Réponses de Sony Labou Tansi aux dictatures. Une satire ménippée », *Présence francophone*, n° 45, 1994, p. 133-149.

47. Mbwil a Mpang Ngal, *Giambatista Viko*, Paris, Hatier, 1984.

Même si une partie de ce récit échappe aux canons généraux du roman et participe du discours de la critique littéraire, son rattachement à la littérature se maintient et continue à se développer grâce à ce discours autoréflexif sur le phénomène littéraire. Il n'est pas jusqu'à l'anecdote qui n'ait été touchée par cette métatextualité discursive structurant tout le récit. Et dans plusieurs cas, la réflexion sur la littérature a été telle que l'anecdote, nourrie par une information sociale d'une étonnante vigueur, impose de véritables changements de perspectives dans la définition des genres littéraires. Or, cette métatextualité fictionnelle qui fonctionne comme une reprise des théories critiques sur la littérature africaine signale « *Giambatista Viko* comme un roman contemporain, à la manière des *Samourais* de Julia Kristeva où les réactions critiques sont insérées dans la narration, et du roman, au titre évocateur, *Le livre brisé*, de Serge Doubrovsky, qui intègre les commentaires critiques de l'œuvre de Sartre à la fiction⁴⁸ ».

Conclusion

Derrière les discussions techniques à propos du statut des textes africains s'impose la question de la méthode de lecture. Or, celle-ci n'est réductible ni à la recherche des sources africaines ni à la recherche des influences européennes. Elle a à saisir le texte comme un phénomène qui advient à partir des notions de genre et d'écriture. Une œuvre qui paraît n'entre donc pas nécessairement dans les schémas déjà élaborés, qu'ils soient de l'africanité, de l'euroanéité ou autre label. À partir de la notion de transformation générique et culturelle, il faut axer l'analyse de la spécificité d'une œuvre sur sa relation avec le genre dont elle participe. Rappelons-le, l'écrivain respecte rarement les conventions génériques. Il use de tous les genres à sa disposition en donnant, le plus souvent, un savoureux mélange de récit, de journal, de correspondance, de conte ou d'essai.

En tant que dispositif transtextuel, perçu en contiguïté avec d'autres genres dont il sélectionne, intègre ou réadapte certains traits formels et motifs narratifs ou thématiques, le genre littéraire se définit par le processus de création esthétique lui-même. Et des œuvres manifestent plus d'un trait générique parce qu'il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre⁴⁹. Classer les œuvres selon un petit

48. Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, op. cit., p. 161.

49. Tzvetan Todorov émet beaucoup de doutes quant à la définition du genre littéraire et s'interroge sur la validité même de la poétique des genres : « On a posé que les

nombre de catégories relève du rêve des critiques. Il ne s'agit pas d'un classement commode, mais d'une nécessité intellectuelle qui oblige le critique à ne vouloir comprendre un texte que dans son originalité relative, par rapport à un modèle précisément défini. S'il est possible de dégager certains traits généraux des textes, une catégorisation rigoureuse englobant tous les textes littéraires est impossible. Toute œuvre naît dans cette tension, c'est-à-dire qu'à travers sa manière de gérer son rapport au genre se saisit son originalité littéraire. En s'organisant à partir de cette multiplicité générique et discursive, le roman réfléchit sur le processus créatif dans la culture contemporaine.

Réfléchir sur le fait que le roman africain participe de l'esthétique du roman contemporain offre cet avantage de replacer les textes africains dans l'histoire du roman, celle de la rencontre des genres des littératures de l'Afrique avec celles d'autres espaces culturels. Les formes du roman africain sont celles du roman en général même si les contenus peuvent différer suivant les enjeux idéologiques et sociaux. Une telle perspective est d'autant plus importante que continuer à chercher la spécificité du roman africain débouche sur une aporie, pour au moins deux raisons fondamentales : a) le roman est un genre qui respecte difficilement les règles, puisqu'il se nourrit des formes les plus diverses, littéraires ou non littéraires ; b) en plus, la vie culturelle de ce début du III^e millénaire, caractérisée par plusieurs modes et moyens de communication mettant en contact diverses formes d'expression culturelle, jointe à la capacité du genre romanesque à transformer et à phagocyter toutes les formes artistiques contemporaines, permet difficilement que l'on puisse imaginer l'existence de formes spécifiques au roman national.

Dès lors, l'inscription des références aux éléments esthétiques de l'oralité et leur mise en narration romanesque ainsi que l'adaptation des démarches esthétiques contemporaines constituent des éléments de l'émergence de la modernité africaine. Et concilier les valeurs de l'Afrique précoloniale avec celles de sa modernité, tel est l'enjeu majeur qui se trouve à la base de la critique africaine, car l'un des aspects les plus marquants de la modernité africaine est l'hybridité synthétique des cultures du continent. Malgré les références à la tradition orale qui

structures littéraires, donc les genres eux-mêmes, se situent à un niveau abstrait décalé de celui des œuvres existantes. On devrait dire qu'une œuvre manifeste tel genre, non qu'il existe dans cette œuvre. [...] il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre [...]. [...] une œuvre peut, par exemple, manifester plus d'une catégorie, plus d'un genre » (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 26-27).

signalent l'africanisation de l'écriture romanesque, il reste que le roman africain s'inscrit pour une large part dans l'histoire du roman européen. Et pour éviter les écueils où le mouvement de la Négritude — par sa vision essentialiste et racialisée de la création esthétique — a conduit la pensée africaine moderne et la critique littéraire en particulier, il est impératif de repenser la signification des œuvres africaines dans une perspective polymorphe et transculturelle. De plus, cette perspective correspond aux préoccupations esthétiques de plusieurs écrivains africains.

Parce qu'il privilégie l'esthétique de l'hybridité générique, le roman impose le recours à une herméneutique de la transculturalité comme stratégie d'interprétation qui intègre diverses catégories critiques modernes allant de la sémiotique à la sociocritique en passant par l'analyse intertextuelle, afin de montrer en quoi les textes africains participent de l'esthétique du roman contemporain. Une telle méthode revêt deux implications importantes : premièrement, elle présuppose le caractère international de l'acte d'écrire, qui n'est plus considéré comme une application individuelle des schèmes nationaux, et, deuxièmement, elle présuppose également une théorie sémioculturelle de l'acte d'écrire qui ne peut être qu'une théorie du discours artistique en général et du discours romanesque en particulier. Parce qu'elle présente l'avantage de reconnaître les mécanismes du genre dans le processus de création, une telle perspective est plus appropriée à l'analyse des textes littéraires en général et des romans africains en particulier. En effet, les différentes formes — motifs littéraires stéréotypés, figures actantielles, descriptions, etc. — n'ont pas pour fonction de répéter les formes préexistantes à l'œuvre, quelles qu'elles soient. Elles participent, comme désignation des formes constituées, à la construction d'un genre littéraire historiquement attesté comme le roman européen ou le conte africain, mais elles sont aussi réinvesties dans l'organisation d'un texte particulier. Et pour comprendre le roman africain, il importe de le mettre en relation, non seulement avec le roman européen et les récits oraux du champ culturel africain précolonial en général, dans leur évolution, mais aussi avec les autres genres : poésie, théâtre, peinture, film, etc. Transversal par son rapport au genre dont il procède, le roman africain, loin d'être dépendant de l'africanité ou de l'euroanéité, est le résultat du processus créatif littéraire en tant que négociation mobile entre les traits génériques multiples que l'œuvre présuppose. Il participe du paradoxe de la création esthétique en général qui veut qu'une

œuvre ne puisse ni se passer de la référence aux genres ni l'accepter totalement.

Cependant, transculture et transgénérique ne signifient nullement absence de cultures nationales ni de genres littéraires, mais refus de toute vision homogénéisante de l'écriture, de tout principe privilégiant des canons reconnus d'emblée comme légitimes. En effet, la prévision qu'implique un système stable est contraire à l'écriture agissant comme transformation, comme processus instable et même comme insolence vis-à-vis des canons esthétiques. La seule prévision que l'on puisse se permettre est d'ordre formel. On peut penser que, d'une part, en fonction du renforcement des cultures nationales, les institutions littéraires — fondées sur le principe « un peuple, une nation, une littérature » — se durciront et seront plus dogmatiques encore ; d'autre part, en raison des rapports de plus en plus nombreux dans les sociétés contemporaines, les œuvres transculturelles et transgénériques vont se multiplier, opérer des déplacements de plus en plus inattendus et renouveler les genres classiques. En tout cas le roman africain manifeste cette transgénéricité esthétique depuis ses débuts, quoique la critique ait situé les textes dans des catégories qui ne correspondaient pas nécessairement aux structures des textes eux-mêmes.