

# Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

---

Volume 61  
Number 1 *La réception des littératures francophones*

Article 4

---

2003

## L'aventure du discours critique

Justin K. Bisanswa  
*Université Laval*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the African History Commons, African Languages and Societies Commons, Comparative Literature Commons, Creative Writing Commons, Critical and Cultural Studies Commons, and the French and Francophone Language and Literature Commons

---

### Recommended Citation

Bisanswa, Justin K. (2003) "L'aventure du discours critique," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 61 : No. 1 , Article 4.  
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol61/iss1/4>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Justin K. BISANSWA<sup>1</sup>**  
Université Laval

## L'aventure du discours critique

**Résumé :** Ce texte retrace le parcours de l'aventure critique de la littérature africaine. Depuis longtemps, les études se sont focalisées sur l'identité africaine. Aussi la critique se fait-elle très souvent ethnologique, anthropologique, culturaliste, attirée par l'exotisme, attentive à tout ce qui paraît constituer la différence avec la culture occidentale, et dont le texte africain ne serait qu'un descriptif. On connaît l'intrusion fréquente et la fortune facile, dans la critique de la littérature africaine, de certains concepts creux, très savants, tels que la tradition, la parenté, l'ethnie, l'oralité, la religion traditionnelle, le rythme africain, la solidarité, la communion des vivants et des morts. De la critique d'humeur à la critique des sources, de la critique psychologique à une intertextualité conçue comme quête effrénée de l'archétype, l'histoire de la littérature africaine est constituée d'études thématiques s'attachant uniquement au fétichisme du signifié, et se réduit à une suite de monographies qui se contentent d'aligner diachroniquement les périodes et les courants. À quelque chose malheur est bon, dit-on. Une apparente impasse de la critique africaine pourrait en fait conduire nécessairement à une réflexion sur la littérature elle-même.

Critique d'humeur, critique des sources, étude thématique, fétichisme du signifié, fétichisme du signifiant, francophonie, histoire de l'écriture, identité, intertextualité, médiations, oralité, tradition

Dans *Figures V*, Gérard Genette rappelle que, ayant classé la critique littéraire en trois sortes – celle, « spontanée », des « honnêtes gens » (laquelle, selon Sainte-Beuve, se fait à Paris et « en causant »), celle des « professionnels » (de la critique, s'entend) et celle des « artistes », c'est-à-dire en l'occurrence des écrivains eux-mêmes –, Albert Thibaudet s'empressait d'inclure dans la première, au point de les identifier totalement l'une à l'autre, la « critique des journaux », cette « forme de la critique spontanée qui aujourd'hui a presque absorbé toutes les autres » (Genette, 2002 : 7). Malgré la reconnaissance de la perméabilité de ces frontières par Thibaudet lui-même (1962 : 21-35), la critique se répartissait entre écrivains, professeurs et journalistes. Genette

---

<sup>1</sup> Je remercie profondément le Wissenschaftskolleg de Berlin qui m'a accordé les moyens et le magnifique cadre pour réaliser cette recherche. Mes remerciements s'adressent également au Programme de chaires de recherche du Canada et au Conseil de recherche en sciences humaines pour leur soutien.

a tenté de classer de trois manières les diverses sortes de critique : selon l'objet, selon la fonction et selon le statut générique :

L'objet peut être de nature et d'amplitude très variables, selon que le critique s'attache à une œuvre singulière, à l'œuvre entier d'un artiste individuel, ou à la production collective d'un groupe, d'une époque, d'une nation, etc. De fonctions, on peut distinguer trois : description, interprétation, appréciation. De genres, deux : le compte rendu (ou « recension ») journalistique, revuistique ou médiatique, généralement bref et de délai aussi rapide que possible (c'est-à-dire, en fait, inversement proportionnel au degré d'accointance entre auteur recensé et organe recenseur), et l'essai, de dimensions et de relation temporelle à son objet beaucoup plus indéterminées (Genette, 2002 : 8).

En introduction à mon livre sur Mudimbe (Bisanswa, 2000), j'indiquais que le culte exacerbé de la différence aidait à comprendre que, depuis le début, et cela dans presque tous les domaines, l'Afrique a été perçue non pas comme continent, en tant qu'unité de géographie physique, mais comme notion politique, culturelle, c'est-à-dire en tant qu'unité historique fondée, comme l'a montré brillamment V. Y. Mudimbe (1988 et 1994), sur les concepts du savoir occidental. On comprend que des études sur l'Afrique se soient focalisées pendant longtemps sur l'identité africaine. Quelle est cette identité africaine mystifiée et immuable comme si elle était une essence, et comment se définirait-elle? Les jeunes générations d'Africains vivent aujourd'hui la dispersion des appartenances et l'éclatement des lieux. On est persuadés qu'on ne « re-trouvera » jamais plus la supposée « pureté originelle africaine » due à la primitivité avant l'incursion coloniale qui n'a pas été qu'une parenthèse ni un intermède musical. C'est la raison pour laquelle on privilégie non pas des lieux assignables, mais des non-lieux, des espaces interstitiels, des déplacements transitoires, la mobilité des passages et la fugacité de l'événementiel.

J'aimerais esquisser les points d'articulation de la critique africaine aujourd'hui. Après avoir longtemps tourné autour des concepts creux, très savants, tels que la tradition, la parenté, l'ethnie (ou l'ethnicité), l'oralité, la religion traditionnelle, le rythme africain, la communion des vivants et des morts et avec tout le cosmos, la solidarité, oubliant que ces concepts sont des « passe-partout rouillés » (Jewsiewicki, 1995 : 61) qui échappent eux-mêmes à l'histoire, la critique africaine se cristallise, depuis longtemps, sur les notions controversées suivantes :

- 1<sup>er</sup> élément d'articulation :** des monographies de la littérature qui suivent l'ordre chronologique et interprètent la littérature en fonction des temps historiques linéaires (avant l'indépendance, après l'indépendance). Ou des études thématiques répartissant la littérature selon un critère racial, géographique, national.
- 2<sup>e</sup> élément d'articulation :** les notions de centre et de périphérie.
- 3<sup>e</sup> élément d'articulation :** postcolonialisme et francophonie (comme institution).
- 4<sup>e</sup> élément d'articulation :** une intertextualité conçue comme étude des « sources » et des « influences ».
- 5<sup>e</sup> élément d'articulation :** champ littéraire.
- 6<sup>e</sup> élément d'articulation :** genres littéraires.

Et la boucle est bouclée.

Si le désir totalisant invite à penser qu'un seul chercheur devrait tout embrasser, l'exigence d'une étreinte de qualité impose dans chaque travail l'approfondissement privilégié d'une seule relation, ce qui n'exclut pas et implique même une structuration renouvelée de toutes les interactions.

J'aimerais concentrer mon parcours ici autour de trois descriptions qui reviennent souvent : la francophonie comme institution – la pratique de la langue se réduisant, elle, à l'examen de la diglossie entre la langue française et les langues africaines –, l'orientation diachronique des monographies et l'intertextualité.

### **Des études diachroniques et thématiques**

La littérature africaine, selon les travaux de Lilyan Kesteloot et Jacques Chevrier, à qui elle doit sa reconnaissance institutionnelle, est d'abord liée à la notion de race « noire ». On doit à Kesteloot l'appellation « littérature négro-africaine » et à Chevrier celle de « littérature nègre ». Cette notion rappelle donc les pans de l'histoire du combat de toute une race, la littérature

ayant été utilisée comme « arme miraculeuse », selon l'expression de Césaire. On éclaire ainsi le présent africain en recourant à son passé. La plupart des ouvrages sur l'histoire de la littérature africaine, telle qu'on la pratique, sont des suites de monographies disposées dans l'ordre chronologique. Comme je viens de le dire, cette critique se contente d'aligner diachroniquement et chronologiquement les périodes ou les courants : avant l'indépendance (dénonciation anticoloniale), après l'indépendance (désillusion et désenchantement avec les indépendances africaines), à partir de 1970, chaos, absurdité et absence de repères à la suite de la déréliction générale du continent : aggravation de la misère africaine. L'important n'est pas de savoir si ces monographies sont bonnes ou mauvaises, mais de ne pas perdre de vue que l'histoire ne se constitue pas d'une suite de monographies, si meilleures soient-elles. De plus en plus, les événements historiques sont saisis dans l'interstice temporel, la traversée, l'entre-deux, l'écart.

De façon subreptice et insidieuse, ce problème de race touche même la légitimité de la critique de la littérature africaine : qui est habilité à faire la critique de celle-ci? À lire attentivement Kimoni, Makouta-Mboukou, Ossito Midiohouan, on a l'impression que l'Africain est plus prédisposé à comprendre et à expliquer les textes africains et à analyser les œuvres d'art du continent, parce que partageant les mêmes réalités culturelles. Sous la plume de ces derniers, l'Africain introduit la rupture sur le plan de l'interprétation. Dès l'avant-propos de son livre, Midiohouan annonce ses couleurs :

Ces derniers [la plupart des ouvrages] sont d'ailleurs dus à des critiques européens qui, quoi qu'on dise, perçoivent l'Afrique et la littérature négro-africaine de leur point de vue, de l'extérieur. Cette primauté du discours européen jusque dans les écoles et les universités africaines n'est pas sans danger et il est souhaitable que les Africains soient de plus en plus nombreux à affirmer leur présence en ce domaine [...] Il est néanmoins temps que l'enseignant africain cesse d'être le répétiteur des thèses élaborées par d'autres, pour devenir un penseur, un créateur capable de peser de tout son poids d'intellectuel dans la vie culturelle de son pays (1986 : 7).

Cette attitude avait déjà été dénoncée vigoureusement par Jean Dérive : « Certains chercheurs prétendent que seuls les ressortissants de l'ethnie peuvent discourir valablement sur telle ou telle œuvre et que, puisqu'ils appartiennent à la société, ils

sont dispensés de toute démarche scientifique, la connaissance leur étant donnée par "état de grâce" » (1980 : 12).

Ce qui est en cause, ce sont les pièges de l'institution universitaire. Avec la coopération, la France envoyait ses ressortissants pour enseigner la littérature française dans les universités africaines. Aujourd'hui encore, il est rare de trouver un Africain qui enseigne la littérature française dans une université française, la littérature allemande dans une université allemande, etc. De même, l'institution considère que l'Africain ne peut être bon que dans les domaines qui intéressent son continent. Pourtant, il n'y a de science que du général, dit-on.

Mais, quand on analyse ces monographies qui se veulent être l'histoire de la littérature négro-africaine, on a plutôt l'impression qu'il s'agit de l'histoire littéraire de l'Afrique. En fait, ces livres dressent un tableau de la vie littéraire dans le continent, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lit. Les auteurs y racontent l'histoire des circonstances, des conditions et des répercussions sociales du fait littéraire en Afrique. Chez Kesteloot, cette histoire est un secteur de l'histoire sociale; elle se confond avec la chronique individuelle et biographique des auteurs, de leur famille, de leurs amis et connaissances, bref le niveau d'une histoire anecdotique, événementielle, dépassée. Chevrier a, lui, écrit plutôt une histoire historique de la littérature « nègre », c'est-à-dire l'histoire d'une littérature, à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque qui, de 1984 à 1999, n'a pas beaucoup évolué, si l'on compare les deux éditions de son livre. La dernière partie du livre essaie de reconstituer le milieu, en mettant en relation les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la politique, se demandant qui lisait quoi, pour quelles raisons. L'ouvrage est une histoire des circonstances individuelles ou sociales, de la production et de la « consommation » littéraires des « nègres », soulignant notamment « l'inconfort de l'habitat et les habitudes de vie communautaire » (Chevrier, 1999 : 9) comme éléments « qui limitent les possibilités de lecture ».

Une autre tendance de ces « histoires », comme des ouvrages de critique qui vont se suivre à partir des années 1980, est l'étude

des œuvres elles-mêmes, mais des œuvres considérées comme des documents historiques, reflétant ou exprimant l'idéologie et la sensibilité particulières d'une époque. Il y aurait moyen de montrer l'insatisfaction que cette histoire provoque à la suite de certaines difficultés qu'elle ne peut surmonter. Comment, par exemple, expliquer les phénomènes de réfraction et de distorsion dans le prétendu reflet littéraire? La pensée d'une époque que présente la littérature est-elle en creux ou en plein? On sait combien le miroir auquel l'approche marxiste comparait le texte littéraire était brisé et qu'il ne pouvait pas refléter la totalité de la réalité. Mais, surtout, ce type de littérature restera nécessairement extérieur à la littérature elle-même. Cette extériorité n'est pas celle de l'histoire littéraire que Lanson appelait de tous ses vœux, qui s'en tient explicitement aux circonstances sociales de l'activité littéraire. Il s'agit bien ici de considérer la littérature, mais en la traversant aussitôt pour chercher derrière elle des structures mentales qui la dépassent et qui la conditionnent. Jacques Roger disait avec netteté : « L'histoire des idées n'a pas pour objet premier la littérature » (1967 : 355).

D'autre part, quel que soit le titre, la plupart des études critiques de la littérature africaine sont thématiques, s'attachant à des signifiés ou à des contenus, tels que le message idéologique, la vision du monde, la psychologie des personnages. Le thème fonctionne donc ici comme synonyme de « sujet ». Le second sens de thématique, plus subtil, qui se lit dans l'opposition entre thème et variation, est rarement exploité.

Une critique est thématique, écrit Genette, quand elle cherche à dégager, à travers la variance des occurrences dispersées, cet invariant sous-jacent, récurrent, voire, comme dit Barthes de Michelet, « obsessionnel », qu'on appelle dès lors un thème – mais qui peut être aussi bien d'ordre formel que thématique au sens courant. » (Genette, 2002 : 28)

Mais un thème ne prend sa valeur que dans un réseau organisé de relations, de rapports, qui sont à la fois des rapports de langage et d'expérience et se déploient dans cette masse de langage qu'est la totalité de l'œuvre. Jean-Pierre Richard relevait déjà, dans son étude sur Mallarmé, le caractère « transitif » du thème (1922 : 26).

Par ailleurs, c'est à la tradition que Mohamadou Kane attachait l'originalité du roman africain. La tâche du critique est de repérer cette oralité, de « faire ressortir la continuité relative du discours traditionnel oral au discours écrit » (1982 : 340). C'est à la même continuité que nous invite Amadou Koné dans *Des textes oraux au roman moderne*. La notion de tradition en recouvre donc d'autres, dont essentiellement celle d'oralité. Il est question d'inventorier et d'expliquer à partir du texte les valeurs qui fondent la spécificité du Noir, de l'Africain, sa différence par rapport au Blanc. En somme, le texte est un prétexte à partir duquel le critique explique l'homologie avec les cultures africaines violées par l'incursion coloniale. C'est la littérature-reflet. La structure du texte est homologable à la structure de la société. En fait, la tendance se réduit à une sorte de critique des « sources » qui s'inscrit comme un prolongement direct de la critique d'humeur.

Cette oralité s'entend dans une sorte de dichotomie par rapport à l'écriture. Tout se passe donc comme si le critique disait que rien n'est nouveau et n'ait tout aspect de la création. L'ancêtre qu'on donne au roman africain est l'oralité, le roman étant une métonymie de l'écriture, voire de l'Occident, de sa supériorité. « À une civilisation de l'oralité, écrit Jacques Chevrier dès l'avant-propos de *Littérature nègre*, se substitue donc progressivement une civilisation de l'écriture dont l'émergence est attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine en langue française » (1999 : 7). Le titre du chapitre 7 est bien révélateur : « De la tradition orale à la littérature écrite : problèmes linguistiques » (*Ibid.*). Ce type de discours caractérise ce que Barthes appelle la « pensée régressive » (1966 : 12). Il y a, évidemment, le désir de retrouver la continuité des discours, ce désir rassurant qu'il n'y ait jamais rien de nouveau. Il y a aussi chez certains la volonté de ridiculiser la morgue de ces nouveaux praticiens du roman aux dents très blanches, habitués à se nourrir des contes, épopées, proverbes, tous genres oraux. Ce « jeune roman » est bien le fils de ses « pères » méconnus avant lui. Nous assistons alors à un phénomène d'intertextualité intéressant : les lectures du texte africain ou nègre vont susciter celles de ses « ancêtres » fondés sur l'oralité et celles-ci viendront nourrir en retour le discours du texte africain et de sa critique.

Avec Georges Ngala, l'allégorie mêlant la théorie à la pratique, l'importance de l'oralité atteint son paroxysme à travers deux



allégories romanesques : *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* et *L'errance*. Giambatista doit s'inspirer de l'oralité africaine pour faire avancer son roman – considéré comme un « produit occidental » qu'il est en train d'écrire sur le modèle du conte. On se souviendra que, condamnés à l'errance par un tribunal des sages, Giambatista et Naiseux retrouveront la quiétude et la stabilité grâce à la découverte fondamentale de l'oralité.

Mais le concept d'oralité, autour duquel se concentre la critique littéraire africaine durant de nombreuses années, est chargé idéologiquement. L'oralité est l'espace de l'autre, elle est ethnologique : elle est la communication propre à la société sauvage, ou primitive, ou traditionnelle. Sa spatialité est le tableau synchronique d'un système sans histoire. L'altérité est la différence que pose une coupure culturelle. L'inconscience est le statut de phénomènes collectifs référés à une signification qui leur est étrangère et n'est donnée qu'à un savoir venu d'ailleurs. « Les choses ont toujours été ainsi », fait-on dire à l'indigène. On suppose une parole qui circule sans savoir à quelles règles silencieuses elle obéit. Il appartient au roman, « produit occidental », d'articuler ces lois dans une écriture et d'organiser en tableau de l'oralité cet espace de l'autre. Connotée par l'oralité et par un inconscient, cette « différence » découpe une étendue, objet de l'activité scientifique de l'ethnologue : le langage oral attend, pour parler, qu'une écriture le parcoure et sache ce qu'il dit. Même si elle en inverse une fois de plus le sens et la morale, la « Leçon d'écriture », dans *Tristes tropiques* (Lévi-Strauss, 1955 : 337-349)<sup>2</sup>, répète le schème qui organise la littérature ethnologique et qui engendre, de loin en loin, une théâtralisation des actants en jeu. Sous la forme qu'elle prend ici, peut-être naïvement, déjà cette critique rassemble toutes les sortes d'écriture, sacrées ou profanes, pour les affecter à l'Occident, sujet de l'histoire, et leur allouer la fonction d'être un travail expansionniste du savoir. « Entre "eux" et "nous", note Michel de Certeau, il y a la différence de cette écriture "soit sainte, soit profane" qui met immédiatement en cause un rapport de pouvoir » (1975 : 223). Les chemins de l'écriture combinent le pluriel des itinéraires et le singulier d'un lieu de production.

Signifiée par une conception de l'écriture, cette critique reconduit la pluralité des parcours à l'unicité du foyer producteur.

<sup>2</sup> Voir Derrida (1967) et Barthes (1968).

Cette différence structurelle, démultipliée dans les accidents du parcours, forme seulement le lieu où s'effectue, elle aussi modélisée selon les zones littéraires qu'elle traverse, une opération de retour dont la tradition à sauver constitue une métonymie. Tout montre que *l'autre revient au même*. Nous en sommes là à la problématique générale de croisade qui commande encore la découverte du monde au XVI<sup>e</sup> siècle : « conquête et conversion » (Dupront, 1946 : 19). Le texte africain la déplace par l'effet de distorsion qu'y introduit, désormais structurelle, la brisure de l'espace en deux mondes, africain et occidental, et les rites de passage d'un monde à l'autre par l'école étrangère. Ce travail est, en fait, une herméneutique de l'autre qui permet à l'Occident d'articuler son identité dans un rapport au passé, à l'étranger, à la tradition de ce dernier, mais une tradition vue par l'Occidental, si elle n'est pas conceptualisée par lui. L'oralité à laquelle on se réfère ici implique la « voix ». Or nous savons que l'extériorité « vocale » est aussi le stimulant et la condition de possibilité de son opposant scripturaire. Elle lui est nécessaire, dans la mesure où le nécessaire, comme le dit Jacques Lacan, est précisément « ce qui ne cesse de s'écrire » (1975 : 99). La « voix » africaine devient la « parole insensée » qui ravit le discours occidental, mais qui, à cause de cela même, fait écrire indéfiniment la science productrice de sens et d'objets. *La place de l'autre*, qu'elle représente, est donc doublement « fable » : au titre d'une coupure métaphorique (*fari*, l'acte de parler qui n'a pas de sujet nommable) et au titre d'un sujet à comprendre (la fiction à traduire en termes de savoir). Un dire arrête le dit – il est rature de l'écrit –, et contraint à en étendre la production – il fait écrire.

La critique des sources pose en particulier le problème de la « création » littéraire. Faire grief à un auteur de ce qu'il n'est pas original revient à supposer qu'il existe une instance de création sans rapport avec le discours antérieur, avec la culture, avec le moment, avec les conditions de production de l'écriture. C'est accepter l'inspiration de la muse. Pourtant, chaque écrivain réinsère la dimension de l'Histoire dans ses textes. Au mieux, la critique des sources est preuve d'érudition et ne peut mettre à jour que les archétypes d'un passé dont elle peut reculer les limites à l'infini. Elle ne peut que parcourir un chemin qui l'éloigne de l'œuvre présente, car elle n'y revient pas. Ainsi, elle ne peut

pas aider à comprendre le pastiche, la copie, la citation, le plagiat lorsqu'ils figurent à titre volontaire dans une œuvre, puisque leur intérêt se trouve non dans la découverte de leur origine, mais dans la façon dont ils s'articulent au système du texte où ils sont présents (lire, à ce sujet, Genette, 1982). La critique des sources oublie que tout discours se construit sur le fond des discours antérieurs d'une société qui secrète peu à peu ses stéréotypes. Comment l'écrivain africain se sert-il des stéréotypes? Quelle est leur fonction dans son discours? Le nouveau fonctionnement d'unités antérieures dans le système est unique et présent.

Cette critique des sources rappelle la critique d'humeur qui caractérise la plupart des ouvrages de critique africaine. Jean-Michel Dévesa parle d'une « lecture empathique » (1996 : 9) de l'œuvre de Sony Labou Tansi; Bernard Mouralis évoque une « analyse ambulatoire » (1992 : 9) à propos de sa lecture de Mudimbe et de Mongo Beti. La critique d'humeur se veut la spontanéité même, la critique du goût ou du dégoût, c'est-à-dire la critique du bon goût. Elle pose alors l'équivalence entre le goût personnel et le « goût absolu ». Ainsi on exprime sa résistance et on clame son agacement devant les romans d'après 1970. Telle est la marque que porte la critique des romans de Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Valentin Mudimbe, Calixthe Beyala, Ahmadou Kourouma, Mongo Beti... Les prises de position du critique se confondent avec le sentiment affectif qu'il éprouve envers l'écrivain. Chevrier parle d'une littérature « brouillonne, inégale, voire médiocre » (1999 : 247) et, à propos de Sony Labou Tansi, il relève la « fascination pour l'abject et l'obscène [...] qui n'est pas sans poser problème pour le lecteur contemporain, souvent choqué par une écriture extrême tendant à transformer l'écrivain en un véritable vidangeurs des lettres » (*ibid.* : 253). Cette critique pourra bien être aussi favorable. Il suffit d'être attentif à l'usage de l'adjectif ou de l'adverbe qui accompagne l'évaluation de l'ouvrage. Dégoût et fascination, fascination du dégoût, les deux termes permettent de rassembler sous une même étiquette des hommes de bords opposés. Critique de dégoût ou critique de goût, toutes deux ont exactement le même poids : toutes deux restent étrangères au texte, puisque en vérité, elles ne révèlent que l'individu critique et, derrière lui, la société d'où elles émanent. Cette critique oscille perpétuellement entre la reconnaissance de l'originalité de l'auteur et le désir de le faire entrer dans des

catégories toutes faites. La structure du texte est homologable à l'histoire de la société.

Dans un article récent, j'ai interrogé rapidement la réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi (dans Rwanika et Rubango, 1999), dont la critique de Dévesa. Celle-ci se fonde sur trois axes, à savoir la duplicité de l'homme Marcel Ntsoni, les réseaux de l'homme au gré des « relations franco-congolaises » (Dévesa, 1996 : 14) et parfois de l'écrivain (la « fratrie congolaise » : Henri Lopes, Sylvain Bemba, Jean-Baptiste Tati-Loutard), enfin l'influence marquante de l'écrivain latino-américain García Márquez. Dans le cheminement, la duplicité de l'homme coiffe les deux autres axes, revenant constamment à chaque chapitre du livre, de sorte que la lecture de l'œuvre se réduit à un prétexte pour découvrir et dire l'homme, Sony Labou Tansi ayant été, selon Dévesa, le héros de ses livres. Cette inflation de sentiments (qui s'expriment à travers des expressions telles que « passé maître dans l'art du stratagème », « position équivoque », « vitrine culturelle », « manœuvre », « dissimuler », « masqué », « écriture trompeuse », etc.) amenuise les analyses textuelles, la rumeur fonctionnant comme toute une stratégie d'analyse littéraire.

De même, dans son étude thématique sur les écrivains congolais, André-Patient Bokiba insiste sur la pratique d'une lecture immanente par les critiques congolais : « l'option d'une lecture immanente marque profondément la pensée des critiques congolais dans leurs tentatives de description de la production littéraire congolaise ou africaine. » (1998 : 135.) Pourtant, quelques pages plus loin (*ibid.* : 202-205 et suivantes), Bokiba fait correspondre les anthroponymes et toponymes des romans avec les noms des personnes et des lieux réels. Autrement dit, il faut nécessairement aux critiques de Sony Labou Tansi qu'ils s'en réfèrent à la biographie de façon que la vie de l'auteur représente alors le signifié de son œuvre, comme si les conditions d'existence définissaient la production littéraire en lui donnant son ultime ancrage référentiel. Midiohouan se refuse à considérer l'engagement comme « la seule condition d'émergence d'une littérature négro-africaine authentique » (1986 : 10). Pour lui, « le discours culturaliste de la majorité des écrivains de la première génération relevait de l'idéologie coloniale » (*ibid.*). Pourtant, plus loin, se disputant au sujet de la notion de « littérature nationale », il lâche :

Sénégalais ou Camerounais, l'écrivain négro-africain qui, hier, était aux prises avec le système colonial, ses injustices, ses mensonges et son aliénation, se trouve confronté aujourd'hui à l'ordre néo-colonial, ses aberrations, sa déraison, ses carcans. C'est sur ce terrain, et sur ce terrain seul, c'est dans ce seul cadre que son œuvre prend sa véritable signification (*Ibid.* : 41).

### **Discours critique et socio-pragmatique**

Pour expliquer le phénomène des littératures africaines, la sociologie – du moins la sociologie externe – est de peu de secours. Il est vrai que ces textes baignent dans l'esprit défaitiste et désabusé de leur société, mais il faut prendre garde de les réduire à l'atmosphère crépusculaire des États africains.

Un point d'achoppement des recherches institutionnelles a souvent été d'articuler la spécificité interne du texte sur ses conditions de production. Autant la saisie des mécanismes distinctifs est satisfaisante quand il s'agit d'analyser le texte dans son circuit de production (en termes de stratégie, d'itinéraire, d'écrivain, de position au sein d'un champ, etc.), autant l'approche des stratégies textuelles internes n'a pu donner que des résultats pour le moins partiels. Trop souvent, en tout cas, la mécanique institutionnelle « broie » les auteurs et leurs textes en rabattant sur des questions de pure logique distinctive ce qui constitue leur spécificité. N'a-t-elle pas fait la part trop belle à la « production des biens » en oubliant qu'ils sont aussi et surtout « symboliques »? Si l'on est à même de parler de stratégies à propos d'un écrivain au sein d'un état donné de l'institution littéraire, on doit pouvoir interpréter *aussi* le rôle qu'exercent les composantes sémiotiques internes dans les mécanismes de socialisation du texte littéraire.

En aucun cas, je ne veux inscrire mon projet socio-pragmatique comme la « bonne lecture » que j'aurais pour mission d'apporter après les errements des discours antérieurs... Quelle est alors la fonction de ce parcours préalable des discours des autres? Je ne pouvais pas éluder ce parcours, au risque de sombrer dans un psittacisme à justifier dans le cadre de cette analyse. Effectuer ce parcours sans le retracer par écrit, c'était penser que l'on pouvait, hors de la démarche d'écriture, réfléchir sur l'écriture des autres. C'était tout au moins entrer en contradiction dès le

début avec la démarche des autres critiques que je voulais, cependant, qu'elle soit constamment inscrite et présente dans l'élaboration de mon propre discours. Retracer ce parcours, c'est bien sûr essayer de « faire le point » sur le savoir des autres, de capitaliser les sens, de transformer le savoir en avoir personnel. C'est s'inscrire dans un courant de critique de couleur « érudite », c'est vouloir recréer la continuité entre son propre discours et celui des autres, mais c'est vouloir plus encore : c'est désirer inscrire le discours des autres dans le mien et assumer la préhistoire de mon propre discours au moment où celle-ci lui devient contemporaine.

Il semble alors que ces lectures ne seront plus un simple fond, repoussoir du mien, mais qu'il est possible de les faire fonctionner au sein même de mon discours comme des hors-textes explicitement présents, explicitement dénoncés comme tels au moment même où mon texte fonctionne avec eux, à partir d'eux. On peut presque dire que cette traversée des discours antérieurs est l'appropriation de mon discours qui aura à composer à partir d'eux des combinaisons personnelles. Ma démarche rejoindrait celle de Robbe-Grillet, qui explique la sienne ainsi :

Si vous voulez [...] je ne travaille pas sur la « langue » (ce français du vingtième siècle que j'utilise tel que je l'ai reçu) mais sur la parole d'une société (ce discours que me tient le monde où je vis). Seulement, la parole en question je me refuse à la parler à mon tour, je m'en sers comme d'un matériau, ce qui revient à la faire rétrograder en position de langue, afin de développer à partir d'elle mon propre discours (Robbe-Grillet, 1975 : 160).

Le discours critique est parole d'une société sur la parole de cette société. Il est, par conséquent, traversé par un certain nombre d'éléments sociaux qui sont les mêmes que ceux qui traversent le discours premier. Or ce discours premier, celui du roman, s'avoue lui-même méta-parole, c'est-à-dire parole sur une parole. De méta-discours en méta-discours, l'on arrive à une interpénétration dialectique des discours des uns par les autres. En tant qu'instance sociale de même nature que le discours du roman, le discours critique peut s'inscrire au sein même du discours romanesque et y fonctionner comme d'autres stéréotypes ou d'autres éléments de la socialité du texte. Ce discours critique est la charnière de mon propre futur discours et de celui du texte. Il s'articule donc autour de deux postulats :

- Mon discours s'inscrira dans certains « blancs » des discours précédents et inscrira en lui certains « pleins » de ces mêmes discours.
- Le discours du roman inscrit aussi en lui ces discours critiques : l'étude de leurs différents modes de production et d'inscription dans les romans devra faire l'objet d'une analyse.

Mais, il me faudrait préciser ce que j'entends par les « blancs » et les « pleins » des discours sur lesquels il est possible de fonder une lecture socio-pragmatique. Il semble que la critique n'ait cessé d'osciller entre deux fétichismes concurrents : celui du signifié et celui du signifiant. Le consensus anti-réaliste qui s'est établi peu à peu a privilégié nettement le signifiant, éliminant tous les discours qui cherchaient à mettre en rapport l'écriture avec autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire tous les discours mettant l'homme, le monde ou l'histoire à l'origine du texte. Tous ces discours avaient en commun de postuler « la détermination externe de la production littéraire, qu'elle s'opère par le truchement de la nécessité historique, dans le cas de la théorie du reflet, ou par l'idée abstraite d'une société "autre", dans le volontarisme politique propre au "réalisme socialiste" » (Leenhardt, 1973) ou qu'elle s'opère par l'élaboration d'un rapport d'identité entre l'œuvre et l'écrivain. Ils constituaient les discours du fétichisme du signifié qui

s'épaulait sur une métaphysique du sujet, sur le plein de signification qui émanait de la personne et de la pratique individuelles; ils renvoyaient donc à une certaine position du sujet dans l'idéologie bourgeoise et dans un certain type de rapports de production liés au capitalisme libéral (*ibid.*).

Les nouveaux discours remplacent un fétichisme par un autre en mettant la notion de code au cœur de leurs préoccupations. C'est, dit Jacques Leenhardt, que ce fétichisme qui se caractérise par l'élimination de la différence entre praxis et technique représente un nouveau type de structuration de l'économie politique : celui du capitalisme d'organisation. Ainsi, faire une place exclusive à l'analyse des codes, c'est s'intégrer au système de pensée du capitalisme d'organisation et ne pas tenir compte de la fonction dialectique de l'idéologie. Le roman est « la forme spécifique d'un moment historique où l'ordre s'interroge mais règne encore » (*ibid.*). Mais je cesse de suivre Leenhardt au

moment où, s'appuyant sur le fait que « les conditions de production préexistent à l'écriture » (*Ibid.*), il justifie le déplacement de sa lecture du texte vers un hors-texte dont la structure entretient un rapport d'homologie avec la structure du texte.

Mon projet est d'analyser comment, par exemple, les conditions de production sont inscrites dans le texte et quel rôle ces conditions jouent dans son fonctionnement. Chaque instance sociale nous intéressera en tant que partie du texte : il s'agira de trouver les « points de saisie dans le texte des manifestations et de la mise en rapport d'une régulation externe et d'une régulation interne » (Dubois, 1973 : 5). Ainsi, « parler de l'intentionnalité d'un texte [...] c'est se reporter à son origine et à ses finalités mais non telles qu'on peut les connaître extérieurement à lui : telles qu'elles font partie de son actualisation » (*Ibid.* : 7). Le langage est le sujet. Les signes du social sont immanents au récit, c'est là que nous pourrions les y trouver dans le rapport exact qu'ils entretiennent avec lui, rapports qui nous intéressent seuls. Claude Duchet l'avait bien remarqué :

La société de roman ou la société du roman n'est pas de même nature que la société réelle, même quand elle paraît la reproduire : elle dit toujours moins et plus : moins, parce que le roman ne peut tout dire pour la simple raison de sa linéarité; plus, parce qu'il donne forme et sens à ce que Sartre nomme la « pratico-inerte », parce qu'il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice. Du point de vue du roman la société est un texte mouvant, obscur, polyphonique, dont il fait lui-même partie et qu'il ne cesse d'interpréter [...] (1973 : 65, 67).

En fait, tout élément du roman peut être érigé en paradigme et s'analyser *in situ*, dans son contexte, comme objet socialisé, à différents étages structurels. Est-ce à dire que j'espère ainsi échapper au fétichisme du signifié et du signifiant? Je ne le pense pas, car ma démarche est inscrite, elle aussi, dans l'idéologie d'une société, elle est elle-même valeur médiatrice, puisqu'elle est lecture critique, et par là aussi valeur d'échange. Le rôle de l'idéologie est de « créer ce qu'on appelle des structures mentales, des systèmes à travers lesquels l'interprétation du monde est possible » (Robbe-Grillet, 1975 : 177).

### **Intertextualité et critique des « sources »**

À chaque investissement se réalise un mode de relation au monde et à la langue. Une analyse qui a conscience du processus intertextuel ou une analyse intertextuelle consciente de la



particularité textuelle de chaque travail d'écriture doivent se convaincre du fait que des œuvres différentes, mais porteuses du même élément voyageur, ne peuvent pas être confondues sur le plan de leur structure profonde. Masegabio, Kiswa, Senghor et Verlaine réalisent la solitude dans des conditions spatiotemporelles différentes et en tissent l'image par un choix de combinaisons différentes. Est universelle l'expérience de la solitude. Pourtant, celle de « Makungu », par exemple, est particulière à un individu, une histoire, un moment, une civilisation et dans un texte, c'est-à-dire dans une actualisation unique du langage. Du point de vue phonique, l'élément voyageur « sanglot » apparente une structure de surface porteuse d'un son à une structure de surface qui l'assimile harmonieusement : le travail intertextuel sera donc envisagé beaucoup plus comme structure profonde, porteuse, elle, d'un sens et comme œuvre pour une signifiante : d'une part, le niveau d'assimilation structurelle, phrastique et linéaire, d'autre part, le niveau d'assimilation sémantique.

L'intertextualité n'est pas seulement petite quête effrénée de l'archétype, pure reconstitution donc, ou encore simple mise en état de différents modèles. Elle doit s'astreindre à une lecture textuelle pour que la mise en forme de l'élément voyageur ne soit pas saisie uniquement sous son angle accumulatif, mais comme intégration dynamique, absorption harmonieuse. Intertextualité sous-entend à la fois absorption et transformation : tout texte puise à d'autres, mais il se réalise à chaque reprise un travail d'intégration transformationnelle tel que la reprise devient corps intégré à la nouvelle cohérence significative : « Nouvelle articulation du théique », dit Julia Kristeva (1972 : 129). L'intertexte ou sa trace disent le rapport entre le texte *in praesentia* et le(s) texte(s) *in absentia* dans la synchronie de l'actualisation.

Quant aux romanciers africains, en créant des vocables ou en jouant sur les mots, ils s'approprient le langage et le manipulent comme un objet. La singularité de leur parole procède d'un véritable pillage interdiscursif, en ce sens qu'avec une désinvolture résolument anti-positiviste, ils détournent et subvertissent à travers leurs langages la prétendue certitude des savoirs qu'ils convoquent et révoquent du même geste. Si j'examine les romans de Sony Labou Tansi, de Mudimbe, par

exemple, ils sont, transversalement, parsemés de termes et d'expressions qui s'indexent au moins sur plusieurs champs du savoir : le religieux, le politique, l'économique et le médical. S'il s'agit, pour eux, de marquer socialement leurs textes par un jeu de référents extra-littéraires, il est aussi question de confronter leur propre parole à un multiple intertexte. Le religieux, le politique, le médical se relaient tour à tour dans l'expression d'une parole qui se frotte, ironiquement il est vrai, à leur vocabulaire. Il n'est pas dans l'intention de ces écrivains d'intégrer ces discours en reproduisant leur *doxa*; ils ne prétendent pas davantage y trouver l'expression adéquate à leur sensibilité. Et c'est bien autre chose qu'un supplément de vocabulaire ou la reprise de mêmes motifs qui se joue dans cette opération discursive. Reprendre et déverser en vrac dans leurs textes les mots de ces discours signifie, au contraire, qu'ils cherchent à se déprendre de toute croyance, quelle qu'elle soit.

Chez Mudimbe, il n'est guère de texte qui ne fasse emploi, selon un dosage plus ou moins généreux, des termes liturgiques. Les vocables répertoriés sortent droit du vocabulaire de la messe. L'Église (catholique) constitue chez lui un véritable lieu scénographique sur lequel se joue le drame – ou la comédie, c'est selon – de la relation à l'autre, des rapports entre les nations ou les civilisations. Les relations humaines (malentendu entre Landu et les autres prêtres, Gertrude et les autres religieuses blanches) symbolisées par le sacré ou par l'Eucharistie s'assimilent à une tension entre les partenaires. L'isotopie liturgique file donc une métaphore qui envahit à saturation le texte. Au départ d'un simple effet de réel, l'isotopie se gonfle littéralement d'une symbolisation qui substitue au sens des termes liturgiques une double métaphorisation imbriquée de la mort et de l'amour. La saignée menstruelle (chez Marie-Gertrude), qui s'épanche jusqu'en son énonciation répétitive, désigne tout autant le texte qui s'épuise que la tension déceptive qui unit les actants dans l'isolement de leur désir imaginaire.

Les romans de Mudimbe illustrent bien le détournement des vocables liturgiques, non seulement par la manière dont il fait sacrilège (opposant aux images pieuses un imaginaire interdit), mais aussi par l'effet de saturation que le discours d'emprunt produit dans le mouvement du texte. Le supplément de vocabulaire excède en ce qu'il le fige dans une imagerie surfaite

et quelque peu kitsch, en apparence, sur laquelle s'imprime un imaginaire hyperérotisé. L'énonciation, dans sa dynamique, relance les énoncés et déjoue leur sens à la faveur d'une signification contextuelle. C'est par contiguïté que les symboles religieux perdent leur sens premier, et c'est par le cimentage isotopique que le texte dit ce qu'il cache, la satire religieuse et, à travers elle, la critique de la hiérarchie entre les nations, l'inégalité des rapports sociaux liés à la différence des races.

L'appropriation du langage passe par le déclassement de sa fonction communicative. En re-motivant les signes, Mudimbe met le langage en porte-à-faux; la parole singulière exclut le langage collectif, et, tout en le contestant, elle s'en nourrit. Le mot s'affirme comme totalité subjective, mais, dialectiquement, son statut et sa poéticité résultent d'un effort d'extraction opéré dans le champ des discours. Beaucoup de textes parodient allègrement des textes de l'ordinaire de la messe, mais l'œuvre entière ne se donne-t-elle pas comme une espèce de paroissien profane qui n'aurait gardé du culte que le cérémonial et les formes, avec ses litanies, ses prières, ses messes, ses complies et ses antiennes. Il suffit de mettre côte à côte la structure formelle des textes et celle d'un livre de messe pour percevoir la filiation qui les unit. Mudimbe fait ainsi un sort non seulement à sa propre éducation chrétienne, mais surtout à la littérature qui, pour lui, n'est jamais qu'un culte à vide. D'une religion à l'autre, il éprouve tous les sacerdoces et ruine leur prétention à dire autre chose que le néant qu'ils occultent.

Ce que donne à lire cette parole, c'est un échange entre le figuré et le littéral : le premier prend le dessus et masque, semble-t-il, le second, mais acquiert, par sa prégnance, un statut de discours littéral. L'accumulation est en cela d'importance : à force de rabattre le littéral sur un vocabulaire figuré, Mudimbe métamorphose sa parole. En saturant le registre religieux des autres champs du savoir, le texte empêche l'un et les autres de se poser en termes de ressemblance<sup>3</sup>. Il en résulte que l'effet de transgression s'estompe; le politique, le sexuel, le social, ne font pas violence au religieux, pas davantage que celui-ci n'idéalise ou n'édulcore les autres. L'un ne dit pas les autres, mais est les

<sup>3</sup> J'entends ce terme dans le sens de Sperber et Wilson (1986 :13) pour lesquels un énoncé peut être utilisé pour représenter n'importe quelle représentation à laquelle il ressemble par son contenu, que ce soit une représentation publique comme un autre énoncé ou une représentation mentale comme une pensée. Sur cette question, lire également Grize (1978).

autres. Le seul outrage se reporte en définitive sur le mouvement même du texte, sur son énonciation. Ces langages se voient petit à petit ruinés dans leur statut de discours, et engendrent le processus ironique qui permet au personnage de Mudimbe de fustiger ses « pantomines » et de se moquer de ses poncifs thèmes.

Chez Sony Labou Tansi, l'isotopie religieuse métaphorise la relation sexuelle. Chaque terme est vidé de sa substance religieuse et rempli d'une signification érotique. S'agit-il d'un phénomène de connotation? Assurément, ces termes renvoient, en apparence, au discours religieux, mais ce dernier ne connote pas à proprement parler la parole du texte en l'entourant d'une aura mystique ou sacrée, par exemple. C'est l'effet inverse qui se produit. Ces vocables qui s'entassent, au lieu d'intégrer le discours dont ils sont les marqueurs, s'en débarrassent et convertissent son sens reçu. Si l'isotopie se fonde au départ sur une métaphore *in praesentia* qui permet de lancer le registre religieux, celui-ci acquiert, au fil des pages, une autonomie significative qui se superpose au comparé et exclut le comparant. Les actants mis en scène sont entièrement désignés par la désignation mystique qui, loin de les connoter, se voit, tout au contraire, connotée à rebours. En d'autres mots, le sexuel n'est pas nimbé de mysticisme, mais ce dernier est fortement imprégné d'érotisme, au point de pouvoir fonctionner sur ce registre en vase clos.

Je rappelle tout simplement qu'écrire, c'est inscrire sa pratique dans une masse peuplée d'autres textes à travers lesquels on déploie une double stratégie de différenciation et de distinction. C'est dans la structure des rapports entre esthétiques et programmes concurrents que s'écrit l'aventure de beaucoup d'écrivains africains. Les expériences de ces derniers ne s'expriment qu'en rupture ou qu'en reprise d'autre chose et elles trouvent place au sein d'une intertextualité effervescente, jusqu'à se manifester dans un jeu de renvois citatifs.

Il est une autre façon, pourtant, de les mettre en perspective qui ne manque pas de répondre. C'est de ne pas identifier les écrivains africains avec une entreprise de contestation de la littérature française. Mais bien plutôt de tenir la littérature africaine pour l'ultime avatar de ce même centre, en prenant les choses par l'autre bout. Tel est le point de vue que retiennent la plupart

des critiques. Selon une logique quelque peu perverse et quelle que soit leur obédience, ils ne font que suivre l'indication de départ qui les invitent à une exploration totale du réel jusqu'en ses moindres recoins. Ainsi l'écrivain africain qui aborde des terres de plus en plus inconnues, des cas de plus en plus limites, des situations de plus en plus scabreuses n'enfreint pas vraiment les mots d'ordre de l'école zolienne. Et, au terme, il retrouve avec tel petit naturaliste ou n'importe quel autre « moderniste » cette quête du « rien » qui hantait Flaubert et son ambition d'esthétiser à tout jamais le réel dans sa représentation.

Stimulant, ce point de vue a une incontestable cohérence. Son défaut est, pourtant, d'ignorer chez les écrivains africains la force de rupture, la part de créativité et les raisons d'un échec. La « différence » ici se noie en déviation momentanée et le phénomène se restreint en épiphénomène. Je juge plus fécond pour une analyse véritablement historique de reprendre les choses dans leur avènement. C'est-à-dire de saisir les écrivains africains comme entreprise de renversement du centre, quitte à faire voir en un second temps que de ce centre impérial et protecteur ils n'ont jamais réussi à s'émanciper.

Quant à ce qui apparaîtrait comme champ littéraire africain, c'est des littératures de l'éclatement qu'il convient de parler. Un sujet se dérobe dans une représentation disparate de lui-même. Refusant d'enlever un statut d'auteur, il se dissémine dans un nombre fini de voix. Figuré, transfiguré, dissous, dialoguant, polyloguant, adressant, telles sont les modalités par lesquelles se diffusent son statut et son identité. Ce procès de diffraction a aussi son revers! En divisant sa prétendue unité, le sujet compose sa singularité d'être parlant. En essayant d'être un autre, il cherche à devenir lui-même. Comme le peintre ou le musicien, l'écrivain africain travaille, par et dans le langage, un matériau hybride qui n'est autre que son Moi (biologique, psychologique, langagier social et autres). L'écriture, probablement, constitue pour lui la seule utopie grâce à laquelle il peut raccommoier son existence à elle, fût-ce dans le désenchantement moqueur.

Ce que je propose, en fait, est de reprendre un contact charnel avec les textes africains, au lieu de se contenter de larges classifications prêtes à porter. Le choix des textes devra répondre à des critères méthodologiques qui s'appuient sur la notion de

*généricité*, bien définie par Jean-Marie Schaeffer. Alors que le genre n'est jamais qu'une « classification rétrospective », la *généricité* constitue une fonction textuelle. Il convient d'inverser la perspective habituelle : plutôt que de poser une norme apte à rassembler des textes, nous proposons avec Schaeffer d'aller du texte au genre.

### Conclusion

C'est seulement par le détour-retour à une histoire littéraire transformée en histoire de l'écriture (des rapports de l'écriture au fil du temps) que l'on peut espérer saisir les rapports d'un texte à l'histoire. Celle-ci n'est qu'un produit de toutes les histoires particulières qui sont les médiations nécessaires à l'analyse du rapport entre des productions historiques et l'Histoire. Il faudrait donc veiller à ne pas poser face à face, dans un habituel et critiquable rapport d'homologie, l'histoire et le texte. Il faudrait plutôt saisir comment s'articulent fiction et critique pour parvenir à l'établissement de nouvelles valeurs en matière de texte littéraire et de théorie de la littérature, et analyser comment des formes nouvelles se sont imposées. Hans Robert Jauss avait raison d'insister sur la nécessité de mettre d'abord en place l'horizon historique de la naissance de la fiction et de la critique :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information [...]. Elle évoque des choses déjà lues [...] tout un ensemble d'attente [*sic*] et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs ont familiarisé [*sic*] et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites [...]. Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique (Jauss, 1978 : 50-51).

[Mais p]ouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner « un changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée) peut devenir un critère de l'analyse historique » (*ibid.* : 53).

L'histoire de la littérature pourra ainsi penser la question de ses rapports avec l'histoire générale, c'est-à-dire avec l'ensemble des autres histoires particulières. Je rappellerai simplement, à ce propos, la déclaration bien connue de Jakobson et de Tynianov, qui date de 1928, mais n'a rien perdu de son actualité :

L'histoire de la littérature (ou de l'art) est intimement liée aux autres séries historiques; chacune de ces séries comporte un faisceau complexe de lois structurales qui lui est propre. Il est impossible d'établir entre la série littéraire et les autres séries une corrélation rigoureuse sans avoir préalablement étudié ces lois (1966 : 138).

Dans le même temps, on voit se dessiner la puissance et le rôle répressif des « institutions » dans la production et la légitimation littéraires africaines pour lesquelles sont utilisées des instances bien précises répertoriées par Jacques Dubois (1978 : 87) : comités de prix littéraires, presse / média, maisons d'édition, système scolaire.

D'une façon schématique, on peut se représenter chacune d'elles comme exerçant sa juridiction à un point précis de la chaîne qui permet l'entrée d'un écrit (ou d'un écrivain) dans l'histoire :

- 1) le salon ou la revue supportent l'émergence;
- 2) la critique apporte la reconnaissance;
- 3) l'académie (sous toute forme) engage, par ses prix ou ses occupations, la consécration;
- 4) l'école, avec ses programmes et ses manuels, intègre définitivement à l'institution et garantit la conservation (Jauss, 1978 : 50-51).

Les textes africains sont un exemple intéressant pour étudier comment de nouveaux critères de littéarité s'imposent tant bien que mal contre une critique qui tend à éliminer tout ce qui échappe à ses critères habituels. En analysant la réception critique du roman africain, on peut voir se dessiner peu à peu le profil de textes non traditionnels et par action en retour les grandes lignes d'une nouvelle critique qui, sous le nouveau roman, n'aurait certainement pas acquis aussi vite ses concepts fondamentaux. On verra que le roman africain contemporain, après avoir résisté au point de rupture comme à l'agression de l'institution critique, a trouvé progressivement une place de choix parmi les critiques (en particulier) parce que les romanciers eux-mêmes, au travers d'un appareillage paratextuel très serré, ont pris le relais des critiques pour expliquer leur démarche, remettant en question

une habituelle séparation bien établie entre critique et écrivain. L'analyse de la réception critique du roman africain permet alors de penser le roman et le discours de la critique dans leur dimension socio-pragmatique et dans leur rapport dialectique.

**Justin K. Bisanswa** enseigne à l'Université Laval où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et en francophonie. Docteur en philosophie et lettres de l'Université de Liège (Belgique), il est *Fellow* de la Fondation Alexander von Humboldt à Bonn, *Fellow* du Wissenschaftskolleg à Berlin, *Fellow* du Stellenbosch Institute for Advanced Study à Cape Town. Il a enseigné, entre autres, à l'Institut supérieur pédagogique de Bukavu (au Zaïre), à l'Université de Liège, à l'Université catholique de Louvain, à l'Université de Bayreuth.

### Références

- BARTHES, Roland (1968). « La leçon d'écriture », *Tel Quel*, n° 34 : 28-33.
- (1966). *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
- BISANSWA, Justin K. (2000). *Conflit de mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Francfort, IKO-Verlag.
- BOKIBA, André-Patient (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris / Montréal, L'Harmattan.
- CERTEAU, Michel de (1975). *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- CHEVRIER, Jacques (1999). *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin (rééd. de 1984).
- DERRIDA, Jacques (1967). « La violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau », dans *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit : 149-202.
- DÉRIVE, Jean (1980). « Littérature négro-africaine et critique universitaire : identité d'un objet et spécificité des méthodes », *Ethnopsychologie*, nos 2-3, avril-septembre : 41-59.
- DÉVESA, Jean-Michel (1996). *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan.
- DUBOIS, Jacques (1978). *L'institution de la littérature*, Paris / Bruxelles, Nathan / Labor.
- (1973). « Code, Texte, Métatexte », *Littérature*, n° 12 : 3-11.
- DUCHET, Claude (1973). *Roman et société*, Paris, Armand Colin.
- DUPRONT, Alphonse (1946). « Espace et humanisme », *Bibliothèque d'humanisme et renaissance. Travaux et documents*, t. VIII, Paris, Droz.
- GENETTE, Gérard (2002). *Figures V*, Paris, Seuil.
- (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GRIZE, Jean-Blaise (1978). *La contradiction : essai sur les opérations de la pensée*, Paris, PUF.
- JAKOBSON, Roman et TYNIANOV, Iouri (1966). « Les problèmes des études littéraires et linguistiques », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.



- JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JEWSIEWICKI, Bogumil (1995). « La mémoire », *Les Afriques politiques*, Paris, La Découverte.
- KANE, Mohamadou (1982). *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA.
- KRISTEVA, Julia (1972). *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (1975). *Le séminaire*, livre XX, *Encore*, Paris, Seuil.
- LEENHARDT, Jacques (1973). « Modèles littéraires et idéologie dominante », *Littérature*, n° 12, décembre : 90-113.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955). « Leçon d'écriture », *Tristes tropiques* : 337-349.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan.
- MOURALIS, Bernard (1992). *V. Y. Mudimbe*, Paris, Présence Africaine.
- MUDIMBE, V. Y. (1994). *The Idea of Africa*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press.
- (1988). *The Invention of Africa*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press.
- RICHARD, Jean-Pierre (1922). *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1975). *Le nouveau roman : hier, aujourd'hui*, T2.
- ROGER, Jacques (1967). *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon.
- RWANIKA, Drocella Mwishia et Nyunda ya RUBANGO (dir.) (1999). *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Paris, Silex / Nouvelles du Sud.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON (1989). *Relevance. Communication et cognition*, Paris, Minuit.
- THIBAUDET, Albert (1962). *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet (1930).