

GIAMBATISTA VIKO OU L'IMPLICITE D'UN APPEL A LA TRANSCULTURALITE

Bondo MULUNDA

Université de Kamina (RDC)

Résumé

La rencontre entre l'Afrique et l'Occident a déclenché des écrits les plus divers. Parmi eux, Giambatista Viko qui appréhende la problématique sur le terrain de l'écriture. Le personnage-écrivain, théorise, à travers les mises en abyme, son projet de celle qui devrait être la nouvelle écriture africaine. Confronté aux complexes ethnocentriques, ce roman ne verra jamais le jour.

Mots-clefs : *Afrique, Culture, Nouveau Roman, Scienza nuova, Oralité.*

Introduction

Une lecture attentive de Giambatista Viko révèle que l'isotopie de l'Afrique traverse tout ce texte de Ngal Mbwil a Mpang (désormais Ngal) faisant ainsi du continent noir le thème central du récit. Cependant, à travers l'intrigue, cette Afrique atteste un triple visage. Quel message l'auteur a-t-il voulu transmettre par ces trois Afriques ? Telle est la préoccupation centrale de notre réflexion. En effet, par son projet conceptuel, celui de l'écriture d'un véritable nouveau roman africain, Ngal n'a-t-il pas, en implicite, mis en exergue les avatars d'un conflit culturel implacable ? Si oui, quelle voie de sortie propose-t-il ? A ces questions nous tentons de répondre dans les deux grandes articulations de notre texte, à savoir, l'Afrique de Ngal et l'appel à la Transculturalité. Cette dernière est à entendre comme le résultat de l'interculturalité qui, elle, se veut un processus des contacts, d'échanges, d'interférences, d'entrelacements entre plusieurs cultures lesquelles, au bout du compte, devraient fusionner en une nouvelle. On aboutirait dans ce cas à un univers transculturel. Afin de démasquer le message réel de l'auteur, nous avons envisagé notre étude à travers une démarche immanente, d'abord, en construisant le thème de la triple image de l'Afrique grâce à la récurrence des sèmes isotopes, ensuite, en dégagant le message ultime du texte à travers l'interprétation sémiotique et pragmatique des données du texte.

1. L'Afrique dans *Giambatista Viko*

a. Introduction

L'Afrique comme thème majeur de *Giambatista Viko* (désormais *Giambatista*) est une construction qui procède de la lecture, de l'interprétation. Pour mieux l'appréhender à travers ce récit, il nous a semblé utile de la saisir dans l'évolution psychologique du personnage principal. En effet, Jean Michel Adam (2013) détermine six conditions de définition du récit, la troisième étant le fait que le personnage doit subir des transformations le long de la trame. C'est donc à travers l'évolution dans la conception de l'Afrique par Giambatista Viko, le personnage-écrivain, que nous décelons les trois images du continent noir décrites ci-dessous.

b. L'Afrique, une épaisse obscurité

La problématique de la rencontre de l'Afrique avec l'occident a donné lieu à une abondante littérature allant dans toutes les directions. Abordant la question de cette rencontre sous le prisme de la production romanesque, Ngal a peint l'Afrique dans cette œuvre, d'abord comme un continent des attardés, celui qui n'a rien à apporter au monde. Et comme Samba Diallo de *l'Aventure ambiguë* (Cheikh Amidou Kane : 2002), son personnage principal s'est retrouvé dans une situation sans lendemain. Cependant, à la différence du premier, celui-ci a senti la stérilité de son continent dans le domaine précis, celui de l'écriture. Il ne s'agit plus des problèmes socio-économiques mais de celui de la production d'un « nouveau roman africain » qui impose définitivement l'écrivain nègre parmi les références du monde. Deux ans sont passés depuis que Giambatista s'y est appliqué, aucune phrase n'a été écrite. L'Afrique est stérile. Elle ne peut rien inspirer à ses enfants. Dans un monologue intérieur servant d'ouverture au récit, le personnage-écrivain le dit de la plus belle manière quand il se demande pourquoi lui et ses pairs sont enfermés dans un « cercle infernal » duquel ils ne peuvent sortir pour développer leurs talents d'écrivain. Quelques lignes après, il y revient et donne certaines des raisons à la base de cette crise. En effet, s'inquiète-t-il :

Pourquoi ce cercle infernal dans lequel nous, écrivains nègres, sommes emmurés ? [...] Le roman commencé il y a deux ans n'avance pas ; les idées s'enlisent. « Ils n'ont pas de public. Leurs masses sont analphabètes. S'ils écrivent c'est pour faire revivre un passé révolu auréolé du titre pompeux d'âge d'or. Affirmation d'une identité toujours méconnue. Ceux qui tentent d'en sortir étendent des platitudes destinées en pâture aux pontes parisiens attardés. » (1975 : 5)

Cette fois le monologue est plus explicite sur les causes de la faiblesse de cette Afrique, en tant qu'inspiratrice des « Belles Lettres ». S'appuyant sur un point de vue second, dans le cadre d'une polyphonie faible, fait parler un « locuteur représenté » (Ducrot, Oswald, 1980 :204) qui s'exprime à travers lui et dont il assume le point de vue. Parallèlement, agissant en syncrétisme, selon Rabatel (1998), les deux locuteurs et leurs énonciateurs respectifs expliquent l'échec du personnage-écrivain d'abord, par un manque criant de lecteurs, étant entendu que les masses africaines sont analphabètes, et ensuite, par une pauvreté de la vision du monde de l'Afrique qui serait emmurée dans un passé mythique, lequel passé n'aurait autre

chose à vendre que les légendes et les contes merveilleux. Ces derniers condamneraient l'écllosion de tout projet littéraire fiable, à part des « platitudes » sans intérêt. Reporté à la pensée de Jakobson, telle qu'actualisée par Philippe Verhaegen (2010 :93), ce passage met en exergue la modicité, voire l'absence, des fonctions conative et référentielle qui auraient dû fonder l'écriture comme discours. Quand bien même le locuteur aurait envie de produire quelque message, il serait ainsi « emmuré dans ce cercle infernal » faute d'un co-auteur. Comment, en somme, l'Afrique qui n'est que « Magie. Taureaumachie. Cannibalisme. Merveilleux. Surprise. Traîtrise » (1975 :11), pourrait-elle inspirer une carrière réussie en écriture ?

Le personnage-écrivain se trouve désespéré, réellement enfermé dans un cercle sans issue. Telle conception de la littérature rencontre bien l'enseignement de Bakhtine qui, parlant de la polyphonie auctoriale, soutient que l'acte de création littéraire se trouve dans l'exotopie. A travers Laurent Perrin (2006 : 6) qui le reprend, il est on ne peut plus clair quand il se dit : « Le moment initial de mon activité esthétique consiste à m'identifier à l'autre, je dois éprouver [...] ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, coïncider avec lui et [...] après s'être identifié à lui, il faut rentrer en soi-même, regagner sa place hors de celui qui souffre ».

Cela explique qu'en l'absence du public consommateur avec lequel construire le texte, l'auteur végète pendant deux ans. L'Afrique ne lui apporte aucune issue dans ce dilemme entre la volonté d'écrire et le cercle dans lequel il se trouve enfermé à double tour. Aussi peut-il se dire, dans un autre monologue : « J'ai toujours cru que l'écriture apportait une singulière réponse à l'existence, toujours vu un instrument de libération, la solution à mes drames. La porte de ce royaume qui libère, délivre, me semble définitivement fermée, maudit soit ce cercle infernal paralysant. [...] » (1975 :6)

Telle est la première Afrique, un trou noir qui enferme tout projet d'écriture par manque de ressources inspiratrices et surtout de lecteurs et de critiques à même d'impulser la fonction émotive ou expressive. Dans un autre texte, nous disions à ce propos que toute création littéraire est le fait d'un « aller-retour » entre l'auteur et son lecteur, entre « l'ipséité et l'extranéité » (Bondo Mulunda, 2017 : 20)

Il est donc normal que sans lecteur, il ne puisse y avoir de roman, en dépit d'un projet conceptuel avéré. Dans ce cadre, le lecteur devient co-auteur, et Giambatista en est conscient quand il dit que l'écriture est « une sortie de nous-mêmes vers les autres ». Or, cette altérité lui manque cruellement, ce qui l'amène à tourner en rond pendant deux bonnes années. Alors l'Afrique en cette matière n'est plus qu'une obscurité épaisse ainsi que la qualifie l'un des savants réunis pour accueillir l'auteur-personnage dans le club de Rome. Il dit : « [...] Un soleil qui recule tous les jours les limites de l'obscurité épaisse qui couvre le continent noir brille parmi nous et éclaire chacun des membres [...] » (1975 :15)

La première Afrique de Ngal est ici assimilée, par métonymie, à une obscurité apocalyptique qui la couvre entièrement. Dans son enseignement triadique du signe, Peirce, parle d'une sémiotique illimitée, dans la mesure où chaque composante, à son tour, déclenche un processus sémiotique. Cela fait que les ténèbres que représente l'Afrique s'appréhendent

à travers la trichotomie de Deledalle (1978) comme sous-signes 1, 2 et 3 de la dimension du représentamen, de l'objet et de l'interprétant. Les deux premiers niveaux nous intéressent ici. En effet, les ténèbres, comme sous-signe 1 de la dimension du représentamen, renvoient à la négativité, à la vacuité qui font l'être même du continent. On dit que ce signe est un « qualisigne » car l'Afrique se définirait par un désespoir inhérent à son existence-même. Vu du côté de l'objet, il est un sous-signe 3, c'est-à-dire qu'il ne peut être ni un icône (une icône), ni un indice mais un symbole. À ce titre, les ténèbres signifient par remplacement. L'Afrique devient elle-même une obscurité. Elle ne la contient pas, elle l'est. Cette Afrique-obscurité finit par révolter Giambatista, à l'instar d'Oumar Faye (Sembene Ousmane, 1957), l'un des héros de la littérature anticoloniale. Il décide de quitter le continent noir. Parce que l'Afrique ne lui inspire aucune possibilité d'éclosion littéraire, il décide de s'en éloigner et trouver les lumières ailleurs. Il dit notamment, répondant à son disciple : « -Mais attention ! Pas d'ambiguïté ! Je suis de la race qu'on ne peut assimiler aux africains ordinaires. Nous n'avons de commun que le biologique. Ma place se trouverait à Paris, à Genève. C'est un accident de l'histoire qui m'a fait naître en Afrique. (1975 : 9)

Le personnage-écrivain met en exergue les avatars d'un multiculturalisme à la manière de Herder (cité par Anke Bosse 2014) qui considère les cultures comme des ensembles des valeurs cloisonnées et fermées sur elles-mêmes, à l'instar des îlots clos qui ne peuvent se rencontrer, se toucher. C'est ainsi que sortant de son monde, il va chercher l'inspiration dans l'autre culture. Ici au moins, il croit trouver le lecteur et des thèmes multiples susceptibles de féconder son talent de meilleur écrivain africain dont il avait toujours rêvé. Mais, comme Samba Diallo et les autres antihéros de cette veine littéraire, Giambatista ne tarde pas à déchanter. L'occident ne lui apporte rien. Alors l'Afrique lui apparaît sous un nouveau jour. Malheureusement, ce multiculturalisme fait du personnage, un homme écartelé entre deux mondes en constant conflit irréductible. Car on ne peut en concilier les valeurs. La seule solution consiste à quitter l'un vers l'autre, à abandonner les valeurs jugées passéistes vers les valeurs modernistes, voie qui s'est révélée catastrophique pour Giambatista.

c. L'Afrique inspiratrice du Nouveau Roman

À l'instar des personnages principaux de Sembene Ousmane, de Cheikh Amidou Kane, de Nanga Bernard (1989), Giambatista se rend compte de l'échec de sa démarche. Non seulement ses rêves ne peuvent se réaliser, mais aussi et surtout, rien ne peut déclencher ses émotions dans une culture où il est définitivement étranger. Pour donner une caution à sa démarche, il est obligé de tricher avec lui-même en versant dans le plagiat et dans d'autres travers semblables. Il en tire ainsi une notoriété factice dont il décrit lui-même les effets en ces termes :

Quel talent polyvalent ? Quel talent pluridimensionnel ? Je lis les réactions sur tous les visages quand je passe. [...] Je vois les hommes s'écarter sur mon passage et courber leur tête en signe de vénération « Le savant passe. Il ne parle pas beaucoup. Il est sentencieux. Sec. Sobre dans ses paroles. Tête légèrement inclinée ? Les cheveux pas très bien peignés. Mes écrits impressionnent. La clé. Les références. L'Encyclopédia britannica produit ses effets. Le

procédé utilisé génial. Des ouvrages cités mais jamais lus. Les comptes rendus de la revue Culture et Développement, instrument précieux de la mystification. (1975 : 36-37)

Se servant, une fois encore, d'un locuteur doxique représenté, il fustige cette réussite due à la Mystification, au plagiat et à la tricherie. Cette célébrité factice qui, en fait, est l'expression manifeste de l'échec de sa démarche, ne le convainc pas lui-même. Grâce à un énonciateur dont il n'assume pas le point de vue, il verse ainsi dans ce que Rabatel (1998 : 86) appelle la « sous-énonciations », posture qui permet de reprendre, en minima, le point de vue d'un énonciateur. Il en est conscient et le reconnaît explicitement en des mots aussi explicites :

Des traductions ! Ça allongera la liste de mes publications. Une seule fausse note : le roman piétine. Les quelques lignes déjà écrites ne semblent pas honorer mon génie. [...] Discours interne de l'obsessionnel dilué dans un mélange indescriptible de temps et de confusion de perspectives. La ponctuation ? N'en dis rien. L'Échec semble poindre à l'horizon. (1975 : 37-38)

Par quelques énoncés relevant de la « négation polémique », il sous-entend un « Être de discours » (Nølke Holsen et al. 2004) qui aurait donné un point de vue positif sur son entreprise, point de vue duquel il se distancie, car, dit-il, l'échec *poindre à l'horizon*. Comme le vieux Meka de Ferdinand Oyono, il réalise la grandeur de sa folie. Aussi décide-t-il de revenir sur ses pas.

Ce retour aux sources, Giambatista l'a accompli sous forme de reconversion de surface, ayant compris qu'il lui était impossible de produire un roman de notoriété mondiale sans l'apport de l'Afrique redécouverte sous ses véritables splendeurs. C'est logiquement qu'en réaction à son disciple Niaiseux, il s'écrie :

[...] Et comme par enchantement, tu me mets sur la piste. La magie fille de la sorcellerie ! Cette manière de dire comme le rappelle R. Firth, qui est le discours propre aux sociétés primitives. Instance où se manifeste le refoulé social, Discours idéologique, la sorcellerie, lieu où les oppositions cachées, des contradictions latentes sont restituées. Ce discours il me faut l'appivoiser. Quel qu'en soit le prix. [...] Seul le discours intérieur à l'Afrique pourra libérer le mien, enchaîné par un de ces sophismes dont seuls les occidentaux ont l'art. Il existe une vie souterraine en nous. Le freudisme l'a apprise aux occidentaux ; les primitifs eux, ne l'ont jamais ignorée... (1975 : 9)

Cette Afrique hier inutile, incapable d'inspirer un écrivain, devient la seule capable de libérer le discours de Giambatista. Si l'occident a appris par Freud la vie souterraine qui régent celle des individus et des sociétés, l'Afrique n'avait pas à l'apprendre car elle ne l'avait jamais ignorée. Le continent noir apparaît comme l'unique société dont les valeurs suffisent à anoblir le monde, et son discours, seul susceptible de traduire en harmonie, des oppositions qui fondent toute parturition littéraire. Giambatista l'a compris et ne se voile plus la face. Il doit la reconquérir à tout prix. S'inspirant de son presque-homonyme, Giambattista Vico, le napolitain, décide de mettre sur pied une « Scienza nuova » grâce à laquelle il

s'engage à anoblir l'idéal surréaliste. Le récit devient alors une véritable « métacritique » (Semujanca 1997 : 167) dans laquelle le Nouveau Roman africain se définit en s'écrivant, mieux, s'écrit en se définissant. Les valeurs culturelles africaines longtemps piétinées doivent être récupérées et utilisées. Ci-dessous, il retrace clairement sa démarche :

[...] Nous avons besoin de le redécouvrir. L'espace acoustique ou plus exactement audiovisuel. Celui du conteur ! Quelle richesse indéfinie ! Quelle liberté dans l'évolution du récit ! 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 d'âge différent. D'un univers cinématique qui engendre un ordre et s'engendre de lui. Cette fécondation du roman par l'oralité que depuis deux ans je m'efforce de réaliser. (1975 : 10)

Le revirement est (apparemment) total et complet. Dans son discours, il ne s'agit plus de l'Afrique, « cercle infernal », naguère décriée. L'oralité africaine devient le point de départ de la révolution de l'écriture romanesque. Ici devrait se jouer la « détemporalisation » du fait littéraire, expression pertinente de la modernité qui allie diachronie et synchronie, présent et futur, écriture et oralité. Ce n'est plus à Rome, à Paris, à Genève qu'il faut chercher la panacée mais dans le conte africain grâce à la « *scienza nuova* » comme il le soutient ci-dessous :

Il faudrait une *scienza nuova* pour redécouvrir ces puissances spirituelles que l'univers technologique a perdues et que les sociétés orales désinvoltement appelées primitives, ont conservées. Puissance et faculté de déchiffrer les langages enfouis dans les profondeurs du symbolisme, de décrypter les intentions malveillantes de l'ennemi. Les secrets découverts constituaient des grandes épiphanies du divin sous les voiles des environnements : domaine essentiel du voyant » (1975 : 9)

Ce roman inspiré de l'oralité, de la sorcellerie, du voyant, bref, de la cosmogonie africaine, procéderait de la « littérature gestuelle ». La hardiesse et la témérité de l'entreprise est décrite en des termes aussi clairs que laudatifs. En effet, pour le personnage-écrivain « Un conte ce n'est pas ce que [l'on croit]. Il n'est pas en dehors du conteur. Celui-ci est à la fois l'espace scénique ; l'acteur ; le public ; le récit. Un romancier qui réaliserait tous ces éléments ! (1975 : 12).

Cela justifie que le récit en étude soit une véritable intermédialité. Considéré comme tel (comme un récit) par l'éditeur, il est présenté sous une forme où le narrateur comme locuteur axiomatique est presque inexistant. La diégèse est prise en charge par les dialogues entre personnages, notamment à travers leurs monologues intérieurs. La présentation d'ensemble mime ainsi l'écriture filmique et le conte à travers lesquels la parole circule allégrement entre les intervenants sans le régulateur qu'est le narrateur. C'est pour cela que pour mettre sa théorie en application, le personnage-écrivain conçoit : « [...] une littérature qui fasse participer [le public] à la rédaction du texte [...]. Les rapports entre l'écrivain et son public seraient améliorés. La formule créerait un sentiment de participation, de double courant. « Monsieur-Tout-Le monde », au lieu d'être receveur d'idées, de valeurs, en serait créateur. L'idée est géniale » (1975 : 54). Ce n'est qu'à cette condition, pense-t-il, qu'il peut

produire un nouveau roman réellement africain, écrit par les Africains, pour les Africains et sur les Africains, car « tel on vit, tel on écrit ». Il veut ainsi faire disparaître « la dichotomie auteur-public » grâce aux vertus africaines.

Cette deuxième Afrique s'oppose à la première dont le seul mérite était l'absence de lumière spirituelle, la sécheresse de la vision du monde et la pauvreté de l'enthousiasme. La deuxième a gagné le cœur de Giambatista et a dépassé ses attentes. Aussi dit-il :

Malgré le rouleau compresseur de la colonisation, de la science et de la technique occidentale, les voix africaines ont encore aujourd'hui beaucoup plus de puissance pour nourrir nos rêves, nos passions.

Chargées d'une présence obsédante, elles ébranlent même les esprits les plus lucides de notre temps. Faut-il rayer d'un trait ces personnages de mythes, des légendes, leurs cris, leurs pleurs et leurs rires qui, pour l'homme moderne sont comme une enfance renouvelée. Ils viennent nous tirer de notre solitude ; nous mettent dans un réseau d'échange, de communication avec l'univers. (1975 : 47)

Ce n'est plus l'Afrique emmurée dans son passéisme mais celle qui féconde l'univers moderne et dont les rayons tentaculaires font renaître le monde à lui-même. Le personnage-écrivain célèbre les valeurs de cette Afrique retrouvée et veut en saisir l'opportunité littéraire en impliquant les habitants dans la production de ce nouveau roman réellement africain. Malheureusement, ce revirement n'a pas supprimé les oppositions et le binarisme qui plantent face à face, un monde occidental figé appauvri par différents sophismes et un monde africain susceptible de nourrir les passions. Définitivement ancré dans le premier, il veut uniquement se servir du second pour séduire ses admirateurs. Il n'entrevoit nullement la possibilité de conciliation entre les deux mondes. La posture qu'il prend n'est qu'un masque et il ne s'en cache pas : « Recours n'est pas assimilation », dit-il. Il justifie cette voie à travers ses modèles. Il se dit notamment : « Picasso, Juan Gris, Liptchiz se sont entourés des masques nègres uniquement dans le but de définir leurs intentions esthétiques [...] Un moyen est un moyen. » (1975 :9)

Comme nous le disions plus haut, son retour à l'Afrique n'est ni sincère ni honnête. La seule vérité est qu'il reconnaît les valeurs fondamentales de cette dernière mais ne peut se départir de son nouvel humanisme car, dit-il sur la même page : « Je suis de la race qu'on ne peut assimiler aux écrivains africains ordinaires. Ma place se trouverait à Paris, à Genève... ». L'Afrique n'accepte pas cette malice, ce péché de la considérer comme simple réservoir des valeurs à exploiter au profit du roman occidental. Elle finit par mettre en échec cette entreprise.

d. L'Afrique conservatrice et protectionniste

Pendant que le personnage-écrivain se rend auprès des africains pour les impliquer dans cette entreprise, deux réactions se font jour. D'abord, les interviewés se refusent à toute collaboration estimant que l'homme avait perdu la raison. Ensuite, les gardiens des couvents

de la culture africaine décident de son arrestation et de son jugement pour trahison. Les arguments des uns et des autres lors du procès dévoilent une Afrique différente des deux premières. Elle est stricte et ne transige pas sur ses valeurs qu'elle n'entend partager avec aucune autre culture au monde. Nationaliste culturelle à l'étroit, cette Afrique se cabre, se referme sur elle-même et ne pardonne aucun écart en cette matière. L'un de ses représentants le dit ainsi de la plus belle manière :

Ne croyez pas, sales chiens, que nous tomberons dans le piège qui consacre des traitres martyrs. Martyrs de quoi ? Toi de la niaiserie. L'autre de son orgueil. Exploiter les siens pour servir l'étranger ! Oser s'adresser aux ancêtres en ne reculant devant aucune célébration traditionnelle pour égaler le blanc. Taxer nos cérémonies de rites sauvages et les exploiter à des fins mercantiles ! Piétiner toute la sagesse ancestrale ! La traiter de fétichisme ! Crimes irrémédiables ! Tu entends ! L'enfant qui renie sa mère n'a droit à aucun regard de pitié. Nous avons été bravés de nuit, de jour [...] (1975 : 75)

Ce propos présente l'image de cette Afrique protectionniste, fière et jalouse de ses valeurs qu'elle ne peut voir galvaudées sous aucun prétexte. Pour toutes ces raisons, le personnage-écrivain et son disciple Niaiseux, sont condamnés à l'errance. On les accuse d'avoir voulu ouvrir l'espace africain pour « y vivre avec les Blancs seulement ». La dernière séance de leur jugement traduit à suffisance l'importance que l'Afrique attache à sa vision du monde. En effet, le président de séance, s'adressant à ses collègues, s'écrie :

[...] D'aucuns trouveront ce procès peut être insolite. Dans le monde dit « libre », en effet, il n'en existe guère de ce genre. Un procès à base de délit culturel ! Inconcevable. N'est-ce pas l'originalité de notre continent d'avoir échappé à ces compartimentages de la réalité : facteur politique, facteur économique, facteur culturel, facteur religieux etc... (1975 : 93)

Le fait pour Giambatista d'avoir voulu utiliser la culture africaine pour écrire un roman africain est considéré comme un sacrilège, car les choses les plus sacrées ne le seraient plus. Le complexe ahurissant d'ethnocentrisme a été ainsi à la base de ce procès qui a consacré l'échec du projet car, non seulement l'Afrique lui a refusé les ressources dont il avait besoin, mais aussi l'a condamné à aller de couvent en couvent, ces hauts lieux de culture (cités à la page 89), afin de renaître à elle.

À la manière de Samba Diallo, Giambatista devenait un antihéros. Si le premier a été tué par un fou, celui-ci a été condamné au rejet par la culture africaine. Lui et son disciple étaient devenus des « Cobayes de la mort de l'espoir ! ». Aussi a-t-il ajouté lui-même : « Le chevalier du Moyen Age errait en quête d'aventures, de « choses spirituelles ». Nous, nous sommes des Galaad sans Graal. L'humain qui aurait pu constituer la quête la plus merveilleuse est mort. Notre aventure n'est plus que le roman du sacrement du néant ». (1975 : 113)

2. L'implicite d'un appel à la transculturalité

Malgré son caractère notoirement épideictique, ce texte est en fait un acte du discours.

Comme l'enseigne la Nouvelle rhétorique, les mots sont incapables de décrire les mondes. Tous traduisent des points de vue, manipulent les opinions. N'est-ce pas ce qui avait amené les philosophes du langage, notamment Austin (1970) et Searle (1982) à considérer les énoncés comme des « actes du langage » ?

À ce propos, l'analyse pragmatique du texte enseigne que ce dernier doit être considéré, selon Jean Michel Adam (2002 :572), comme : « cette suite généralement ordonnée linéairement, (qui) possède la particularité de constituer une totalité dans laquelle des éléments de rangs différents de complexité entretiennent les uns par rapport aux autres des relations d'interdépendance ». Envisager le récit en étude comme une totalité, c'est aussi y voir un acte de langage ayant une valeur illocutoire qu'il faut ressortir. Dans ce cas, laquelle serait-elle ?

Cette question invite à une lecture profonde du texte. En effet, ainsi que nous l'avons dit, la valeur apparente de ce texte en fait un discours épideictique en ce qu'il se consacre à louer ou à discréditer l'une ou l'autre des cultures en présence. On constate vite que l'auteur ne veut en imposer aucune. En effet, les trois Afriques décrites, ci-dessus, se sont révélées des obstacles à la réalisation du projet du récit. De manière explicite, l'auteur ne dit nulle part ce qu'il convient de faire. Il plonge ainsi le lecteur dans ce que Searle appelle « l'acte de langage indirect ».

Selon lui, « Le problème que posent les actes de langage indirects est celui de savoir comment il est possible que le locuteur dise quelque chose, et veuille le dire, mais veuille dire encore quelque chose d'autre ». (1982 :72). En conséquence, ajoute-t-il en substance, l'auditeur comprend l'acte de langage « qu'il entend alors que la phrase qu'il entend et comprend dit autre chose ». Nous entrons de plain-pied dans l'implicite tel qu'enseigné par Kerbrat-Orecchioni (1986). Pour raison de place nous ne distinguerons pas comme elle, le non-dit et le présupposé. Au moins nous notons que le silence du texte sur l'attitude que le narrataire se devrait d'adopter est en soi un « signe » qu'il faut pénétrer car, dévoiler c'est en même temps proposer. Telle est la caractéristique des textes littéraires qui les distingue principalement des autres genres. Jean Larmat Rabelais (1973 :63) le souligne à juste titre quand il écrit : « Tel est le livre : il ne faut pas s'en tenir au sens littéral, mais chercher la pensée cachée de l'auteur ». Il en résulte que considérer le texte en étude comme un acte de langage indirect c'est justement postuler qu'il a un message caché qu'il faut découvrir. A ce propos, notre entendement rejoint en tous points celui Piégay-Gros Nathalie (2004) qui pense que « Dans son œuvre, l'auteur d'un texte littéraire ne dit pas tout, il laisse beaucoup de place à l'implicite et c'est au lecteur de faire un travail, plus ou moins conscient, sur le texte pour le comprendre en profondeur ».

Il nous appartient donc en tant que lecteur de découvrir ce message, mieux, cet acte de langage qui se cache derrière la force assertive apparente. Dans cette perspective, en considérant ce texte comme un signe, nous nous référons à la démarche proposée par Charles Morris qui, à travers la sémiosis illimitée de Peirce, a institué trois niveaux d'analyse sémiotique : la sémantique, le syntaxique et le pragmatique. Ce dernier nous intéresse

particulièrement. Selon lui, l'analyse pragmatique est celui où le signe est appréhendé en relation avec ses usagers. Nous devons donc au préalable déterminer les usagers du texte en étude, en tant que signe. En effet, selon Peirce, tout est signe y compris le récit en étude. Il devrait à ce titre, avoir un représentant, un objet et un interprétant. Si le premier est manifeste et ne pose aucun problème les deux derniers doivent être découverts. En effet, comme l'enseigne Morris, qui en sont les usagers ? Qui parle et à qui il parle ? Sans entrer dans la polémique de narratologues sur les notions telles que : l'auteur, le narrateur, le lecteur, le narrataire, disons simplement que ce texte est le fait d'un auteur, Ngal, qui en serait locuteur axiomatique. Mais, nous inspirant de Bakhtine, nous pouvons dire que cet auteur n'est pas seul à s'exprimer car tout texte, tout discours, est le produit d'un dialogisme constitutif. C'est dire qu'à travers l'auteur se cache une conscience collective qui pourrait être un « locuteur doxique ». Ce locuteur, dont Ngal assume et le discours et le point de vue, s'adresse aussi à un co-énonciateur collectif représenté par les citoyens du monde appartenant à deux cultures : l'occidentale et l'africaine. Ces coénonciateurs sont plutôt considérés du point de vue de leurs cultures respectives non de leur nature biologique. Ce qui fait par exemple que Giambatista et Niaisieux soient occidentaux alors que certains coopérants d'origine occidentale sont ici Africains.

À travers les avatars des trois Afriques, le locuteur axiomatique affiche l'illusion qu'elles constituent toutes. Aucune des trois attitudes ne conduit à la réussite. Dans ce point de vue négatif se cache un autre opposé. Pour bien le dire, soulignons que le locuteur fustige la multiculturalité qui présuppose un combat entre deux entités culturelles figées, représentées ici par la première et la dernière Afriques. En effet, comme nous l'avons montré, dans sa première posture d'africain occidentalisé, Giambatista ne voit qu'obscurité dans la culture d'en face, de même que les africains se ferment totalement à celle qu'ils considèrent comme une culture érodée et dépravée. Naturellement, entre les deux, s'engage un conflit implacable dont l'illustration est la condamnation du personnage écrivain. L'interculturalité, comme contact des cultures, est incarnée ici par la deuxième Afrique qui entrevoit la possibilité d'un enrichissement mutuel entre les deux mondes. Peu importe l'honnêteté, ou non, de ses convictions, Giambatista envisage d'enrichir sa culture d'occidental par les éléments de l'autre monde, les deux étant considérés comme deux univers figés et inconciliables.

Le fait qu'il n'ait milité pour aucune d'entre elles signifie qu'il les rejette toutes, à la fin. Du coup, il nous semble que l'auteur appelle en implicite les narrataires, non pas seulement à s'accepter mutuellement mais à comprendre qu'aucune culture n'est un « ilot » figé et homogène. Toutes sont un dynamisme, une fluidité qui meurt de l'enfermement. On ne peut, en somme, parler d'une culture occidentale ou africaine homogène. Tous les théoriciens sont d'avis qu'il existe plusieurs pratiques culturelles dans chacune d'elles. Le locuteur doxique invite les concernés à s'ouvrir les uns aux autres afin de construire une culture universelle qui ne serait plus ni occidentale ni africaine, mais celle que chacun reconnaîtrait comme la sienne. L'Interprétant se traduirait par un énoncé du genre : « Construisez une culture commune et dynamique à partir de vos pratiques culturelles respectives ». Comme macro-acte de langage, on le voit bien, au-delà du contenu propositionnel, l'œuvre exprime, en dépit de sa valeur illocutoire assertive, une force

illocutoire « directive » en ce qu'il est un conseil, une orientation qui engage à adopter de nouvelles attitudes culturelles pour construire un monde réellement mondialisé. Le texte dans son entièreté devient « un trope illocutoire » selon Kerbrat-Orecchioni.

En guise de conclusion

À travers son récit, Ngal aborde, ici, la question toujours présente des conflits culturels, entre l'Afrique et l'Occident. Il pose cette problématique à travers la possibilité d'une écriture romanesque purement et authentiquement africaine. Giambatista, le personnage-écrivain désafricanisé et occidentalisé, ne parvient pas à produire ce roman du fait des complexes divers. À travers ce projet, il se construit deux images différentes de l'Afrique. La première, culturellement pauvre, ne peut inspirer un écrivain, car dépourvue des ressources tant humaines que culturelles afférentes. La seconde, simple réservoir des valeurs culturelles, doit être exploitée pour compenser les sophismes et autres faiblesses du monde occidental, ce qui blesse la susceptibilité des africains. Tout aussi imbus que les occidentaux, ces derniers présentent une Afrique refermée sur elle-même qui n'accepte aucun lien culturel avec l'autre monde. À l'arrivée, aucune attitude ne permet à Giambatista de réaliser son rêve. Le roman projeté ne sera jamais produit. Une analyse pragmatique succincte du texte nous a permis de voir dans l'échec de la démarche du personnage-écrivain, un appel à ne pas emboîter ses pas. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, suivre cet exemple conduirait le monde à des situations d'errance infinie. Les uns et les autres doivent comprendre que la culture est un dynamisme qu'il faut ouvrir afin de lui permettre de se construire constamment et de toutes les rencontres, de manière à en obtenir une qui soit universelle, même si des différences mineures subsisteront toujours dans la pratique. Le texte constitue ainsi un appel implicite à la transculturalité car chaque culture doit aller vers les autres et accepter d'entrer en symbiose avec elles de manière à en produire une qui soit universelle.

Références bibliographiques

- ADAM, Jean (2013), *Le récit*, Paris, Puf
- ADAM, Jean Michel (2002), Article « Texte » in CHARAUDAU P. et MAINGUENAU D. (drs) *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil ;
- ANKE BOSSE, (2014) « Interculturalité-Transculturalité » <https://researchportal.unamur> > Files.
- BAKHTINE Mikhaïl (1970), *la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil
- BONDO MULUNDA, Nicodème (2017), *De la polyphonie dans le roman de Sony Labou Tansi. Contribution de la pragmatique à l'intelligence d'un texte littéraire*, Kamina, Presses Universitaires.

- CHEIKH AMIDOU KANE, (2002), *l'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard
- COLLOT Michel (1988) « Le thème selon la critique thématique » in *Communication* 47, pp. 79-91
- DUCROT, Oswald. (1980), *Dire et ne pas dire*, Paris, Herman
- HERBERT Louis, (2017) « Introduction à la sémiotique » dans Louis Herbert (dir), *Signo* (en ligne) Rimouski (Quebec), version du 19 août 2016. Lien vers la publication : <https://www.signosemio.com/introduction-semiotique.pdf>
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole (1990), *Le processus interprétatif, Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.
- KERBRAT ORRECHIONI Catherine (1986), *L'Implicite*, Paris, Armand Colin
- LARMAT Jean Rabelais (1973), *Connaissance des Lettres*, Paris, Hatier
- MORRIS WILLIAM Charles, (1946), *The signs: languages and behavior*, Printice-hill
- NANGA Bernard, (1984), *Trahison de Marianne*, Paris, Nouvelles Editions Africaines
- NGAL MBWIL A MPANG, Georges., (1975), *Giambatista Viko ou viol du discours africain ; Lubumbashi*, Alpha-Omega
- NØLKE HOLSEN et al. (2004), *Scapoline. Théorie scandinave de polyphonie linguistique*, Paris, Kimé
- RICOEUR Paul (1991), *Temps et Récit*, Tome II, Paris, Seuil
- PIEGAY-GROS Nathalie (2004), « La réécriture-Quelle référence au texte et à la réalité ? » in : *La nouvelle revue pédagogique* n°10 Lettres-Lycée, mai-juin, pp.9-17
- PEIRCE SANDERS Charles (1978), *Ecrits sur le signe* (Textes rassemblés par G Deledalle), Paris, Seuil ;
- PERRIN Laurent., (2009), « La polyphonie linguistique » in *Langue française* 4/2009, pp. 3-9
- RABATEL Alain., (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Délachaux.
- SEMBENE OUSMANE (1957), *O pays mon beau peuple*, Paris, Harmattan
- SEMUJANCA, Josias. (1997), « Ecriture romanesque et discours métacritique dans *Giambatista Viko* de Mbwil a Mang Ngal », *Etudes littéraires* 301 DOI :10.7202/501196ar, pp. 167-178