

## Article

---

« Écriture romanesque et discours métacritique dans *Giambatista Viko* de Mbwil a Mang Ngal »

Josias Semujanca

*Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 167-178.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501196ar>

DOI: 10.7202/501196ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# ÉCRITURE ROMANESQUE ET DISCOURS MÉTACRITIQUE

dans *Giambattista Viko* de Mbwil a Mang Ngal

Josias Semujanga

## 1. Introduction méthodologique

Dès sa parution, en 1984, *Giambattista Viko*<sup>1</sup> a reçu un accueil favorable de la part de la critique. Des études universitaires continuent à souligner l'originalité du thème et la narration de l'histoire (voir Julien). Mais il est un aspect que la critique a moins souligné. C'est que le roman développe un discours métacritique sur l'écriture littéraire en Afrique moderne grâce à la relecture de l'œuvre du philosophe italien Giambattista Vico. Giambattista Vico est, en effet, un penseur napolitain du XVIII<sup>e</sup> siècle dont l'œuvre a bouleversé le système des savoirs de son temps par ses écrits dans les domaines nouveaux de la grammaire comparée, de l'anthropologie, de l'historiographie, de la phi-

lologie et du droit universel. Tout en faisant référence à l'ensemble de ces domaines couverts par les écrits du savant napolitain, le roman de Ngal convoque surtout un texte particulier, *la Science nouvelle*. Dans cette œuvre colossale, Vico construit sa méthode historique comme un système d'interprétation philologique des textes successifs de la culture occidentale depuis Virgile : la mythologie, la poésie et le droit. Son originalité réside dans sa conception de l'histoire non comme récit visant la vérité mais comme simple narration (le simple fait de raconter) et transformation des éléments à l'intérieur de l'histoire de la culture. Aussi ne sépare-t-il pas littérature (poésie), droit et histoire<sup>2</sup>. Dans le récit de Ngal,

---

1 Pour éviter le malentendu que pourrait provoquer le fait que le personnage principal a le même nom que le titre du roman, celui-là sera seulement désigné par son prénom, Giambattista.

2 Pour un aperçu général de l'œuvre de Giambattista Vico, voir l'étude de Paolo Cristofolini. Soulignons par ailleurs qu'il s'agit d'analyser uniquement les fonctions du discours métacritique dans l'esthétique de ce roman, et je suis parti de cette référence à Vico parce que le texte l'imposait de façon magistrale au lecteur. Quant à la question intéressante de l'analyse intertextuelle de l'œuvre, elle pourrait faire l'objet d'une étude détaillée à part. Ce que le présent article ne saurait envisager compte tenu de la problématique posée.

Giambatista tente d'opérer une métamorphose dans les signes de la culture africaine, d'en indiquer les lieux de fracture, de transformation et d'avènement d'une culture autre, qui serait un amalgame des traditions orales de l'Afrique et des textes écrits venus de l'Occident. C'est en cela que sa quête est analogue à celle de son homonyme napolitain : il est à la recherche de la « *Scienza nuova* pour redécouvrir ces puissances spirituelles que l'univers technologique a perdues et que les sociétés orales désinvoltement appelées primitives, ont conservées » (Ngal, p. 13).

Et le présent article vise justement à montrer ce lien thématique et sa fonction métacritique en regard de la figure de l'écrivain dans le récit ; d'où l'hypothèse selon laquelle le thème central du roman porte sur l'indécidabilité du genre adopté dans l'écriture de cette œuvre. Deux questions seront alors discutées de façon privilégiée. Quel rapport le narrateur établit-il entre l'essai littéraire (le discours métacritique) et le roman (la fiction) ? Comment peut-on lire ce discours métacritique sur l'« africanité » des textes écrits de l'Afrique moderne ?<sup>3</sup>

De manière constante et dès le départ, le texte affirme, en effet, les errances intellectuelles de Giambatista, personnage-écrivain, qui, pour écrire son texte, a opéré une métamorphose de l'œuvre du philo-

sophe napolitain en jouant sur les lettres composant le nom et le prénom de ce dernier : Giambattista Vico. Dans le roman de Ngal l'un des « t » du prénom du Napolitain disparaît et le « c » de son nom devient « k » ; d'où le titre du roman : *Giambatista Viko*. Cette métamorphose, qui n'altère pas la prononciation du nom, garde intacte la référence à la fonction critique des textes de Vico faite aux œuvres de la tradition gréco-romaine et occidentale. Pour lire Virgile et Homère, Giambattista Vico a adopté, en effet, une méthode et un langage particuliers. Il a montré, par exemple, que l'histoire des sociétés est à la fois une sociologie et un langage, et que l'œuvre de Virgile a consisté à joindre l'écriture de l'histoire à la poésie.

Dans le roman de Ngal, le personnage principal, Giambatista, reprend la réflexion de son homonyme napolitain et l'applique par analogie à la situation culturelle de l'Afrique contemporaine. Une telle relecture est doublement utile. Car, non seulement est-elle une quête d'un langage adéquat pour parler d'une Afrique en effervescence culturelle, mais par le traitement des valeurs africaines, elle permet d'éliminer les questions anachroniques du type « tradition / modernité », « oralité / écriture », « africanité / européenité », etc. sur lesquelles se disputent les critiques à la suite d'une interprétation quelque peu douteuse de l'histoire

---

3 Cette question de l'africanité et de l'europeanité continue à faire couler beaucoup d'encre dans la critique africaine. Je ne reviens pas sur ce sujet que j'ai déjà traité ailleurs (Semujanga, 1996), sauf pour dire que l'inscription dans les textes africains des éléments de l'oralité et l'adaptation des démarches esthétiques contemporaines sont des éléments constitutifs de l'émergence de la modernité littéraire africaine. Car, sous cet angle, la littérarité des textes africains n'est plus à chercher dans la spécificité « africaine » ou dans l'influence « européenne » comme d'aucuns l'affirment, mais dans tous les effets de sens à reconstruire en relation avec la notion de genre littéraire et la façon dont celle-ci se présente comme consubstantielle à l'écriture littéraire elle-même. Découvrir cette modernité, dont la caractéristique majeure est l'hybridité synthétique des formes esthétiques de la tradition africaine, du roman européen et d'autres genres artistiques comme le cinéma et le théâtre, tel est l'enjeu majeur qui devrait être à la base de la critique littéraire africaine.

de la culture africaine contemporaine. La relecture du maître napolitain vise ainsi à faire comprendre que la véritable culture africaine tient à la profondeur de son métissage manifestant des caractéristiques d'une transculture. Et penser une telle culture implique à la fois de la situer par rapport aux autres et de trouver un langage pour dire l'étendue et la profondeur de ses rhizomes <sup>4</sup>.

Comme le savant napolitain critiquait les œuvres de la tradition gréco-romaine, le narrateur déconstruit le mythe de l'« africanité » et le poncif de l'« européenne » des œuvres africaines. Son écriture, amalgamant oralité et écriture, récuse par là même les mythes essentialistes sur la pratique de l'écriture en Afrique. C'est que Giambattista ne veut pas chercher le sens de l'écriture dans le passé de l'Afrique ni dans projet colonial européen. Car, selon lui, ce passé n'est qu'une origine parmi d'autres dont il faut mesurer les forces, les filiations et les points de rupture avec le présent par la densité même des passions et du langage. Pour lui, le passé reste mythique, mais les mythes et les symboles changent. Car ils ne sont que les diverses formes par lesquelles l'écriture ou la parole contrôle, critique et dépasse les apparences figées d'une culture pour devenir un langage énigmatique qui, en Afrique, s'appliquerait à l'histoire de la culture. Par ailleurs, le regard sur l'« africanité », quand il devient ironique, vise essentiellement une fonction interrogative au sujet de la littérature africaine écrite.

Aussi l'entrée dans le texte se fera-t-elle à partir de l'inscription de ce discours critique de l'« africanité » et portera-t-elle essentiellement, dans le roman, sur la configuration du personnage de l'écrivain. C'est ce mécanisme que je désigne comme un discours métacritique sur le phénomène littéraire et artistique. Certes, l'utilisation de la notion de métacritique pour expliquer les particularités narratives de ce récit peut paraître une répétition des lieux communs, dans la mesure où la théorie de la mise en abyme a montré de façon pertinente que nombre de textes consacrent l'essentiel de leur signification à l'acte de création esthétique lui-même, jusqu'à éclipser d'autres aspects narratifs (voir Ricardou, Milot et Roy). Mais la métacritique désigne ici la relation de commentaire unissant ce roman à d'autres textes que le narrateur évoque constamment. De façon limitative, la métacritique se comprend surtout comme un discours axiologique établissant une homologie de structure entre le double aspect, littéraire et référentiel, d'une œuvre. C'est dire que, par les figures du monde qu'il déploie dans le texte, le processus de représentation du monde participe à la production des configurations sémantiques sur le plan de l'anecdote, tandis que le processus métacritique dirige la lecture du texte vers la découverte d'un certain type d'écriture valorisé. En effet, rappelons que le discours de la critique littéraire s'articule autour de deux isotopies fondamentales et solidaires

---

<sup>4</sup> On fait référence ici à Édouard Glissant qui considère des pratiques culturelles de la Francophonie comme « rhizomatiques ». Il établit ainsi une distinction entre racine et rhizome dans son élaboration de sa poétique de la relation. Parlant de l'itinéraire de Frantz Fanon en Algérie, Glissant affirme : « C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation » (Glissant, p. 31).

dans sa constitution et sa spécificité. Liée aux figures à connotation littéraire (genres, motifs, thèmes, formes, etc.), l'isotopie littéraire a pour fonction de rattacher le discours critique à un lieu appelé « littérature » ; et elle est également liée à l'isotopie référentialiste et idéologique qui articule le discours critique à un ancrage historique et géographique. En cela ces deux isotopies fonctionnent comme des indices qui opposent la critique littéraire à d'autres types de critiques (historique, sociologique) et au texte de fiction. Argumentatif et polémique, un tel discours présuppose un débat sur la littérarité et la nationalité des œuvres. Quand il est convoqué par un narrateur dans un roman, il a alors une fonction de commentaire sur la relation entre la littérature et la société, comme c'est le cas dans l'œuvre à l'étude, où le texte problématise fictivement cet aspect de la culture africaine moderne.

Dans *Giambatista Viko*, cette fonction métacritique se construit à partir d'un récit enchâssé, véritable mise en abyme de l'ensemble du texte. En effet, pour faire comprendre son projet, le narrateur compare l'aventure de l'écriture en Afrique avec l'histoire de Nsole. Paralytique de naissance, la jeune Nsole est choyée par son père à tel point que celui-ci voudrait avoir d'autres filles. Alors que sa mère est sur le point d'accoucher, son père part pour un long voyage dans un pays lointain pour une palabre. Avant le départ, il ordonne à sa femme de garder l'enfant qui va naître si c'est une fille et de le tuer si c'est un garçon. La femme met au monde des jumeaux qu'elle présente comme des garçons de service au retour de son mari. Mais un jour Nsole révèle le secret à son père. Celui-ci décide de tuer les jumeaux. Ils sont mysté-

rieusement informés. Cependant, un jour, le père saisit le cadet et le livre comme gibier à ses frères. Plongé dans un fût d'huile bouillante, l'aîné le sauve. Au même instant leur sœur, tuée par leur mère pour trahison, est réveillée au cimetière. Le père à son tour prend place dans la casserole (Ngal, p. 14-15). Et le narrateur se demande si cet art romanesque est « Magie. Tauro-machie. Cannibalisme. Merveilleux. Surprise. Traîtrise. Code de l'art africain ! » (Ngal, p. 15). Le narrateur convoque dans cet épisode les modalités génériques du conte pour les inscrire dans le roman. Et tout en faisant advenir un nouveau texte, il le rattache ainsi à d'autres pratiques littéraires et culturelles. Mise en abyme, métacritique, intergénéricité, autant de pratiques de création littéraire contenues dans ce récit enchâssé et qui sont un clin d'œil fait au lecteur pour qu'il cherche la signification de *Giambatista Viko* ailleurs que dans la simple relation de l'histoire de la condamnation du héros par le tribunal coutumier.

Pour étudier cette aventure du discours métacritique à la quête d'une écriture littéraire africaine, seront délimités deux ordres de questions englobant tous les rapports de *Giambatista* en tant qu'écrivain en situation d'écriture dans le roman : 1) la narration adoptée et 2) l'esthétique valorisée par l'énonciation.

## 2. De la littérature interdite à l'oralité permise

Dans *Giambatista Viko*, au lieu de décrire la réalité environnante où l'écrivain est un simple personnage, le héros-écrivain est en situation d'écriture et de réfléchir sur le phénomène esthétique avec ses propres modalités. C'est qu'il voudrait « apprivoi-

ser le discours africain pour libérer le discours occidental paralysé » (Ngal, p. 12). Est-ce à dire que, du fait de sa présence comme personnage dans le roman, la figure de l'écrivain jouit d'un statut particulier dans l'économie générale de ce récit ? Certainement. Car, comme le dit justement André Belleau à propos du roman québécois, « le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature » (Belleau, p.22-23). Ngal a tenté de réaliser la tâche curieuse et ardue de parler du processus d'écriture littéraire dans un roman. Quel que soit son rôle dans le déroulement des événements racontés dans l'anecdote, Giambatista, en tant que personnage-écrivain, met en cause le récit. Il n'arrive pas à accoucher de son roman. Car par lui le texte littéraire parle de lui-même et le récit s'autoréfère ; et la fiction finit par être au service de la réflexion sur l'acte d'écrire. On assiste alors à la dissolution des lieux, du temps et des situations de l'univers fictionnel pour tomber dans le non-lieu, le non-temps et le non-agir d'un discours proliférant sur la quête de l'écriture.

Le narrateur raconte, en effet, l'histoire d'un professeur africain qui rêve d'écrire un roman sur le modèle des récits oraux de l'Afrique traditionnelle. Ce projet, au lieu d'être simplement le cadre d'une rencontre interculturelle des expériences esthétiques de l'Afrique et de l'Occident, en serait le dépassement. Giambatista, à l'instar des surréalistes, vise à atteindre « ce point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus

contradictoirement » (Ngal, p. 16). Il voudrait ainsi illustrer la théorie d'André Breton, car il pense que les poètes sont en avance sur lui (Ngal, p. 16). Il est hanté par le rêve de réaliser un récit amalgamant les traits formels des récits oraux de la culture africaine traditionnelle et ceux du roman de type occidental :

Apprivoiser le discours africain pour libérer le discours occidental paralysé, refoulé, me paraît vraiment génial ! [...] Accoucher d'un roman ! C'est en effet tenir un discours occidental. C'est évoluer dans l'espace visuel. Faire évoluer un récit dans la dimension spatio-temporelle. Carcan qui limite étrangement la liberté de l'écrivain ; les possibilités du discours. Le pouvoir du mot très amoindri perd cette efficacité que lui connaît l'univers magique de l'oralité [...] Aucune rigidité pareille à celle du roman ! Véritable cercle infernal, l'espace romanesque ! Je rêve d'un roman sur le modèle du conte. D'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe : où coexistent des éléments des âges différents [...] Cette fécondation du roman par l'oralité que depuis deux ans je m'efforce de réaliser (Ngal, p. 12-13).

Il reproche à ses opposants la conception fixiste de la culture et de la littérature : « On nous combat en brandissant un système de croyances immuables ; en nous opposant une africanité ou une personnalité africaine hypothétique » (Ngal, p. 52). Il est aidé dans cette périlleuse entreprise par son ami et double, Niaseux. Son projet est combattu avec acharnement par les sages et gardiens du patrimoine culturel africain qui s'opposent à la désacralisation des traditions orales :

Chiens de chiens, fils de chien ! [...] Votre crime est incommensurable. Vous l'expiez jusqu'à la dernière goutte de votre sang [...] La raison fondamentale qui m'interdit de vous interpellier directement est que nos univers ne se rencontrent pas ; la parole et l'écriture [...] Ce faisant vous, vous introduisiez de la subversion dans l'oralité et dans le discours occidental. Vous alliez accoucher des personnages, des héros, des textes

hybrides. C'est pourquoi ce sacrilège ne peut rester impuni (Ngal, p. 89).

Giambatista n'atteindra pas son objectif, car sa démarche esthétique est considérée comme nuisible à la culture africaine. On le traduit en justice, et il est amené à comparaître devant un tribunal coutumier qui le condamne avec son ami Niaiseux à parcourir différents sanctuaires éparpillés à travers toute l'Afrique : « Les couvents de Komodibi de Nyamina [...] et du Mandé, les centres initiatiques pende, tshokwe, etc., bref, tout le continent est représenté » (Ngal, p. 95). Cette errance est symbolique. Elle est, en effet, une opération au retour au pays natal que Giambatista considère comme un « rousseauisme anachronique », car il rêve d'être « le Chateaubriand de l'Afrique » (Ngal, p. 8). Certes il est condamné par les Vieux sages de la tradition africaine, mais il craint surtout les jeunes qui assistent au procès. Car, non seulement ces derniers sont « convaincus de leur spécificité africaine comme les maîtres qu'ils servent », mais ils maîtrisent de surcroît une « dialectique occidentale » comme lui (Ngal, p. 97).

Cependant, si en apparence une telle « position inattaquable » lui donne « l'impression de défaite » (Ngal, p. 97), dans les faits il gagne moralement. Certains de ses accusateurs estiment effectivement que la spécificité africaine constitue une idéologie susceptible de conduire à l'asphyxie culturelle et littéraire :

Mais je voudrais attirer notre attention sur une idéologie courante, l'idéologie africaniste qui veut que les réalités africaines soient spécifiques, originales. Ce qu'un camarade appelait tout à l'heure « attentat contre notre sécurité », n'est rien d'autre que « attentat contre notre spécificité », contre notre repli sur nous-mêmes. Mais n'oublions pas qu'une « spécificité » prépare sa propre asphyxie

dans la mesure où elle ne reçoit pas d'oxygène de l'extérieur. Les cultures ne survivent que par l'ouverture à d'autres cultures qui les libèrent de leur tendance au narcissisme collectif. La tentative de notre accusé est-elle si condamnable ? (Ngal, p. 112)

La réflexion de Giambatista sur ce qu'il est permis d'écrire et de ne pas écrire de bouche sur un « essai sur l'art d'écrire » (Ngal, p. 9) dont l'ensemble de textes fait une anthologie sur la « création littéraire » (Ngal, p. 37), et son initiation est un récit où le fantastique côtoie le merveilleux et l'horreur :

Nous nous engageons dans un couloir souterrain long d'environ deux mètres. Nous arrivons dans une cavité. Qui semble servir de charnière. Les murs de la caverne sont tapissés de peau humaine [...]. À chaque mètre est suspendu un crâne. Des ossements humains et animaux entassés pêle-mêle dans les quatre coins de la caverne. Des crânes taillés et ciselés selon un certain art, servent de récipients pour différentes sortes de boissons. Des sceptres pendant ça et là. Un serpent vivant longe la caverne en faisant le tour à une allure de caméléon. Un silence lugubre règne. Une main me tend une coupe remplie d'un liquide rouge.

— Prends et bois. Tu es des nôtres [...]

— Non ! dis-je.

— Prends et bois. Tu es des nôtres. Quand on arrive dans la caverne on en sort ou on n'en sort pas ! (Ngal, p. 27-28)

Mais cette initiation a ses limites, car l'initié appartient à plusieurs univers culturels, dont les signes, s'opposant, finissent par créer un état schizophrénique :

— Impossibilité donc d'accéder à cet autre « Je » ! Car l'initiation est un passage de la nature à la culture. L'équation passage de l'ignorance à la science = passage de la nature à la culture. Ailleurs qu'en Occident, l'initié arrive à l'être ; à la découverte du sens profond des choses ; à lire au-delà du sensible ; à comprendre les liens cosmiques de l'existence humaine et la dimension intérieure de l'homme. — L'initiation n'opère qu'à l'intérieur de la même culture. Les ethnologues qui en trompent à coup de sel, d'argent, ces tribus d'Afrique ou de l'Amazonie, violent leur altérité, commet-

tent un acte sacrilège qui les conduit facilement à la folie. — C'est cette contradiction au cœur de ce geste sacrilège qui empêche la réalisation personnelle (Ngal, p. 46-47).

C'est l'ensemble de ces constatations qui incite à une analyse davantage axée sur l'énonciation métacritique que sur l'histoire racontée. Certes la narration a son importance. Il n'est pas indifférent, en effet, qu'il soit interdit à Giambatista de faire une littérature qui amalgame la tradition et la modernité, l'Afrique et l'Occident. Mais, c'est par les modalités énonciatives justiciables d'une certaine rhétorique avec ses divers actes comme convaincre, réfuter, séduire, conseiller, etc. qu'en dernière analyse le récit se complexifie. Et la dimension métacritique du récit devient réfutation du discours sur l'« africanité » des œuvres et des pratiques culturelles :

Aujourd'hui, une réforme. Demain, marche arrière. Contradiction sur contradiction. En somme l'illustration la plus parfaite de la logique bantoue. Là où les choses frisent la folie — c'est bien le cas de le dire — quand ils décrètent l'africanolatricie, c'est alors qu'ils s'occidentalisent à fond (Ngal, p. 32).

Ainsi, même si son projet d'une écriture-amalgame est interdit, Giambatista n'en continue pas moins à réfléchir sur l'esthétique littéraire et à travailler sur son roman dont la sortie éventuelle lui donne déjà la peur à cause de la critique : « Je parais exclu du royaume des lettres. La pensée d'un constat d'échec par la critique ajoute à mon angoisse une indéfinissable sensation de dépit et d'impuissance » (Ngal, p. 8). La métacritique tire alors plus sur le « dire » du personnage-écrivain que sur son « faire » et cette notation traverse le récit de part en part pour qualifier le « dire » du personnage. Giambatista est un écrivain dont le

« savoir-dire » (même s'il s'agit en fait d'un dire monologué) domine le « pouvoir-faire ». Il jongle avec les mots et les concepts, mais il lui est interdit d'écrire. Ce personnage, du fait qu'il manipule avec maîtrise le langage, aurait-il le rôle symbolique d'indiquer le sens sur l'axe problématique de l'écriture littéraire en Afrique ? Dans la mesure où le personnage-narrateur fait le tour des théories sur l'« africanité » des œuvres et les disqualifie, la réponse est affirmative. Son récit est doublement métacritique de l'histoire et de la littérature africaines sans perdre son statut de fiction. Car la quête de Giambatista demeure vaine. Son double et ami Niaiseux affirme, en effet, que « le roman contemporain semble avoir redécouvert cette liberté » (Ngal, p. 15) que le personnage-écrivain cherche. Le héros lui-même reconnaît également le caractère dérisoire de son projet puisqu'il a conscience qu'il vit dans une époque qui ne distingue plus les valeurs esthétiques :

Qu'est-ce que l'esthétique ? À une époque où la laideur a aussi ses beautés ? Ne sais-tu pas que ce qu'on appelle le beau sexe a des leçons utiles à nous donner. Toute femme au monde, la « laide » comme la « moins laide » a un admirateur. L'esthétique est fille de l'éducation et de la culture... (Ngal, p. 17)

On a affaire ici à deux conceptions de la culture en tant qu'expression de l'homme dans ses rapports avec les autres et de sa manière de comprendre le monde. D'un côté, les Vieux sages représentant l'oralité et la tradition africaines se situent dans ce courant de la critique littéraire selon laquelle, différente par essence de la culture occidentale, la tradition africaine continue à influencer l'écriture moderne. De l'autre, les normes des genres venus d'Europe, par exemple celles du roman,

sont érigées en modèle que chaque écrivain réutilise. Or, le projet de Giambatista est de les amalgamer dans une nouvelle forme. C'est cela qui suscite le courroux des traditionalistes dont la motivation fondamentale à ce refus est que l'avènement de la culture amalgame risque de mettre fin à l'oralité et de détruire le mode de vie auquel elle était liée. En établissant l'opposition entre l'oralité et l'écriture d'une part et la modernité et la tradition, de l'autre, le narrateur situe son récit dans le cadre plus vaste d'un débat actuel en Afrique : celui de la rencontre de deux cultures différentes. Mais ce débat, qui ouvre et clôt le roman, ne se fait pas au détriment du récit. Dès le début du roman, le lecteur a en effet l'impression d'être dans une situation dynamique : « ... Pourquoi ce cercle infernal dans lequel on nous enferme ? En sortir ? Par quel sortilège ? Si impossible n'est pas français, possible n'est pas plus français que nègre ! Diable ! Quel saint invoquer ? » (Ngal, p. 7). Et plus loin le narrateur omniscient continue sur le même ton :

... Pourquoi ce cercle infernal dans lequel nous, écrivains nègres, sommes emmurés ? La phrase de Revel me revient, obsédante. [...] « Ils n'ont pas de public. Leurs masses sont analphabètes. S'ils écrivent, c'est pour faire revivre le passé révolu, auréolé du titre pompeux d'âge d'or. » Rousseauisme anachronique. Affirmation d'une identité toujours méconnue (Ngal, p. 8).

Ainsi le langage de Giambatista bouleverse les idées bien répandues sur la création esthétique en Afrique moderne. Par l'interprétation qu'il donne aux textes convoqués, il aménage des avenues pour construire un autre discours sur la culture africaine et ses signes. En s'interrogeant constamment sur les possibilités d'une écriture littéraire africaine moderne, ce récit fictionnel devient métacritique.

### 3. De la métacritique comme quête de l'écriture littéraire

Le roman met en relief le problème de l'écriture de façon à en faire le thème central du texte. La réflexion sur les procédés de création esthétique se manifeste dans le discours romanesque comme un projet de Giambatista d'élaborer une théorie du récit africain qui permettrait de faire sauter le principe de narration classique : le personnage, l'espace et le temps. L'intrigue romanesque s'élabore alors comme un refus du roman. Le narrateur désire créer un autre type de récit que le roman :

Accoucher d'un roman ! C'est en effet tenir un discours occidental. C'est évoluer dans un espace visuel. Faire évoluer un récit dans la dimension spatio-temporelle. Carcan qui limite étrangement la liberté de l'écrivain ; les possibilités du discours. Le pouvoir du mot très amoindri perd de cette efficacité que lui connaît l'univers magique de l'oralité (Ngal, p. 12).

Sortir de cette logique de la vraisemblance implique une écriture gestuelle, c'est-à-dire « inventer une littérature [...] [qui] fasse participer le public à la rédaction du texte » (Ngal, p. 60). En raison de son caractère métacritique sur l'écriture littéraire, cet épisode a une portée générale notamment sur des interrogations que soulève la présence de la figure de l'écrivain comme personnage de roman. Car un tel procédé semble impliquer dans une certaine mesure l'existence d'un discours social partagé par l'auteur et le lecteur, discours fondé sur ce que la société croit important d'être débattu : il s'agit ici de la modernité de la culture et de la littérature africaines.

La nouvelle esthétique de Giambatista s'inspire également des mécanismes d'une situation de communication « qui engendre un ordre et s'engendre de lui » (Ngal, p. 13)

et qui fait participer le lecteur à la construction du sens du texte : « Monsieur-tout-le monde au lieu d'être receveur d'idées, de valeurs, en serait un créateur » (Ngal, p. 61). Mais cet espace est aussi scénique dans la mesure où le discours résultant de cette esthétique :

n'est plus « un » mais « deux », « trois », « hétérogène » [...]. Un texte hétérogène. Des morceaux. Détachés. Sans lien. Plusieurs parlent à la fois. Le texte apparaît plutôt comme une matrice à produire des éléments de promiscuité. Les mouvements des phrases donnent des effets surprenants. Des mots d'halluciné. Des fantômes. Des coins d'ombre. Un feu d'artifice. Fulgurance. Rhétorique. Effet chorégraphique. Sonore. Gluant. Agglutiné. Agglutinant. Graphie musicale. Rythmique. Partouzes verbales (Ngal, p. 48).

Ce récit fonctionne par équilibres rompus et rétablis entre la dimension métacritique et la dimension anecdotique. Or, ce déséquilibre s'opère à la première dimension du récit puisque la quête de l'écriture se traduit par la neutralisation de l'anecdote à cause de l'amplification du discours métacritique. Et la littérature s'autodésigne comme un discours qui problématise la culture africaine moderne, une quête inassouvie et inavouable par l'interdit qui la frappe. Elle se voudrait une « littérature ouverte », qui permet au public de participer « à la rédaction du texte » (Ngal, p. 60) et de « faire de la littérature "Community Programs" (Programmes au public) comme cela existe pour la TV ouverte à "la BBC" » (Ngal, p. 60). En cela l'énonciation convoque les théories de la lecture ouverte comme celle d'Umberto Eco (voir Eco, 1979 et 1985). Ce discours métacritique se consacre presque exclusivement à la dimension axiologique de l'acte d'écrire. Cela traduit la topique commune de ce récit : les conditions à partir desquel-

les le romancier africain travaille pour assurer la fonction esthétique, grâce aux possibilités offertes par la société et par la langue littéraire pour réaliser l'avènement de la littérature africaine écrite. Cette réflexion sur l'écriture confère au roman de Ngal une place spécifique dans le roman africain, parce que ce texte apparaît comme un microcosme d'expérimentation d'une esthétique moderne où la réflexion sur l'écriture littéraire occupe autant d'importance sinon plus que l'histoire racontée. En effet, selon Giambatista l'écriture est une procédure de butinage, de phagocytose et de transformation, phénomènes qui dépassent le cadre national de l'écrivain :

— Mais attention ! Pas d'ambiguïté ! [...] Ma place se trouverait à Paris, à Genève. C'est un accident qui m'a fait naître en Afrique. Recours n'est pas assimilation. Picasso, Juan Gris, Liptchiz se sont entourés de masques nègres uniquement dans le but de définir leurs intentions esthétiques ; un Apollinaire proclamé sa volonté d'aller vers les fétiches de Guinée et d'Afrique. S'y méprendra qui voudra. Un moyen est un moyen. Ne pas perdre cela de vue (Ngal, p. 12).

Aussi cette métacritique est-elle une reprise des théories critiques sur la littérature africaine écrite dans la mesure où elle fait commenter par le narrateur le roman qui s'écrit.

Une telle réflexion sur le processus de création / réception du texte rappelle certaines positions critiques sur le rapport entre le lecteur et l'écrivain. Comme la critique moderne, Giambatista conçoit le sens du texte comme un processus de construction entre le lecteur et l'œuvre. Par le jeu d'attraction et de répulsion réciproques le texte s'érige en écriture. Le texte devient jouissance et plaisir pour le lecteur. Cela s'accompagne du processus de la significa-

tion qui consiste à lire le texte sans se rapporter au sujet qui l'a écrit. C'est ce changement de statut de l'écrivain qui engage le texte dans les méandres de la recherche de la signification où l'œuvre, se débattant avec le sens, se déconstruit incessamment. Le projet esthétique de Giambatista convoque cette esthétique critique moderne, car il envisage de « déconstruire » le discours de la communication et de la représentation afin de « reconstruire » un autre discours qui ne serait plus celui de la configuration spatiale ou temporelle, mais celui de la stéréographie, permettant de sortir du principe de la vraisemblance romanesque. Et par là *Giambatista Viko* se signale comme roman contemporain à la manière des *Samourais* de Julia Kristeva, où les réactions critiques sont réinsérées dans la narration, du roman au titre évocateur, *le Livre brisé*, de Serge Doubrovsky, qui insère les commentaires critiques de l'œuvre de Sartre dans la fiction, et des *Têtes à Papineau* de Jacques Godbout. Dans ce dernier roman, François, l'un des jumeaux composant le bicéphale, se moque effectivement de la théorie de la mise en abyme.

En effet, lorsque Giambatista évoque le caractère hétérogène comme trait générique à valoriser pour le roman, sa position rétablit celle de la critique moderne sur le caractère polymorphe du roman. Chez lui, la métacritique comme discours critique est liée à la mise en fiction d'une écriture qui transcende tous les lieux et tous les espaces pour être un lieu de « liberté et d'initiative tant pour l'écrivain que pour le lecteur » (Ngal, p. 78).

En reconvoquant ces discours théoriques, le récit en fait une réponse symbolique à la problématique de l'écriture dans l'Afrique contemporaine. Plutôt que le con-

tenu, c'est la structure même du texte qui met en relation deux séries d'opposition : culture africaine / culture occidentale, conte / roman, parole / écriture, etc. Tous les actes des personnages, les images et tout le matériel verbal concourent à la formation de ces paradigmes. Mais cette structure binaire serait trop simple si elle ne permettait pas également de moduler la typification des discours sur la littérature et la culture en Afrique contemporaine.

Par ce jeu de masques entre le discours critique (savoir) et le discours romanesque (fiction), le récit pose la question fondamentale de la relation entre la littérature et la vie. Et une telle ambiguïté rappelle le propos de Northrop Frye selon lequel même si « la littérature n'est pas le reflet de la vie [...] elle ne s'en évade ou ne s'en retire pas non plus » (Frye, p. 88). Si on ajoute à cela que, dans *Giambatista Viko*, le lieu du récit (l'Afrique) et certaines données (le débat sur la modernité culturelle et littéraire) recourent ce que le lecteur ne peut pas ignorer de la société de référence de l'auteur, la pente autobiographique entre le je-narrateur et le je-auteur devient alors glissante. Beaucoup de critiques ont effectivement pris Giambatista pour Ngal et ont associé ce récit aux essais littéraires (voir Julien). Certes, il existe des éléments autobiographiques : à savoir que, par exemple, Ngal en tant que critique littéraire reproche à certaines études d'établir une continuité entre la littérature africaine écrite moderne et la tradition orale. Mais il est fort discutable, sur le plan méthodologique, de prendre un récit de fiction pour un essai critique. Ce questionnement sur l'autobiographie et la fiction ressortit à divers ordres dont le plus important est qu'un texte de fiction comporte son propre pro-

gramme de lisibilité qui lui donne un sens différent de celui de l'essai critique. Cela confère à la fiction un statut ambigu puisque, par ce fait, le discours métacritique de l'esthétique littéraire se voit réalisé, donc doté d'un semblant de vérité, et qu'en même temps, on a affaire à un roman usant d'un code littéraire insistant sur le jeu du langage. Ce surplus de signes rend le propos opaque contrairement au discours critique dont la logique démonstrative ne souffre pas justement d'ambiguïté. Et c'est pour cela que *Giambattista Viko* se lit comme une quête des mécanismes de la littérature contemporaine de l'Afrique, recherche axée sur les remises en question de l'opposition entre oralité / écriture, tradition / modernité, etc. Même si une telle mise en fiction a interpellé plus d'un lecteur, le charme de ce texte demeure tout de même son jeu narratif et énonciatif sur l'ambiguïté entre le discours critique, qui est censé parler de la réalité, et le discours romanesque, qui est en principe fictif.

#### 4. En guise de conclusion

Au terme de cette étude, on comprend maintenant ce que *Giambattista Viko* prend et apporte à l'écriture romanesque en Afrique. La figure de l'écrivain en train de réfléchir sur l'acte d'écrire permet de situer ce récit par rapport à d'autres discours sur l'avènement de la culture africaine moderne. Comme son homonyme napolitain, Giambattista a reçu des historiens et des anthropologues le double regard scrutateur du réel africain et de sa beauté. Il propose de combiner les différentes formes culturelles comme solution à l'angoisse et à l'inquiétude de l'écrivain africain face à l'éclatement des signes culturels. Par l'organisation de ces signes,

Giambattista se propose d'atteindre la vérité. Laquelle ? Son art, l'image qu'il se fait de la beauté, le devoir de donner un sens autre aux mots de la tribu, autant de perspectives qui couvrent la dimension métacritique du texte.

En privilégiant cette lecture de l'œuvre plutôt qu'une autre, il s'agissait de montrer comment Giambattista tente de découvrir, dans la perspective qu'avait instaurée son homonyme napolitain, les liens qui existent entre l'histoire, la philosophie et l'écriture littéraire. Ils sont manifestes dans *Giambattista Viko* et ils posent de véritables questions touchant la culture en tant que lieu des productions symboliques : le langage, la beauté, l'idéal, la réalité, etc. Mais le récit ne dit pas tout ; il laisse le lecteur revenir au texte pour montrer que l'écrivain ne parlait que de l'amour des mots et des êtres. Et Giambattista, qui est en situation d'écriture dans son double rapport individuel (choix du sujet et du genre) et institutionnel (ce qui est permis / non permis d'écrire), pose ainsi la question du statut et de la fonction de la tradition africaine et de la modernité issue de la colonisation. Quelles sont les conditions de l'avènement des signes de la modernité africaine ? Comment celle-ci peut-elle être appréhendée comme système culturel et littéraire cohérent ? À sa façon, ce roman continue à poser ainsi la même question que d'autres œuvres africaines : qu'est-ce que la culture africaine moderne ? Ce récit apparaît alors comme une cristallisation de la dialectique essentielle qui unit une œuvre particulière à son genre. Le récit de Ngal joue justement sur les deux tableaux, enrichissant le discours critique par le truchement des mécanismes du roman et enracinant le romanesque dans le discours

critique dont la vérité est censée être garantie par la réalité historique. Il fait voir par là qu'il existe des formes indécidables entre le roman et l'essai critique. À la croisée de l'écrit et de l'oral, ce récit affiche son caractère hybride. Que l'essai sur la littérature, donnant à toute œuvre une dimension métacritique, soit la source du roman ou que le roman lui-même soit la source de l'essai littéraire importe peu. L'essentiel est qu'un échange incessant soit montré, s'établissant entre deux ma-

nières de penser et d'écrire les textes littéraires. Et c'est là que le récit interroge la possibilité de l'avènement de la littérature africaine écrite. Par quels procédés l'écrivain instaure-t-il l'avènement d'une civilisation africaine dans laquelle la tradition et la modernité, l'oralité et l'écriture cessent de se penser en termes oppositionnels ? Telles sont, au fond, les questions lancinantes que pose le récit de Ngali et auxquelles cette étude a tenté d'apporter des réponses.

---

#### Références

- BELLEAU, André, *le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980.
- CRISTOFOLINI, Paolo, *Vico et l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France (Philosophies), 1995.
- DOUBROVSKY, Serge, *le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- ECO, Umberto, *l'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- FRYE, Northrop, *Pouvoirs de l'imagination*, Montréal, HMH, 1969.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GODBOUT, JACQUES, *les Têtes à Papineau*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- JULIEN, Eileen, *African novels and the question of orality*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *les Samourais*, Paris, Fayard, 1990.
- MILLOT, Louise et Fernand Roy (éd.), *les Figures de l'écrit*, Sainte-Foy, Nuit Blanche Éditeur, 1993.
- NGALI, Mbwil a Mpang, *Giambattista Vico ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier, 1984.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- SEMUJANGA, Josias, « De l'histoire à sa métaphore dans le *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », dans *Études françaises*, Montréal, vol. 31, 1 (1995a), p. 71-83.
- — —, « le Genre comme procès axiologique et esthétique : éléments pour l'enseignement du roman africain », dans *Tangence*, vol. 49 (1995b), p. 95-111.
- — —, « Rhétorique de la critique littéraire africaine », dans *Tangence*, vol. 51 (1996), p. 81-97.
- VICO, Giambattista, *la Science nouvelle*, Paris, Gallimard, 1993 [1725].