

De l'histoire à sa métaphore dans *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem

JOSIAS SEMUJANGA

Dans *Le Devoir de violence*¹, l'Histoire semble être un pont de jonction entre les discours qui traversent le roman, de sorte que des éléments élaborés ailleurs dans d'autres textes, intervenant subrepticement, créent un effet de réalité et d'évidence. Par le détournement incessant du langage et par la parodie généralisée, *Le Devoir* dérouté le lecteur; et la représentation par les mots semble elle-même mise en doute. On assiste à une métaphore, un transport généralisé d'un discours à l'autre sans qu'il soit possible de définir un lieu d'origine, un sens propre de l'Histoire. La question du sens propre est-elle encore pertinente puisque l'écriture vit de l'interstice entre l'Histoire et sa mise en fiction? *Le Devoir* décrit-il « vraiment » une réalité « locale » dans la langue de l'autre? Ses relations intertextuelles complexes ne font-elles pas de ce roman plutôt une illustration de tout processus de création littéraire : une aventure ambiguë?

On le voit bien, le principe de la représentation, qui sous-entend qu'une langue fonctionne comme un système où les mots ne sont que des signes qui représentent la réalité

1. Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Éd. du Seuil, 1968, 107 p. Dans la suite de l'étude le corpus sera désigné par *Le Devoir* et dans les citations par D, suivi du folio entre parenthèses.

extratextuelle, est un postulat au sujet duquel la controverse est loin de prendre fin. À cette théorie de la dénotation s'oppose celle qui fait de la représentation (du moins en littérature) un procédé par lequel l'écrivain détourne le sens des mots, les subvertit et leur fait dire autre chose; et le mot devient trope, métaphore. En réalité, la représentation littéraire fait de l'écriture la résolution de l'ambiguïté du langage, qui emprunte à la langue naturelle une partie de sa capacité à construire et à ressaisir les objets de référence tout en gardant une certaine autonomie. Barthes ne dit-il pas justement que «la littérature est une tricherie salutaire, une esquive, un leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente²»?

Sous cet angle, les référents romanesques, même s'ils participent, comme désignation des espaces ou des savoirs constitués, à la construction d'un ancrage historique ayant la forme d'un hors-texte, sont sémantiquement et syntaxiquement réinvestis dans la systématité littéraire. Ils se présentent alors sous forme de métaphore (ici l'Histoire) permettant le passage entre deux ordres de signes où la lecture apparaît comme une opération réalisant l'*intersémiotité* du sens entre le roman et le contexte référé. Ainsi conçue, la représentation fonctionne comme une forme conventionnelle, un contrat entre le roman et son lecteur, qui consiste à lire le roman comme une référence à l'expérience humaine sans pour autant perdre de vue que, comme toute convention, la représentation littéraire n'implique pas que l'on cherche nécessairement une adéquation entre les référents linguistiques et la réalité extratextuelle. Dès lors les romanciers africains se retrouvent confrontés au principe fondamental de tous les écrivains : inventer le monde avec les signes du langage tout en sachant l'irréductible impossibilité d'épuiser la réalité avec les mots.

C'est cette forme de représentation que l'on étudie dans *Le Devoir* où l'ambiguïté, pour ainsi dire, tient à un jeu de mot autour de l'histoire. En effet, le roman convoque, évoque et révoque d'autres textes historiques de façon que le lecteur se retrouve devant un dilemme : de quelle histoire s'agit-il? Est-ce celle du narrateur (histoire)? Est-ce celle du savant (Histoire)? La parodisation systématique, qui couvre l'ensemble du texte, permet de montrer en quoi cette ambivalence sémantique de l'histoire est constitutive du sens du roman. L'analyse se fera en trois temps : (1) la référence à l'Histoire, (2) la parodie de cette référence et (3) la neutralisation des parcours axiologiques du roman.

2. Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 16.

PARCOURS FIGURATIF DE L'HISTOIRE

Le narrateur raconte l'histoire du Nakem depuis le XIII^e siècle jusqu'à l'aube des indépendances africaines. Comme il convient à la narration historique *stricto sensu*, le récit principal, en trois parties, est assumé par une narration extrahétérodiégétique avec un point de vue tantôt objectif tantôt subjectif. Dans de nombreux récits enchâssés, la relation est assurée par des personnages aussi différents que Saïf roi du Nakem, l'ethnologue Shrobénus, Kassoumi fils de l'esclave du même nom ou l'évêque Henry. Comme tous les personnages se situent par rapport au projet de Saïf, ils lui sont alliés ou opposés. Malgré ses violences et ses cruautés, Saïf gagne tous les combats jusqu'au match nul l'opposant à l'évêque Henry, au dernier chapitre. Politicien rusé, il élimine tous ses adversaires ou alliés devenus inutiles à son projet.

Les métarécits de même que les nombreuses descriptions, qui ralentissent la vitesse du récit, visent essentiellement à donner des détails sur l'histoire du royaume du Nakem et la dimension idéologique et morale des personnages. La focalisation est tout entière sur le roi du Nakem et c'est à partir de lui que le narrateur évoque les peuples de l'Afrique, la colonisation et l'esclavage comme une grande fresque. Saïf est doublement chargé : selon ce que la fiction fait de la figure du roi du Nakem et selon la façon dont il est jugé par le narrateur. Enfin cette double référence s'enrichit d'une troisième, par une évocation à peine voilée du contexte d'énonciation du roman : « Véridique ou fabulée, la légende de Saïf Isaac El Heït hante de nos jours le romantisme nègre et la politique des notables en maintes républiques » (D, 14) comme « l'actuelle République africaine de Nakem-Ziuko » (D, 12). Le charme du roman réside en grande partie dans cette imbrication des moments de l'histoire africaine : Antiquité, Empires, colonisation et temps présent. C'est une synthèse de huit siècles de l'histoire africaine dont l'ampleur temporelle donne une force singulière à ce roi, symbole d'un pouvoir africain qui, d'après le narrateur, serait depuis toujours égal à lui-même dans sa violence et son infâmie. En maintenant une continuelle ambiguïté entre le vrai et le faux, le narrateur crédibilise la fiction, l'écriture et jette le doute sur ce qui est historique.

Cependant, comme si elle jouait sur deux tableaux — la convocation des référents externes et la construction de l'effet romanesque —, la narration historique s'interrompt pour laisser place à la narration lyrique : deux couples s'aiment ; deux récits enchâssés. Madoubou fils du roi Saïf, vient souvent

tenir compagnie à Sonia, la fille de l'ethnologue Shrobénus. « Les deux jeunes gens écoutaient souvent ensemble la musique en regardant les plages du fleuve Yamé. Un jour, ils tombèrent amoureux dans l'insouciance totale de leur race et du monde environnant » (D, 104). Kassoumi et Tambira, deux jeunes esclaves, connaissent eux aussi des moments de bonheur et d'amour lyrique, insouciant, naïfs et innocents au point que le roi Saïf finit par consentir à leur mariage.

En racontant des récits où Saïf élimine ses adversaires (agents coloniaux et leurs collaborateurs), le narrateur crée, par ailleurs, un monde digne d'un roman policier où le héros est nul autre que le sanguinaire Saïf qui, malgré ses forfaits, se montre très digne et compétent face à la maladresse de ses adversaires aussi crapuleux que lui.

Commençant souvent par un démonstratif — «voici» — qui les intègre au récit principal, ces récits enchâssés donnent à l'ensemble du roman l'allure d'un reportage objectif à la manière d'un journal télévisé, où le présentateur fait parler invariablement plusieurs correspondants. Au mode d'une chronique, qui respecte scrupuleusement l'ordre des événements depuis 1202 jusqu'autour des années 1940, se substitue celui d'une légende, caractérisé par la narration à l'indicatif, général et sans précision temporelle : «l'âge d'or est pour demain, quand tous les salauds crèveront» (D, 199).

Devenu légende et allégorie, le roman se termine ainsi sur une déconstruction de la chronologie alors que celle-ci était jusqu'alors un élément qui ponctuait le rythme de la narration. Du coup, le récit historique se trouve invalidé ; car sans chronologie, il n'y a pas d'Histoire. Cette ambiguïté narrative est liée au parcours figuratif du peuple dont le malheur transcende le temps semblable au destin du clandestin : «Le clandestin était un Dieu traqué, libre, qui, à chaque coup de feu, repartait à zéro [...] la liberté reconquise sur un arrière-fond d'aventure et de légende [...]» (D, 200).

Cette temporalité circulaire conforme à la légende et au mythe s'oppose à la chronologie très dense dans le reste du roman. Au temps chronologique s'ajoute le temps statique et circulaire qui tiendrait au fait que les Nègres vivent les mêmes conditions quelle que soit l'époque envisagée par le roman. Le narrateur ne passe-t-il pas indistinctement de 1202 aux années 1940 sans oublier le XIX^e siècle quand il évoque le malheur du peuple noir ? Le problème de Kassoumi porteur d'espoir du peuple est comparable à celui de Sisyphé. Son rocher — le temps qui tourne en rond — trouve sa symbolisation dans la figure de Saïf. Cette ambivalence multiforme — sémantique, narrative et idéologique — montre que

les modalités du récit historique et du récit romanesque se chevauchent, se croisent souvent et ne se confondent pas totalement.

Si on met en parallèle les procédés narratifs, les parcours narratifs et les plans sémantiques, on constate que *Le Devoir* est une contre-épopée ou une épopée sur un mode négatif. Les effets de ce genre — hyperbole, grossissement des violences, la satire, le sarcasme — sont présents. Même si le merveilleux fait défaut, le roman s'inscrit dans la tradition thématique africaine : la figure de l'Afrique impériale. En subvertissant les traits positifs qui caractérisent ce genre, le roman les renforce en même temps comme motif littéraire assurant une grande convergence dans l'historiographie littéraire africaine. En s'inscrivant dans le genre épique, ouvert par ses prédécesseurs, et en y apportant une touche nouvelle, Ouologuem a fait une œuvre originale. Par le principe de variation, de contraste, de reprise incessante, *Le Devoir* dérobe ainsi le sens et la vérité historiques qu'il laisse seulement miroiter à travers des nombreuses figures discursives qu'il déploie et sur lesquelles la lecture bute souvent. L'innovation du roman réside dans cette ambiguïté fondamentale de vouloir dire le réel historique tout en le déstructurant par la parodie et d'en faire un principe de narration. En racontant l'histoire de Saïf, roi du Nakem, le narrateur relate en fait l'Histoire de l'Afrique. L'une est incluse dans l'autre et *vice versa*.

ENTRE LA MÉTONYMIE ET LA SUBVERSION

La rhétorique classique définit la métonymie comme une figure qui consiste à évoquer une partie pour le tout, un élément pour l'ensemble ou une cause pour l'effet; ce rapport existe entre le royaume du Nakem et l'Afrique. Les éléments qui structurent l'univers du roman, en particulier l'espace et le temps, se retrouvent dans les autres romans africains : le souvenir de l'esclavage et de la colonisation ainsi que leurs conséquences.

Lorsqu'il évoque le règne de la dynastie des Saïfs, le narrateur s'appesantit sur les vexations subies par le peuple d'un règne à l'autre. Ce procédé du dire vrai s'accompagne de son évaluation morale. Dans sa relecture de l'Histoire officielle africaine, le narrateur met sur un pied d'égalité les rois africains, les colonisateurs et les missionnaires. Deux parcours figuratifs de l'histoire, deux objets de quête se font concurrence dans le roman : l'Histoire officielle et l'histoire du narrateur. Le parcours de l'histoire du narrateur inverse le

schéma habituel de l'Histoire officielle³. La figure de l'histoire devient alors un foyer de tensions à partir duquel la narration établit d'autres oppositions actantielles : l'Afrique des maîtres et l'Afrique des serfs. L'Afrique est présentée à la fois comme victime d'elle-même et victime du rapt occidental. Saïf et ses notables, une fois l'esclavage aboli, ne contournent-ils pas en effet la loi? (D, 114). La figure de l'Afrique des grands empires civilisés, berceau de l'humanité et de la sagesse, est déconstruite pour faire place à celle de la mère dévoratrice de ses enfants (D, 62). Les figures « éminentes » du roi et des notables sont défigurées par le regard ironique du narrateur qui les présente comme d'« éminents » bourreaux cannibales (D, 22). Comme si la violence de ces images ne suffisait pas, l'histoire de la résistance africaine ainsi que la mission civilisatrice du colonisateur sont tournées en ridicule (D, 36-37). La bassesse des combattants africains qui pillent et celle des « civilisateurs » blancs qui violent des femmes et tuent des enfants contrastent ici avec leurs mythologies respectives : la noblesse des résistants africains et la mission « civilisatrice » des Blancs. Le narrateur passe donc du Nakem à toute l'Afrique ou *vice versa* et tente d'exprimer la totalité du monde noir, à déconstruire la mythologie de la négritude « où somnoient de nos jours encore, les rêveurs de la théorie de l'unité africaine » (D, 11).

S'ouvrent ainsi les immenses entrelacs de relations intertextuelles du roman avec les textes canoniques de la mythologie négro-africaine, qui consistent à étendre un élément de l'Afrique à l'ensemble du monde noir. Envisagé comme un mécanisme subtil par lequel ce roman convoque, révoque, intègre ou déconstruit d'autres textes ou discours sociaux qui lui sont contemporains (la négritude), le principe de parodisation en tant que modalité intertextuelle est fortement lié à la référence historique du roman. Aussi la figure de l'Afrique paradisiaque, qui est au cœur de l'esthétique négro-africaine et de l'innocence des temps primitifs de l'ethnologie occidentale, et qui se dessine en creux dans la trame narrative du roman, rend-elle le sens de l'Histoire africaine impossible. En effet, tout se passe comme si en escamotant la violence des princes africains et la supercherie des ethnologues occidentaux,

3. Par l'ambivalence des rôles axiologiques des principaux personnages, le narrateur déstabilise les fondements de l'Histoire officielle africaine, qui, elle aussi, résulte de ce que Franz Fanon appelle, dans *Peau noire masques blancs* (1952), « le manichéisme délirant » qui consiste à inverser simplement les égalités « Blanc-bon », « Noir-mauvais » du schéma des mythologies du roman colonial. La parodie de ce discours se présente comme la négation de cette équation caractérisant le discours de la négritude (histoire, philosophie ou littérature).

l'Histoire africaine convoquée dans le roman, devenait pure démagogie.

Pour réaliser ce tour de force de raconter l'Histoire sur le mode fictionnel et d'alterner des scènes vraisemblables et des scènes purement romanesques par leur lyrisme, le narrateur utilise un procédé d'indécidabilité du statut. À aucun moment, en effet, le roman ne signale son statut ultime : fiction ou réalité. Le roman est truffé de citations qui, en apparence, ont une fonction d'érudition, alors qu'en réalité elles ont pour fonction de renforcer les thèses défendues par le narrateur. Ce procédé d'accréditation, qui sert à renforcer l'effet de réel, n'a rien à voir avec la réalité comme le montre la convocation des toponymes et des anthroponymes dont la fonction majeure vise à établir un lien métonymique entre Nakem et l'Afrique : les Zoulous (D, 19 ; Afrique australe), Lyangombé (D, 26 ; Afrique centrale et orientale) et Nakem (D, 9 ; Afrique occidentale). Un empire africain qui s'étendait à l'ensemble du continent, du Maroc à l'Abysinie, de l'Égypte au Cap (Zoulous) en passant par le Rwanda (Lyangombé) procède du récit fictif et non du récit historique qui entend établir la vérité. Le lecteur se soucie alors peu de savoir si les faits rapportés sont vrais ou faux.

Là où *Le Devoir* innove cependant et se situe peut-être dans la lignée des romans de Borgès, c'est qu'il rend ambiguë la frontière entre le monde naturel supposé non fictionnel et la fiction proprement dite. En convoquant ces référents africains, le narrateur entend dire vrai, représenter le monde africain, ses discours et ses signes. Cette référence « [...] assure le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'Histoire⁴ ».

Par ailleurs, en accompagnant ces référents de la parodie, le narrateur détruit le processus d'accréditation de la référence initialement mis en place et rend indécidable et ambiguë toute position sur les énoncés rapportés. Car la ruse du dire vrai des énoncés citationnels est déjouée, les guillemets sont abolis, la propriété est transgressée et la représentation du discours de l'autre est anéantie. Elle est intégrée au principe de la parodie structurant la narration du roman. Ainsi l'ethnologie comme savoir est tournée en ridicule sans que l'énonciation romanesque présente une alternative. En révoquant par la parodie le discours de l'ethnologue Shrobenius, le narrateur déstabilise en outre le sens de l'Histoire

4. Roland Barthes, *Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 14.

officielle de l'Afrique, qui s'inscrit dans ce projet de défense et d'illustration des « valeurs noires », et la valeur scientifique des textes ethnologiques : « [...] il (Shrobénus) voulait trouver un sens métaphysique à tout, jusques à la forme de l'arbre à palabres où devisaient les notables » (D, 102). En vendant de faux masques à Fritz Shrobénus, son hôte, Saïf détruit à son tour le mythe de l'hospitalité africaine tant vantée par les chantres de la négritude et par les ethnologues à la recherche de l'homme primitif : « Ils étaient, ces masques, vieux de trois ans, *chargés*, disait-on, *du poids de quatre siècles de civilisation* » (D, 112). Le narrateur se fait énonciateur et son histoire se situe au moment de l'énonciation : « et la pratique est courante de nos jours » (D, 112). Cet énoncé sert de pont entre la narration historique, qui correspond à l'Antiquité africaine, à l'époque des Empires, à la colonisation et le temps présent dans lequel se situe l'énonciation du roman. Shrobénus, qui n'accepte aucune critique alors que celle-ci est la base de toute entreprise scientifique, incarne l'image de l'ethnologue qui traverse le temps africain depuis sa rencontre avec l'Occident. Fritz Shrobénus est en effet un mot-pivot autour duquel tourne l'évocation et la révocation de la figure de l'ethnologue. Son origine allemande, par connotation vocalique et longueur syllabique (/shrobeniys/ et /frobeniys/), fait référence à Léo Frobénus, l'ethnologue allemand, dont on connaît les positions dans le projet de la défense et l'illustration de la Civilisation africaine ayant inspiré nombre de ténors de la négritude. Ces citations établissent des analogies entre le roman et des textes historiques sur l'Afrique : l'ethnologie et sa fille, la négritude. Saïf représente, par dérision, la figure emblématique du prince africain dont le règne est en harmonie non seulement avec ses sujets, mais aussi avec le cosmos.

La parodisation fonctionne ici comme un réinvestissement des textes de la négritude et de l'ethnologie visant à exploiter dans un sens destructif le capital d'autorité attaché à ces textes. Le mécanisme de la subversion joue à merveille. Le roman se soumet aux contraintes génériques des textes négro-africains majeurs associés à la figure de l'Afrique impériale. Il narre l'histoire du royaume du Nakem, supposé être le symbole de la grandeur de l'Afrique. Si les conditions génériques des textes sont respectées, le roman les disqualifie dans son énonciation même puisque c'est la figure de l'esclave qui est valorisée et celle du roi tournée en ridicule et par conséquent l'impossibilité même des récits de la mythologie négro-africaine. D'une part, en convoquant cette mythologie le roman la révoque et la ruine ; et en détruisant le discours ethnologique, c'est l'ensemble de ses conditions de possibilité qui est visé ; et d'autre part le roman légitime sa propre position

d'énonciation. La subversion, le retournement du texte sur lui-même, se laissent lire dans ce processus par lequel les propos du narrateur coïncident avec la position occultée : celle de l'ironiste. Jeu de substitution tout à fait significatif du discours critique africain des années soixante-dix qui, non sans ambiguïtés, entend remplacer l'autorité du mythe négro-africain par celle de la critique réfléchie et objective, celle des rêveurs obscurantistes par celle des philosophes éclairés. Le caractère subversif de ce roman est lié à la reconquête de l'initiative, qui présuppose la relecture préalable des textes qui, jusqu'alors, prenaient l'Afrique précoloniale pour le paradis perdu — discours ethnographique, historique, politique et littéraire — sans pour autant se situer dans la mythologie du roman colonial qui faisait de la colonisation une œuvre de civilisation. Cette verve iconoclaste du roman s'attaque aussi bien à la sottise de l'africanisme européen qu'aux mythologies de la négritude triomphante. En parodiant le texte ethnographique, qui, sous prétexte qu'il véhicule un discours objectif — un savoir —, se qualifie comme étant le seul autorisé à parler légitimement de l'Afrique, à cause du positivisme qui le sous-tend, le roman prend ses distances vis-à-vis de ce dernier et des présupposés qu'il implique.

AMBIVALENCE ET NEUTRALISATION AXIOLOGIQUE DES DISCOURS

Le processus de neutralisation de la morale du roman se fait en trois temps. D'abord l'ironie du narrateur incorpore au roman des allusions directes aux textes fondateurs de la négritude, de l'ethnologie et de la colonisation sur lesquelles les personnages prennent position dans leur évaluation morale. En deuxième lieu, les personnages de Saïf et Shrobénus sont le lieu des polarisations négatives tandis que ceux de Kassoumi et Henry sont investis des valeurs positives. En dernier lieu, le narrateur suspend son système de jugement moral par la réconciliation de valeurs contradictoires de ces personnages ; ce qui rend ambivalent le comportement moral de chaque parcours figuratif. D'un côté, il y a Saïf qui incarne la responsabilité des Nègres dans la destruction de l'Afrique et Shrobénus, son allié. De l'autre, il y a Kassoumi qui incarne l'espoir de l'Afrique et l'émancipation du peuple, parcours narratif auquel est associé l'évêque Henry. C'est à partir de ces figures que se fait tour à tour l'évaluation négative et positive de la morale du roman. Si, à ce propos, le roman se compare à bien d'autres, son originalité réside sans doute dans la psychologie très dense des personnages. En déjouant tous les stratagèmes de ses ennemis et en restant maître de la situation, Saïf, malgré son caractère de bourreau sanguinaire

sur lequel focalise la narration, apparaît sous certains aspects comme un héros. Par moments, le narrateur suspend l'ironie qui a chargé de traits négatifs le roi Saïf et l'ethnologue Shrobénus. On assiste alors à une description méliorative du personnage du roi qui passe de la bassesse roturière à la magnanimité princière. Ainsi, même s'il voue une haine ouverte au sorcier Bourémi, le fou du village, Saïf adopte l'enfant de ce dernier laissé par sa femme morte en couches (D, 99). Il en est de même de Shrobénus qui, voulant ressusciter les valeurs africaines enfouies dans les masques, poursuit certainement un projet sans intérêt et se fait complice de Saïf tout en faisant montre d'une générosité sans faille à l'égard du continent noir.

De même, certains épisodes du roman renvoient dos à dos le roi Saïf et le peuple. Certes, le peuple se rachète dans la figure de Raymond Kassoumi, fils des esclaves Kassoumi et Tambira. Celui-ci refuse de collaborer avec Saïf, qui a vendu son père après avoir tué ses frères, mais accepte de rentrer au pays natal pour être député. Même s'il s'inscrit dans une mythologie du peuple, Kassoumi est loin d'être un saint. Il a commis l'inceste avec sa sœur, il s'est prostitué à Paris pour pouvoir survivre après la suspension de sa bourse d'études et il trompait régulièrement sa femme quand celle-ci était enceinte. Issu de condition modeste, ce personnage incarne malgré tout l'espoir de l'Afrique et symbolise celui du peuple. Il est aidé par l'évêque Henry, le seul personnage blanc qui ait refusé de collaborer avec Saïf et l'autorité coloniale française. Il est le seul opposant au roi à ne pas être tué. Son caractère velléitaire lui enlève cependant la stature de héros, car il n'incarne pas vraiment des valeurs hautement positives pour susciter l'adhésion de tous. L'ironie et le paradoxe permettent ainsi au narrateur de brasser et d'opposer, à partir de ces figures emblématiques nombre de systèmes de valeurs différents; ce qui permet en même temps de suspendre le système évaluatif du roman.

Ces personnages échappent ainsi au schéma manichéen du méchant puni et du bon récompensé auquel le roman africain semble avoir habitué le lecteur. La figure de Saïf, personnage à transformation multiple, tantôt contestataire de la colonisation et tantôt collaborateur, constitue, sur le plan symbolique, le portrait ambigu de la négritude qui, tout en contestant la colonisation et les valeurs de l'Occident et en affirmant la spécificité des valeurs nègres, milite pour la civilisation de l'Universel⁵.

5. Tout se passe comme si la narration mettait en cause le caractère fonctionnel et dénotatif de ce roman et permettait de détruire le cliché du discours négro-africain et ses avatars ethnologiques; ce qui crée un affrontement

CONCLUSION

Que peut-on conclure de cette analyse ? Disons tout simplement que l'Histoire semble moins conçue comme moyen d'expliquer le présent que comme temps mythique. Elle tient précisément lieu de déconstruction de la mythologie de la négritude. Le roman devient un pseudo-récit historique qui, même si parfois il prend des libertés avec des lieux, des noms, des acteurs et des événements, dessine un monde cohérent où se déroule un simulacre d'action historique qui a dominé l'histoire de l'Afrique moderne. Or le mythe appelle la dérision qui, dans *Le Devoir*, va jusqu'à la caricature et la parodie.

Par la dérision de l'Histoire, on accède à une nouvelle conception de l'Histoire et de l'écriture. On a l'impression que tantôt le présent se dissout dans le passé, tantôt le passé est résorbé par le présent. Car, tandis que le colonisateur vit dans un présent évolutif, le roi du Nakem vit dans l'Histoire et ses cohortes de violence. À travers ses fastes et sa conception du pouvoir, le roi du Nakem tente de renouer avec l'ordre instauré par la dynastie des Saïf avant la conquête coloniale. Et l'Histoire devient elle-même comme un rêve qui offre plusieurs possibilités de fantaisie à l'écriture romanesque. Raconter ces violences et ces guerres d'une atrocité insoutenable sert à transformer l'émotion causée par les scènes horribles en émotion esthétique.

Cet écart entre le simulacre du réel et l'effet esthétique s'opère à partir de l'ironie, de la satire et de la parodie. Parce qu'elle n'est pas gaie par essence, l'ironie prévient l'adhésion sentimentale, qui conduirait à la condamnation des Saïf et des colons et à la réhabilitation des peuples longtemps soumis, afin de ménager un espace possible pour la gaiété, le charme et la convivialité entre l'auteur et le lecteur. Pour Ouologuem, comme peut-être pour beaucoup d'écrivains, l'Histoire a d'abord pour fonction de libérer les signes linguistiques qui, devenus figures du discours, enchantent par leur pouvoir

entre l'écrivain et ce que la communauté attend de lui. Ce faisant, Ouologuem revendique le droit d'écrire sans être porte-parole. L'ironie, la satire et la parodie déstabilisent les conventions et les topoï du roman réaliste africain et attirent l'attention sur les mécanismes d'écriture dont l'ambivalence sémantique est le mode privilégié dans *Le Devoir*. Ce qui situe ce texte dans les grandes préoccupations esthétiques du roman du XX^e siècle comme certains critiques l'ont dit en évoquant une écriture du postmodernisme. Cf. Claude Bouygues, « Yambo Ouologuem ou le silence des canons », *Revue canadienne des études africaines*, vol. 25, 1991, p. 1-11 ; Seth Wolitz, « L'art du plagiat ou une brève défense de Ouologuem », *Research in African Literature*, vol. 4, n° 1, 1973, p. 130-134.

d'allusion. Au même titre que l'écriture romanesque, l'Histoire participe de cette quête qui passe toujours par un va-et-vient entre la réalité et la fiction. S'il donne à voir et à penser l'Afrique de la traite des nègres, de la colonisation et de l'indépendance, Saïf, roi, intrigant retors et sorcier sans scrupules, représente surtout le héros en lutte contre le pouvoir colonial, à sa façon et pour ses intérêts, évidemment.

Le décalage des époques conduit le narrateur à reconstituer un univers qui permet au lecteur d'établir un lien entre le présent et le passé. S'il est vrai que l'empire du Nakem, par métonymie, représente l'Afrique moderne, son parcours figuratif a pour fonction de donner des directions de jugement sur les mythologies de la négritude, de la colonisation et de la dictature actuelle en Afrique. Ici se dessine en filigrane la relation entre la littérature et le système des valeurs par rapport auquel se situent les principaux personnages en tant que pôles de tension dans le roman. Cette protestation contre la mythologie de la négritude constitue le fondement thématique du roman. Elle est, en effet, le renversement nécessaire au terme duquel *Le Devoir*, cessant d'être subordonné à l'initiative de l'esthétique négro-africaine, devient une œuvre proprement autonome et originale. Le roman installe sa propre historicité, qui est de partir des textes précédents en l'occurrence le discours négro-africain et le discours européen (roman colonial ou discours ethnologique) pour créer un texte nouveau et autonome des surdéterminations antérieures. Là se trouve sans doute l'originalité du roman. Son intertextualité joue dès lors un rôle double dans la construction sémantique du roman ; d'abord par un procédé d'accréditation et ensuite par la création de l'illusion référentielle qui rapproche le texte de la réalité. Que ce soit pour déconstruire ces discours hégémoniques, déstabiliser aussi l'illusion mimétique ou maintenir l'ambiguïté d'un discours littéraire — référence à lui-même par le genre et référence à d'autres discours par des procédés comme la citation accréditive —, le narrateur du *Devoir* n'énonce aucune vérité, ne représente rien, il signale la présence du roman dans un lieu appelé littérature.

L'alternance du vraisemblable et du romanesque lyrique reproduit en effet un lieu commun et une structure courante dans l'écriture romanesque. Convoquer la figure de l'histoire de l'Afrique devient pour le narrateur prétexte à multiplier incessamment des versions de ce passé, à confirmer, par là même, non pas la permanence d'un sujet africain « identique » à travers le temps, comme l'ont créé les mythologies de la négritude, mais la vigueur d'un sujet historique en train de se faire. C'est peut-être en démontrant que l'Histoire officielle de l'Afrique et celle du roman sont par essence incomplètes,

en soulignant qu'elles ne s'installent jamais dans les significations définitives, qui réduisent l'écriture romanesque à une simple transcription des vérités historiques, que *Le Devoir* révèle au lecteur sa plus grande vérité⁶.

6. Contrairement à ce qu'affirme Claude Bouygues, *op. cit.*, à savoir que « l'énonciation [du roman] dit assez clairement quel usage il convient de faire des éléments de l'énoncé : un barrage à l'avance des Blancs en pays africain, et la preuve que l'Afrique profonde, « authentique » est en définitive inconnaissable pour le Blanc, qu'elle est une réalité toujours fuyante devant lui » (p. 8), il ne s'agit pas de connaître ou de ne pas connaître l'Afrique, il ne s'agit pas non plus du Blanc ethnologue, qui est d'ailleurs renvoyé au même titre que les théoriciens de la négritude qui, eux, sont noirs, il s'agit davantage d'un roman qui se dérobe à toute lecture monologique. Aussi l'ironiste renvoie-t-il dos à dos toutes mythologies en cours en Afrique : celle de l'Eldorado précolonial, celle du Blanc « civilisateur » et celle du marxisme postcolonial. Il s'agit d'une mise en écriture de la polyphonie discursive et d'un non-lieu idéologique.