

De l'Histoire à la fabulation (l'histoire) en littérature africaine contemporaine

Entre récit romanesque et diégèse d'une vie détournée

From History to Fabulation (history) in Contemporary African Literature

Between a Romantic Tale and a Diégesis of the Diverted Life

Dr Pierre Suzanne EYENGA ONANA *¹

*¹ Auteur correspondant, Équipe de Recherches en Littératures Africaines et Civilisations –ERLAC, Université de Yaoundé I (Cameroun) ; peterenyenga@gmail.com

Date de soumission : 15.12.2020 - Date d'acceptation : 15.12.2020 - Date de publication : 10.01.2021

Résumé — Le récit effectué par un narrateur dans un roman n'est pas une création *ex nihilo*. Il naît du rapport étroit entre l'écrivain et sa société. Ainsi, raconter une histoire, c'est amorcer le récit d'une période marquante de la vie de l'homme, telle que celle-ci se reflète dans le miroir stendhalien traîné le long de la rue par le sujet écrivain. Témoin de l'Histoire des faits relatés, l'auteur médiatise à travers son narrateur le rapport du lecteur au texte. La vie narrée transmute de ce fait du statut d'Histoire à celui de fabulation (histoire romancée), dans le cadre d'un processus dynamique de recréation diégétique déployant une nouvelle séquence narrative où la vie réelle se trouve détournée. *Comment s'opère ce basculement de l'Histoire en un détournement de vie au cœur de la société du texte ?* Trois parties sous-tendent la présente réflexion qui a pour fondement épistémologique la sociocritique. Mitterrand l'appréhende comme une sémiotique.

Mots-clés : *histoire, fabulation, diégèse, sociocritique, vie détournée.*

Abstract — The narrative performed by a narrator in a novel is not a creation *ex nihilo*. It arises from the close relationship between the writer and his society. Thus, to tell a story is to initiate the narration of a significant period in the life of man, as reflected in the Stendhalian mirror dragged along the street by the writing subject. As a witness to the history of the facts recounted, the author uses his narrator to mediate the reader's relationship to the text. The narrated life thus transmutes from the status of History to that of fabulation (romanced history), as part of a dynamic process of diegetic re-creation deploying a new narrative sequence in which real life is diverted. How does this changeover of History into a diversion of life at the heart of the society of the text take place? Three parts underlie this reflection whose epistemological basis is sociocriticism. Mitterrand apprehends it as semiotics.

Keywords: *History, Fabulation, Diegesis, Sociocriticism, Diverted Life.*

« L'écriture est une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de la société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création » (R. Barthes, 1972, p. 16).

Introduction

La vie tout entière alimente, abreuve, éclaire et inspire la création littéraire, tant le langage est un « *mode d'être dans l'être* » (Ricœur, 1969, p. 261). Le texte romanesque apparaît ainsi comme le lieu de consubstantialité entre la société référentielle et la création littéraire, laquelle fait dire à Goldmann qu'elle est « *création d'un monde dont la structure est analogue à la structure essentielle de la réalité sociale au sein de laquelle l'œuvre a été écrite* » (1964, p. 35). La vie des hommes imprègne donc constamment l'inspiration des auteurs pour permettre à l'œuvre de prendre corps suivant le principe du réalisme. Alors que Flaubert parle de « *réalisme objectif* », [Balzac du] « *réalisme critique* » [et Zola du] « *réalisme épique* » (Mitterrand, 1980, p. 6), Auerbach préfère parler de mimésis pour référer à la théorie de l'œuvre-reflet ou de l'œuvre-vérité, comme cela peut se voir dans *Germinal* de Zola. Auerbach affecte à cette notion un contenu essentiel permettant de fédérer les points de vue des trois auteurs susmentionnés. Il définit la mimésis comme une manifestation de la « *vie* » au sein du roman. Elle est

« la tentative de comprendre et de synthétiser l'existence sociale des individus, de mettre en situation leurs problèmes, d'immerger exactement et profondément la peinture de leur vie quotidienne dans l'histoire contemporaine, le sens des aléas que le flux de la durée fait subir au destin d'un être ou d'un groupe » (1968, p. 478).

Mais pour que le texte existe, il aura fallu qu'un homme lui insuffle son énergie vitale, en puisant toutefois dans les arcanes de l'Histoire. Goldmann (1964) parle alors de « *médiation* ». Il s'agit en fait d'

« exprimer le rapport de réciprocité qui s'établit entre deux ordres de phénomènes mais tel que ce rapport se condense dans un ordre tiers et intermédiaire, lieu à la fois de sa transformation et de la réfraction d'un ordre à l'intérieur de l'autre » (in Delcroix & Hallyn, 1987, p. 290).

L'Histoire qui est mise en exergue précède la fiction et innerve la fabulation, c'est-à-dire l'histoire. Elle en est le froment, comme le déclare P. Barbéris :

« L'HISTOIRE (tout en majuscule, correspond à la) « réalité et [au] processus historique objectivement connaissables ; l'Histoire [renvoie] au discours historique qui propose une interprétation, volontiers injonctive et didactique, de la réalité et du processus historiques. L'histoire, [c'est] la fable, le récit, les thèmes et leurs agencements qui fournissent une autre interprétation, hors idéologie et hors projets sociocritiques clairs » (1990, p. 143).

Lorsque Barbéris réfère à l'HISTOIRE, il y voit un « *processus historique objectivement connaissable* », et évoque, peu ou prou, l'omniprésence de la réalité historique dans la dynamique de création du texte comme manifestation d'une autre vie. De par sa nature hétérogène voire plurielle, cette autre vie transcende les frontières, surplombe les cultures et surpasse le temps, grâce à une mystique qui en réalité est une donnée insaisissable voire inclassable. Se prononçant sur l'ondoyance et la diversité du récit en tant que forme de diction de la vie, Barthes avance qu'« *international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie* » (1966, p. 1). Il en est donc du récit comme de la vie. Tous deux ont vocation à engendrer la vie à travers le témoignage sur la nouvelle trajectoire que gagnerait à suivre l'humanité.

- Comment se négocie un tel transfert de rôles de l'Histoire vers l'histoire, de l'étape consistant en la gestation de la vie à celle articulant son détournement par l'écrivain ?
- Comment le romancier prend-t-il la vie sociale pour mobile afin de la remodeler sans que personne ne s'en offusque ?
- Comment la vie ainsi détournée renouvelle-t-elle les perspectives existentielles des humains aux fins de postuler un monde alternatif au sein duquel le vivre ensemble est érigé en modèle de comportement et en règle de vie ?

Le référentiel de lecture sociocritique sous-tend la présente réflexion. Barbéris dit d'elle qu'elle « s'opère [...] à partir [...] d'une recherche et d'un effort tâtonnant et découvreur qui invente un nouveau langage, fait apparaître de nouveaux problèmes et pose de nouvelles questions » (1990, p. 124). À cet égard, la sociocritique « désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte : il n'existerait pas sans le réel, et le réel à la limite, aurait existé sans lui » (Barbéris, 1990, p. 123). Trois grands axes ponctuent l'analyse. D'abord, on décrypte « l'explicite » en vue de montrer que l'Histoire engendre toute vie romancée. Les deuxième et troisième axes dévoilent le processus de détournement et de recréation de la vie à travers le phénomène de « l'implicite ». On témoignera à ce sujet que par le biais de la diégèse, le romancier détourne la vie de la fixité qu'institue le réel. Aussi, le roman se construit-il autour de la narration d'un nouvel espace de vie que Genette appréhende comme « récit ». Par-delà le décryptage de l'implicite au plan formel, on montrera que si le récit n'existait pas, il aurait fallu le créer. Forme de discours, le récit participe finalement de la gestation voire la recréation de la vie en vue de la postulation du vivre ensemble. Il s'agit d'une philosophie comportementale neuve qui s'enracine dans un mode de vie alternatif, plus opérant pour les hommes – ces animaux sociaux d'Aristote.

1. De l'explicite : l'Histoire ou le commencement du récit

Par « explicite », Barbéris entend « traquer ce qui, dans le texte, se trouve dit et dénoté, [...] recharger le texte de ce qui y est déjà, mais qui a été marginalisé ou évacué, [il s'agit] de références claires à restituer, et qui peuvent être disséminées » (1990, p. 123). Dans cette partie de l'étude, l'accent est mis sur la mimésis, entendue comme figuration de la vie dans le récit. Le concept de récit est polysémique dans le champ de la poétique. Il « renvoie au signifiant, à l'énoncé, au discours ou texte lui-même » (Genette, 1972, p. 72). Plus spécifiquement, il se définit comme

« la succession d'événements, réels ou fictifs qui font l'objet (d'un) discours ainsi que leurs diverses relations, que celles-ci soient d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. [c'est aussi un] événement, non plus celui qui raconte, mais le fait que quelqu'un raconte quelque chose » (Genette, 1972, p. 71).

En tant que succession des événements, le récit entretient un commerce fructueux avec l'Histoire, se chargeant par les soins d'un narrateur de (re)présenter les faits inspirés du passé des hommes. Les rapports entre Histoire et création littéraire visent à dessiner les contours de la vie des hommes telle que perçue par l'écrivain. Ces rapports ont fait l'objet de nombreuses théorisations. Mitterrand affirme à cet égard que

« Sous le mouvement superficiel des intrigues, de l'histoire avec petit h – l'histoire vécue par des personnages –, un autre mouvement a lieu, celui de l'Histoire avec un grand H, un mouvement presque insensible, mais universel et incessant, de

sorte que la superstructure politique, économique et sociale apparaît à la fois comme stable et chargée d'intolérables tensions » (1980, p. 7).

L'Histoire dont parle Mitterrand fournit la matière première indispensable et / ou les ingrédients nécessaires pour donner libre cours à la fabulation. Celle-ci se révèle un pré-requis au travail consistant au détournement de la vie. C'est dire, alors, l'omniprésence de la vie dans l'histoire des humains, « *car les hommes ne peuvent concevoir, ne peuvent se concevoir que dans le récit. Lequel organise leur passé par rapport auquel leur présent a du sens, signifie, arrive à signifier, et donne sens à un futur virtuel, prospectif* »¹. Le récit s'affiche dès lors comme une figuration (mimésis) de la vie sociale.

1.1. Le récit : une mimésis de la vie sociale

Pour Barthes, affirmer que le récit est là, comme la vie, revient à l'exhiber tel qu'il se présente à la face du monde, en dépeignant les hommes de la cité dans la diversité des problématiques auxquelles ils sont confrontés au quotidien. Platon partage ce point de vue lorsqu'il affirme : « *Je distingue d'abord dans l'art d'imiter celui de copier. Or copier, c'est reproduire les propos du modèle en longueur, largeur et profondeur* »².

L'Histoire littérisée déploie tous les contours de la vie au cœur du récit. La vie des hommes en question est ainsi passée au crible de la fiction au moyen de la dérision, à travers des récits ou histoires produites à un rythme effréné et exposées dans les librairies. Les thématiques (dis)cernées dans les romans permettent de percevoir divers aspects de la vie et des subtilités du monde des hommes. Les problématiques afférentes à la narration de la vie humaine se focalisent sur :

« le traitement sérieux de la réalité contemporaine, [...], l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une présentation problématique et existentielle, [...], l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine » (Auerbach, 1968, p. 7).

C'est par exemple la question coloniale qui se trouve au cœur de la romance dans *Nge-mena*. Lomani Tchibamba, l'auteur de cette œuvre, y évoque

« un aspect de la colonisation belge en Afrique. [...] Cette évocation a toute la force d'une déposition devant le tribunal de l'histoire. Par-delà les mésaventures du héros du récit, [...], c'est la laideur et l'ambiguïté sur lesquelles reposait la soit-disante mission civilisatrice de l'Occident colonisateur que l'auteur flétrit avec véhémence » (1981, 4e de couverture).

Dans le même ordre d'idées, on peut relever la verve récriminatoire d'Henri-Richard Manga Mado fustigeant l'entreprise coloniale au Cameroun. Les mots qui articulent le contenu acerbe dans *Complaintes d'un forçat* obligent à affirmer que cette œuvre

« est une mise en accusation virulente de tout un côté mal connu de la vie coloniale, celui de l'institution des travaux forcés pendant lesquels les prisonniers

1 Cf. les termes de référence de l'appel à contribution du présent numéro de *Paradigmes* : Saïd SAÏDI, Foudil DAHOU, « Et si le Récit... n'existait pas : comment l'homme fabulateur a détourné la vie », *Paradigmes*, vol. IV, n° 01, 2021, p. 13 -20.

2 In « Peinture et couleur dans le monde grec antique », <http://arts.en-lyon.fr/peintureancienne/index.htm>, consulté le 9 décembre 2020.

passent par toutes les humiliations, y compris celle qui les oblige à envoyer leurs épouses coucher avec les chefs et leurs boys » (1981, 4e de couverture).

La vie tout entière se trouve remise sur la sellette à travers une série d'évocations romanesques inspirées des scènes de vie réelles. Les thématiques qui en résultent attestent de « l'incontournabilité » de l'Histoire dans le processus de recréation de la vie selon les problématiques de l'actualité mondiale. Dans *Je vois du soleil dans tes yeux* de Nathalie Etoke, on peut mentionner les mouvements d'humeur comme ceux manifestés par les pro-démocrates à Hong Kong en Chine. Dans une veine intertextuelle, Jean-Marc, le leader charismatique des grévistes, lance un appel mobilisateur à travers une tonalité interpellative dominée par l'usage itératif de la locution « il faut » : « *Il faut que les gens de la haute viennent faire un tour ici. Hé ben, Tanga Nord et Tanga Sud existent toujours. Il faut que je relise Ville cruelle* » (Etoke, 2008, p. 111). L'immigration clandestine, et son corollaire, la mort précoce des aventuriers, demeure l'un des maux récurrents qui minent la cité des hommes. Cette thématique obsédante est évoquée avec force pathétique dans le paratexte éditorial de *Le Paradis du Nord* de J. R. Essomba. On peut y lire

« l'histoire d'une illusion. [...] casse pour l'argent du voyage, départ en cargo, les deux amis sont jetés au large de Carthagène. Ils arrivent enfin en France où d'autres déboires les attendent. Ce roman imprégné d'humour pourrait servir de garde-fou à ceux qui rêvent du Paradis du Nord » (1996, 4e de couverture).

D'autres problématiques qui exposent les misères sociales des hommes sont appréhendées à travers de nombreuses thématiques, telles que celle de l'inceste dans *Pondah* de Louis-Marie Ongoum ; la stérilité conjugale dans *L'Enfant de la récolte muette* de Camille Nkoa Atenga ; l'évocation et le traitement du génocide rwandais dans *Notre-Dame du Nil* de Scholastique Mukasonga ; le mariage pré-arrangé et la polygamie dans *Le Journal intime d'une épouse* ; la parenté irresponsable dans *Père inconnu* de Pabe Mongo ; les stéréotypes de genre dans *Les Chaînes du droit de cuissage* de Stella Engama ; le terrorisme féminin dans *L'Attentat* de Yasmina Khadra ; les droits de la femme musulmane et la faillite de la communication familiale dans *Le Nez sur la vitre* d'Abdelkader Djemaï ; l'enfant soldat dans *Le Retour de l'enfant soldat* de François d'Assise N'dah.

Au regard de tout ce qui précède, force est de soutenir que l'Histoire abreuve la littérature en lui fournissant divers ingrédients nécessaires à la recréation de la vie. Les traits de ladite vie, telle que (con)figurée par le romancier, se perçoivent, par ailleurs, dans la représentation du chronotope qui campe le récit. Mitterrand réfère à cette instance sémantique en la désignant « *sens déjà là* ». Il s'agit d'examiner les traces et attributs de l'Histoire, à travers le temps et l'espace que Bakhtine³ (1978) appelle chronotope, de même que d'autres attributs diégétiques qui s'inscrivent dans la réalité que charrie le récit.

1.2. Le récit à l'épreuve du « sens déjà là » mitterrandien

La fiction apparaît comme « *l'univers mis en scène par le texte, l'histoire, les personnages l'espace-temps* » (Reuter, 2000, p. 18). Toutes les composantes diégétiques évoquées entrent en communication avec l'Histoire, prise dans le sens du déploiement de la vie, parce que le romancier y tire la substantifique moelle (Boileau) indispensable pour bâtir

3 Entendu comme « *intrication indissoluble du temps et de l'espace* ».

son monde. Dans cette perspective, Mitterrand affirme que « *le texte de roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là* » (1980, p. 7). Ledit sens est donc à chercher, non seulement dans les faits historiques explicites ou implicites inscrits dans le texte, mais davantage dans la filiation sémantique qu'entretient l'espace avec le temps. Contexte temporel et réalèmes permettent d'établir le lien entre Histoire et récit, tel que ce dernier est défini par Genette.

1.2.1. *Le chronotope et la prégnance de réalèmes*

Le chronotope qui se trouve référé dans le texte romanesque est de plus en plus identifiable sur une carte géographique. Le lecteur reconnaît aisément « *l'école militaire de Yaoundé* » (2000, p. 9) ; ou encore le « *Lycée Général Leclerc de Yaoundé* » (p. 10) qui campent le début de la geste romanesque dans *Les Chaînes du droit de cuissage* d'Engama. La même veine référentielle anime Bonono lorsqu'elle étale le rêve de son personnage principal *Esther*. Celle-ci veut s'inscrire « *à l'Université de Yaoundé I, à la Faculté des Lettres, Arts et des Sciences Humaines* » (2007, p. 9). La géographie culinaire du Cameroun est également mise en exergue à travers l'évocation des espaces bien connus des Camerounais, lorsque la romancière décline un menu qu'elle a composé : « *les escargots de la Lekie, les vers blancs d'Ayos, les Kangas du Nyong accompagné du bon manioc poudreux du pays Bassa* » (p. 12). En se fondant sur la théorie des interfaces qui, pour Westphal, permet de déceler des lignes de communication entre le réel et le fictionnel interagissant l'un avec l'autre, on peut affirmer que la vie scénarisée par l'écrivain oblige à y relever un « *consensus homotopique* ». De sorte que les espaces « *Lekie* » (un département de la Région du Centre au Cameroun), « *Ayos* » et « *Nyong* », des arrondissements, et le pays Bassa, renvoient exactement à des lieux existants sur la carte du Cameroun. Westphal aurait affirmé que le lien entre le lieu réel et sa représentation est manifeste, puisque tous deux ont au moins le même nom et souvent la représentation s'appuie sur une série de réalèmes.

Tel est le cas dans *Amours perdus*, où Beyala évoque clairement des lieux africains servant de cadre spatial à son récit : « *Maman arriva du Cameroun un dimanche matin, gare d'Austerlitz. Elle avait traversé le Mali via le Niger et le Nigéria, puis le Maroc en camion-citerne et l'Espagne, cachée sous des bâches* » (1999, p. 25). Les réalèmes « *Cameroun, Mali, Niger, Nigéria et Maroc* », dépeignent l'idée de « *brouillage hétérotopique* », en renvoyant au lien entre l'espace référentiel et sa représentation perturbée par la littérarité.

Il apparaît donc que l'espace référentiel abritant l'action dans le roman dévoile lui aussi un pan de la vie de l'homme à travers le récit. Celui-ci redonne vie aux hommes en leur faisant parfois voir ce qui échappe à leur vigilance au quotidien. Mais en littérature, l'espace prend sens qu'au confluent du temps, son complément naturel au plan diégétique. Voilà pourquoi la littérature s'exhibe comme « *le seul art à être simultanément un art de l'espace et du temps* » (Thérenty, 2000, p. 168).

1.2.2. *Les temps contemporains dans la trame de la vie*

Le fabulateur africain organise la vie sociale en s'appuyant sur la narration du fait sociopolitique contemporain dans sa grande diversité. L'impression qui se dégage, à la lecture du roman, est celle d'une production sapientiale qui épouse la forme de la chronique au regard de la célérité et de l'actualité avec lesquelles sont exposés les événements racontés. Butor parle alors du récit de tous les jours dans la vie de tous les jours afin de souligner les traits d'une actualité brûlante remettant au goût du jour la vie des hommes. On pourrait parodier ce critique en parlant du « *temps de tous les jours dans la*

narration des événements de tous les jours ». Le récit charrie alors une instance du témoignage.

Dans son lien aux humains, le récit a vocation à « *organise[r] leur passé par rapport auquel leur présent a du sens, signifie, arrive à signifier, et donne sens à un futur virtuel, prospectuel* » (Cf. Appel *Paradigmes* 10). On pourrait évoquer le temps du génocide rwandais dans *Souveraine Magnifique* d'Ebode ; l'explosion des turbines d'essence engendrant la catastrophe puis la mort dans les encablures du dépôt pétrolier de Nsam Efoulan au Cameroun dans *Manna of the Lifetime and other Stories* d'E. Ngongkum ; le terrorisme féminin visible dans *L'Attentat* de Khadra ; ou encore la crise post-électorale ivoirienne de 2010 romancée dans *Deux caïmans dans un marigot* de Ndinda Ndinda, sont autant d'allusions aux grands moments historiques de la vie des Africains camerounais qui n'échappent pas à la plume alerte de romanciers avisés. Temps et Histoire se donnent pour ainsi dire la main pour témoigner de ce que

« sans le récit, une amnésie généralisée et déstructurante, s'emparerait des hommes, les égarerait, les précipiterait dans l'inimaginable, l'innommable. Et ces hommes n'auront plus de présent cohérent, ni de futur envisageable. Et s'anéantirait la vie. Du moins telle qu'elle est » (Cf. Appel *Paradigmes* 10)⁴.

Par-delà l'expressivité du temps dans la dynamique de décryptage du chronotope, il s'agit de montrer comment le personnage vit son temps dans le récit en dévoilant les valeurs qui sous-tendent son identité. Le romancier africain met un point d'honneur à vanter la richesse de sa culture en recourant parfois au phénomène de l'inter langue. Il utilise alors sa langue nationale tout en prenant le soin d'expliquer au lecteur le signifié des notions lexicales qu'il convoque : c'est le temps de redonner vie et voix à la culture, à travers la vulgarisation de culturèmes. Ainsi, pour parler de « *conclave* », lors des cérémonies relevant du rituel mortuaire dans la Région du Centre, Ndinda préfère parler d'« *Essôk* » (2011, p. 98), pour ensuite donner vie et sens à son lexème en note de bas de page. Il entend de la sorte maintenir la communication avec un potentiel lecteur. Vivre, dans un récit, c'est alors instaurer un mode de dire où l'on communique avec un allocutaire en passant par un dialogue multiforme. Voilà pourquoi Ndinda Ndinda explique le concept culturel d'Essôk en affirmant : « *conclave ou réunion à huis clos [sic]* » (p. 88). Ainsi, son message rompt avec le mythe pour redevenir une réalité manifeste pour le lecteur, car, « *la configuration de l'œuvre, le message dont elle est porteuse sont en effet [...] inéluctablement déterminés par l'histoire et le contexte socioculturel* » (Jouve, 1986, p. 27).

Dans la même logique, Kama Kamanda opte pour une communication de proximité avec son destinataire en vue de donner vie à la « *société du texte* » en expliquant, en notes, des lexèmes qui ressortissent à la culture congolaise. Soucieux de traduire la faute grave commise par Ndaya, une épouse infidèle ayant trompé son mari initié Kela avec un autre homme, Kamanda déclare qu'« *elle commit là un cibindi* » (1994, p. 11). Mêlant allègrement langue française et lingala, le romancier finit par établir une passerelle entre lui et ses lecteurs en alludant en note de bas de page : « *“cibindi” : coutume bantoue qui consiste à punir l'adultère d'une épouse par les moyens occultes* » (p. 11). Dès lors, le lecteur potentiel se trouve au même niveau d'information que le narrateur, en témoignant d'un instant de l'existence de ce dernier qui a trait au partage de sa vie culturelle avec l'autre.

⁴ Saïd SAÏDI, Foudil DAHOU, « Et si le Récit... n'existait pas : comment l'homme fabulateur a détourné la vie », *Paradigmes*, vol. IV, n° 01, 2021, p. 13 -20.

Si, d'une part, « *l'œuvre propose, l'homme dispose* » (Barthes, 1966, pp. 51-52), force est d'affirmer, par ailleurs, que le récit, en tant que chose racontée (Genette), ne prend véritablement forme et ne donne la vie que lorsqu'il se recrée au moyen de l'écriture. Car, « *c'est [...] de la mimésis que naît la sémiosis, le travail textuel d'accumulation verbale et de transformation du sens* » (Mitterrand, 1980, p. 236). Dans ce postulat, la « *transformation du sens* » renvoie au détournement de la vie à travers le récit. Celui-ci mue alors de la mimésis à celle de la sémiosis, puisque, pour Platon, l'art d'imiter ou de copier, « *c'est, en outre, ajouter à chaque partie du dessin les couleurs appropriées à chacune, de façon à obtenir une imitation parfaite* »⁵.

- Quelles sont donc les « formes productives du sens » (Mitterrand, 1980, p. 227) qui entrent en coaction dans le récit aux fins d'instituer ce dernier comme une fabulation de la vie détournée ?

La réponse à cette préoccupation invite à disséquer l'« *implicite* » à l'œuvre dans le récit.

2. Implicite, récit et fabulateur : l'épreuve du détournement de la vie

L'examen de l'« *implicite* » consiste à montrer qu'« *un texte n'est pas fait que de choses en clair et qu'on n'avait pas voulu voir. Un texte est aussi une [sic] arcane qui dit le sociohistorique par ce qui ne peut paraître qu'esthétique, spirituel ou moral* » (Barbérès, 1990, p. 140). Pour explorer les subtilités que génère l'implicite, on s'intéresse par exemple aux « *transgressions formelles* » dès lors que « *tout texte transgresse un art poétique, et les querelles portent toujours sur le style* » (p. 140). Deux axes permettent de valider cette allégation : l'intertextualité et l'intergénéricité.

2.1. Intertextualité et signifiante de la vie

Les modes de fabulation visant, par le biais du récit (*aspect esthétique*), à détourner la vie pour la projeter autrement aux humains, cette opération se réalise au moyen de l'hybridité langagière. Par-delà la reproduction du réel (*mimésis*), le récit ou fiction s'inscrit dans la dynamique de production du sens (*sémiosis*) en vue de la transformation de la vie des humains. Pour Mitterrand, « *une chose est de croire en l'œuvre-reflet, [...]. Une autre est de s'interroger sur la façon dont une série verbale, textuelle, signifie les séries non verbales (mécanismes économiques, institutions, codes de relations) et construit un modèle* » (p. 9). L'intertextualité participe de ces modes de signifiante qui inscrivent le récit dans l'hybridité.

L'intertextualité fait valoir l'argument que « *tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* » (Kristeva, 1969, p. 146). Plusieurs manœuvres permettent d'évaluer la manifestation de la vie par le biais de l'intertexte repéré dans le texte littéraire. On peut mentionner la citation qu'utilise Bonono à la fin de son roman pour déplorer l'aperception de l'amitié par son ex-amie et coépouse Félicité. Elle cite alors Hugo : « *Ami est quelque fois un mot vide de sens* » (2007, p. 111). En convoquant Hugo, Bonono manifeste le dialogisme (Bakhtine) qui la rapproche de l'auteur français afin de véhiculer un message qui a trait à la transformation du sens de la vie des hommes. Le souci d'Esther, son personnage destinataire, est de voir renouvelés les contours de son amitié avec sa coépouse. À travers le phénomène de

⁵ Op.cit. <http://arts.en-lton.fr/peintureancienne/index.htm>, consulté le 10 décembre 2020.

l'allusion et la stratégie de la dérision, le fabulateur détourne ainsi la vie mauvaise qu'embrassent certains actants aux fins de lui imprimer une orientation éthique, plus humaine, parce que justifiant d'un élan du vivre ensemble. Ainsi, pour célébrer le meurtre d'un violeur, le personnage d'Esther évoque allusivement « *la réalisation du psaume 34* » (p. 87). Le contexte de production de cet intertexte biblique est le cadre polygamique effroyable au sein duquel croupissent les nombreuses épouses de Crésus, un puissant homme d'affaire. Ses chauffeurs véreux violent régulièrement ses épouses sans qu'il ne s'en offusque. Ce psaume articule un message de rédemption qui instruit le chrétien sur le sens de la prière pour le gain de sa vie : « *Le juste a beaucoup de malheurs, chaque fois, le Seigneur le délivre. Il veille sur tous ses os* » (Bible de Jérusalem, 1988, p. 823).

La force allusive imprègne le récit d'Etoke lorsque cette dernière évoque certains héros de l'Histoire politique du Cameroun, du Congo belge et de la Guinée, notamment les acteurs majeurs de la décolonisation de ces trois pays. Il s'agit pour l'écrivaine d'établir une passerelle entre le passé et le présent afin de secréter un nouveau mode de vie pour une jeunesse revancharde qui manifeste son mécontentement à travers des mouvements d'humeur. Ceux-ci visent à renouveler la vie misérable dont la jeunesse régurgite les incongruités, comme pour dire alors que les héros de l'Histoire politique camerounaise, congolaise et guinéenne servent de modèles aux jeunes. Ils constituent même leur source d'inspiration politique pour avoir versé leur sang pour l'avènement d'une ère nouvelle au sein du continent noir. Tous ont été assassinés entre 1958 et 1973 comme le montre la note de bas de page du roman d'Etoke. Cette écrivaine fait parler un homme âgé ayant foi en Jean-Marc, jeune révolutionnaire issu de bonne famille. Celui-ci se définit comme un artisan de la renaissance de l'Afrique en mettant un point d'honneur aux revendications populaires : « *Um Nyobé, Lumumba, Amilcar Cabral, Moumié, réveillez-vous. Tout n'est pas perdu. Les morts ne sont pas morts. Ce petit reprend le flambeau. Il défend le peuple, la populace, la plèbe ! C'est le tribun de la plèbe !* » (2008, p. 35). Dans cette occurrence intertextuelle, l'évocation au poème « Souffles » de Birago Diop traduit une dynamique d'éternité. Elle définit en outre un combat libérateur qui, lui-même, se révèle à travers la pérennité d'une lutte dont la toile de fond est l'esprit rebelle dont auront fait montre les nationalistes africains sus-évoqués : « *Les morts ne sont pas morts* ». Cette citation charrie un intertexte poétique, tout comme l'intertexte biblique servant de cadre de déploiement à l'intergénéricité.

2.2. Intergénéricité et gestation d'un monde alternatif

Pour Eyenga Onana, l'intergénéricité « *relève [d'] un foisonnement d'occurrences narratives qui travaillent à l'insertion de divers genres littéraires au sein d'un même texte littéraire* » (2019, p. 78). Dans *Lointaines sont les rives du destin*, le genre oral se manifeste dans le récit par le biais de chants, d'incantations, d'invocations et autres prières qu'adressent les vivants aux revenants afin d'illustrer les bons rapports devant sous-tendre leurs liens aux fins de pérenniser la vie des hommes en Afrique. Le récit travaille ainsi à justifier auprès des vivants le célèbre aphorisme qui, pour Birago Diop, atteste que les morts ne sont pas morts. Le narrateur omniscient affirme que « *les mélodies et les transes se mêlaient aux clameurs de la foule. Elles liaient les vœux des morts aux ferveurs des vivants. Une communion d'esprit se réalisait entre les différentes communautés* » (Kamanda, 1994, p. 134). Le récit de *Werewere Liking* offre également un foisonnement de genres : le genre oral (le conte) et le genre cinématographique.

Le récit entier s'articule autour de stratégies visant à détourner l'homme de toute inertie mais d'activer sa capacité à pouvoir anticiper sur les événements de sa vie. Grâce à ce récit de Liking, l'homme se définit comme un sujet prévenant et proactif. Il peut et sait anticiper sur les éventuels malheurs de sa vie en vue de les transmuter en atouts pour l'avènement d'une vie meilleure. Le roman de Liking se compose par exemple de *Soirs* au cours desquels divers conteurs défilent sur la scène afin de présenter deux versions d'une même histoire en commençant par la pire. L'ouverture de chaque conte par un cri d'éveil positionne le texte likingien comme un « conte roman ». On peut y lire ce mot introductif du conteur : « *Aussi quand je reprendrai son cri d'éveil : Anguinguilayé ! Répondez-moi : Yessé !* » (Liking, 2016, p. 10).

Bien que le récit s'enrichisse au contact d'autres genres, il ne verse pas moins dans l'*interartialité* ou mélange entre les arts. Ce concept renvoie à la « *reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques* » (Müller, 2006, pp. 100-101). Walter n'affirme pas autre chose en soutenant que « *l'interartialité [...] réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés* » (2007, 70). Ce phénomène artistique s'observe à travers l'inscription dans le texte d'un *Communiqué de presse*. Il s'agit d'un mode de détournement de la vie menée par des personnes oisives afin de postuler des hommes plus dynamiques et plus consciencieux des défis sociopolitiques qui les interpellent au quotidien. Il s'agit aussi de susciter des hommes ingénieux capables d'impulser diverses façons de gagner honnêtement leur vie. On lit dans le récit : « *L'Agence Matriarchie lance un concours de contes intitulé "contes contés au comptant". Ce concours primera la pire de nos histoires d'échec / Transformée en la meilleure histoire de réussite* » (p. 16).

La dialectique de l'anticipation entre en marche en cédant momentanément la place au genre filmique ou cinématographique. Les concepts qui en sont caractéristiques se voient dans cette occurrence textuelle : « *Flash-back : des années plus tôt, sur sa table de remodelage de la ferraille / Plan d'ensemble grand angle en contre-plongée de Ndiaye encore maigrelet [...] Gros plan Ndiaye de face, le visage éclairé telle une aube de bonne saison* » (p. 105).

Au terme du développement qui précède, force est de relever qu'

« *une chose est de prendre un roman pour le reflet direct d'une situation [...], une autre d'y faire apparaître des plans et des paliers d'élaboration et de concrétion du sens, des corrélations symptomatiques, indicelles, entre son univers de discours et la structure sociale qui de toute manière l'informe* » (Mitterrand, 1980, p. 9).

Le détournement de la vie par le fabulateur transite également par la transmission d'un message fort que Mitterrand qualifie de « *discours sur le monde* ».

3. Entre fabulation et postulation : signification d'un art du détournement

Lorsqu'il entreprend de détourner la vie, le fabulateur est mû par l'argument que « *chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière* » (Sartre, 1964, pp. 211-212). Parce que la société aliène l'homme, le fabulateur se donne pour mission de libérer ce dernier d'un joug qui le réifie. La joie retrouvée par le personnage central à la fin de nombre de romans africains atteste de la volonté du fabulateur à recréer un univers où l'éthique conditionne la vie des humains. Suite à l'insuccès de son

pseudo-mariage avec le polygame Crésus, Esther retrouve sa liberté, puisqu'un divorce collectif a été accordé aux femmes (captives) par le polygame déchu. Elle manifeste sa joie en affirmant : « *Ce que j'ai vécu m'apparaît comme une grosse parenthèse qu'il faut avoir le courage de refermer. [...] Je vais m'occuper à rétablir la connexion entre mon corps et mon esprit* » (2008, p. 111). Une fois passée sa vie misérable d'épouse de polygame, une fois détournée d'un cours plutôt anormal, Esther retrouve de sa superbe, en déclarant : « *Je suis apaisée ! [...] J'ai décidé de reprendre mes études. Trois ans après ! Il me semble que c'est mon désir le plus profond* » (p. 110).

Dès lors, le romancier se définit comme « un “enchanteur” [...] qui entraîne hors du réel, mais qui fixe ; capte, retient, fixe ce réel, et surtout en modifie notre perception » (Bourneuf & Ouellet, 1972, pp. 213-214). C'est dans l'élan de modification de la perception qu'a le lecteur du récit que se situe la fabulation. Se servant du monde des hommes comme fondement de son univers fictionnel, le romancier exhibe son œuvre comme « un énoncé encyclopédique, mobilisant une description à la fois éclatée et cohérente de l'univers social, et disant l'Histoire ; soit, effectivement une mimésis » (Mitterrand, 1980, p. 8). Mais s'il s'arrête à ce niveau sémantique (mimésis), le fabulateur ne transformerait pas de vies malgré la prégnance de son art scripturaire. Sculpteur invétéré de nouveaux mondes, artiste modélisateur des univers toujours plus beaux, le romancier transforme avant tout l'Histoire observée par le biais de son esthétique, car « *la fiction est inspirée par l'écriture. Ainsi, un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* » (Ricardou, 1967, p. 216). Kama Kamanda recourt au merveilleux et au fantastique en vue de redonner vie aux revenants humiliés et sans abris dans un contexte romanesque où mysticisme et ésotérisme se côtoient (dys)harmonieusement. Au terme de la palabre réconciliatoire qui met sur scène vivants et morts, Kela, le revenant, affirme sa joie retrouvée par la voix du narrateur. Celle-ci fait suite à un passé horrible mais détourné grâce à l'esthétique du romancier. Ce dernier agit pour transformer les tristesses des humains en de riants auspices : « *Kela était réhabilité. Il communiquerait à présent avec ses proches morts ou vivants. Il partagerait leurs offrandes. Il renaîtrait à nouveau ou s'incarnerait en un animal de son choix* » (Kamanda, 1994, p. 150).

Conclusion

En définitive, la vision du romancier s'enracine dans l'argument du détournement de la vie de son cours tortueux en vue de construire un modèle exemplaire susceptible d'être dupliqué par de potentiels lecteurs, à l'effet de recréer et/ou de mouler les hommes. Se prononçant sur ces fictions qui, pour lui, construisent le monde, Jean-Louis Tilleuil affirme :

« *Si donc une fiction [...] peut nous en apprendre sur le réel, elle peut aussi chercher à brouiller les pistes. Non seulement lorsqu'elle essaie de rendre incertaines les frontières entre ces deux mondes, mais mieux encore lorsque le tourbillon fictionnel est à ce point violent qu'il en arrive à nous faire douter de l'existence même de la réalité* » (2011, p. 7).

Il apparaît donc que le réel, bien qu'inspirant le romancier, ne saurait être représenté suivant les lignes définitoires statiques que lui impriment l'Histoire. Claude Simon conforte cette allégation en affirmant que « *l'écriture étant de par sa nature même incapable de reproduire le “réel”, toute prétention au réalisme de la part d'un romancier ne peut être le fait que de l'irréflexion ou d'une volonté de tromperie* » (in Bourneuf & Ouellet, 1971, p. 215). Si « *le style est à lui tout seul une manière absolue de voir les choses* » (Mitterrand,

1980, p. 8), force est de relever que le travail de la langue s'avère utile dans le processus de transformation de la vie des humains à travers la mise en exergue des messages qui s'y dégagent. Car, l'art, par essence, recherche le beau et vise le vrai. Il procède ainsi de l'observance des attitudes éthiques qui s'avèrent indispensables dans la dynamique de détournement de la vie. Autant asserter que « *la littérature "représente" la "vie" ; et la "vie" est, dans une très large mesure une réalité sociale* » (Welleck & Warren, 1971, p. 129). Le récit apparaît, *in fine*, comme la mise en équation par le fabulateur d'une stratégie d'engendrement de la vie nouvelle chez les humains, grâce à la puissance transformatrice de l'Histoire du monde et la mystique de la fabulation, c'est-à-dire la signifiante de l'écriture.

Références bibliographiques

1. AUERBACH, E. (1968). *Mimésis*. Paris: Gallimard.
2. BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
3. BARBÉRIS, P. (1990). "La Sociocritique". *Introduction aux études critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas, pp. 121-153.
4. BARTHES, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
— (1966). *Critique et vérité*. Paris: Seuil.
5. Ben Jelloun, T. (2013). « Culture ». *Le Journal du dimanche*. Récupéré le lundi 09 décembre sur <http://www.Lejdd.fr/culture/Livres/Tahar-ben-Jelloun-J'ai-connu-la-solitude>
6. BEYALA, C. (1999). *Amours sauvages*. Paris: Albin Michel.
7. BONONO, A. S. (2007). *Le Journal intime d'une épouse*. Yaoundé: SOPECAM.
8. BOURNEUF, R., OUELLET, R. (1972). *L'Univers du roman*. Paris: PUF.
9. BUTOR, M. (1969). *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
10. DJEMAI, A. (2004). *Le Nez sur la vitre*. Paris: Seuil.
11. DUBOIS, J. (1987). "Sociocritique". *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Paris: Duculot, pp. 288-295.
12. ENGAMA, S. (2002). *Les Chaînes du droit de cuissage*. Yaoundé: FUSE.
13. ESSOMBA, J. R. (1996). *Le Paradis du Nord*. Paris: Présence Africaine.
14. ETOKE, N. (2008). *Je vois du soleil dans tes yeux*. Yaoundé: UCAC.
15. EYENGA ONANA, P. S. (2019). « Figuration de l'étranger et transmutation symbolique. Une aperception du Blanc dans *Nnanga Kon* de Jacques Fame Ndongo ». Jacques FAME NDONGO. *Le scribe du génie africain*. Paris: L'Harmattan, pp. 70-82.
16. GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
17. GOLDMANN, L. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
18. JOUVE, V. (1986). *La Littérature selon Barthes*. Paris: Minuits.
19. KAMANDA, K. (1991). *Lointaines sont les rives du destin*. Paris: L'Harmattan.
20. KHADRA, Y. (2005). *L'Attentat*. Paris: Julliard.
21. KRISTEVA, J. (1969). *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
22. LIKING, W. (2014). *L'Espionne des ancêtres*. Abidjan ; NEI-CEDA.
23. MANGA-MADO, H-R. (1970). *Complaintes d'un forçat*. Yaoundé: CLE.
24. MITTERRAND, H. (1980). *Le Discours du roman*. Paris: PUF.
25. MONGO, P. (1985). *Père inconnu*. Abidjan: NEA/EDICEF.
26. MOSER, W. (2007). « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus Publikationen, pp. 46-59.
27. MUKASONGA, M. (2012). *Notre-Dame du Nil*. Paris: Gallimard.
28. MÜLLER, J. E. (2006). « Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*. Vol. 16. pp. 99-110.
29. N'DAH, F. A. (2008). *Le Retour de l'enfant soldat*. Abidjan: Vallesse Éditions.

30. NDINDA NDINDA, F. (2011). *Deux caïmans dans un marigot*. Yaoundé: Afrédit.
31. NGONGKUM, E. (2007). *Manna of a Life Time and other Stories*. Yaoundé: CLE.
32. NKOA ATENGA, C. (1999). *L'Enfant de la révolte muette*. Yaoundé: CLE.
33. ONGOUM, L. M. (1989). *Pondah*. Yaoundé: SOPECAM.
34. PLATON. *Peinture et couleur dans le monde grec antique*. Consulté le 15 novembre 2020, sur <http://arts.en-lyon.fr/peintureancienne/index.htm>
35. REUTER, Y. (2000). *L'Analyse du récit*. Paris: Nathan.
36. RICARDOU, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
37. RICCEUR, P. (1969). *Le Conflit des interprétations*. Paris: Seuil.
38. SAÏDI S., DAHOU F., « Et si le Récit... n'existait pas : comment l'homme fabulateur a détourné la vie », *Paradigmes*, vol. IV, n° 01, 2021, p. 13 -20.
39. SARTRE, J.-P. (1964). *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris: Gallimard.
40. TCHIBAMBA, L. (1981). *Ngemena*. Yaoundé: CLE.
41. THÉRENTY, M. E. (2000). *L'Analyse du roman*. Paris: Hachette.
42. TILLEUIL, J.-L. (2011). *Des fictions qui construisent le monde*. Paris: Louvain-la-Neuve.
43. TOB. *La Bible* (1988). Paris: Le CERF.
44. WELLECK, R., WARREN, A. (1971). *La Théorie littéraire*. Paris: Seuil.
45. WESTPHALL, B. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris: Minuit.

Pour citer cet article

Pierre-Suzanne EYENGA ONANA, « De l'Histoire à la fabulation (l'histoire) en littérature africaine contemporaine. Entre récit romanesque et diégèse d'une vie détournée », *Paradigmes*, vol. IV, n° 01, 2021, p. 75-87.