

REALISME ET ROMAN AFRICAÏN

Mineke Schipper (Amsterdam)

A travers les époques et les cultures, la "réalité" est vue et exprimée par les artistes et les écrivains de manières très variées. La réalité et la connaissance de cette réalité sont toujours déterminées par des conditions économiques, sociales, politiques et culturelles. La réalité est relative et liée à un contexte social bien défini.

Dans leur livre *The Social Construction of Reality*, Peter Berger et Thomas Luckmann se penchent sur la question de savoir comment la réalité est vécue par l'homme, en tant qu'individu et dans le groupe. Voici leur définition de la réalité: c'est une qualité "appertaining to phenomena that we recognize as having a being independent of our own volition" (we cannot 'wish them away'). La réalité sociale est une construction et la sociologie de la connaissance s'occupe de l'analyse de la construction sociale de la réalité¹. La réalité quotidienne se manifeste comme un univers que je partage avec les autres. Le plus souvent, nous la considérons comme la réalité par excellence. Lorsque cette réalité est confrontée à d'autres "réalités" (par exemple dans le rêve, sur la scène, dans la littérature), cela peut provoquer des tensions. L'homme essaie toujours d'accorder les expériences nouvelles, inconnues, avec sa réalité familière. La langue constitue un moyen pour apparenter les domaines inconnus à la réalité familière. Au moyen de la langue, les expériences inaccoutumées sont "retraduites" en réalité quotidienne.

Le monde de nos expériences est structuré dans le temps et dans l'espace. Nos relations ne se limitent pas au présent; elles s'étendent au passé et à l'avenir. La tradition, les coutumes, les conventions déterminent dans une large mesure le comportement social de l'homme et la façon dont il se manifeste vis-à-vis de la réalité. L'expression humaine peut être objectivée, c'est-à-dire rendue accessible aux autres, à ceux qui se trouvent en dehors du "présent-que-voici".

Cette objectivation est rendue possible grâce à la production de signes. Les signes font partie de systèmes qui survivent au présent. Le langage est un tel système: il possède la qualité de pouvoir communiquer du sens qui sera alors compris par les autres, du moins dans certaines conditions. Le langage est donc intersubjectif, il ne se limite pas à une seule personne, à un sujet. Le langage m'aide à reconnaître ma propre subjectivité. Il s'enracine dans la réalité de tous les jours, mais à partir de là, il peut aussi référer à d'autres réalités. Le langage est bien sûr déterminé par mes conditions sociales, par mon expérience sociale: "Participation in the social stock of knowledge (*i. e. le langage*) thus permits the 'location' of individuals in society and the 'handling' of them in the appropriate manner (...) My relevance structures intersect with the relevance structures of others at many points, as a result of which we have 'interesting' things to say to each other"².

Dans ma connaissance de la vie de tous les jours, il est important de connaître les structures pertinentes des autres. La présupposition d'une certaine connaissance dans l'esprit d'un groupe est importante dans les études du réalisme. La littérature est un système de signes à base linguistique, le langage étant enraciné dans la réalité de tous les jours. Si nous admettons avec Berger et Luckmann que la réalité sociale est une construction, la littérature ne peut, par conséquent, être rien d'autre qu'une

construction basée sur une autre construction. Vouloir rendre "la réalité" — le but de nombreux artistes et écrivains — est le résultat d'une construction qui présuppose certaines connaissances de la "réalité". La construction s'accomplit, du moins en partie, en vertu de conventions acceptées.

Dans la sémiotique, les signes sont considérés comme des forces sociales, d'après Umberto Eco³. Les mots sont des signes conventionnels, leur usage est lié à des conventions. Leur sens est fixé culturellement et socialement. *Een stoel, a chair, une chaise* indiquent un "siège à dossier, sans bras" respectivement en néerlandais, en anglais et en français.

Dans le texte littéraire, il existe également un grand nombre de conventions qui contribuent à la création d'une illusion de réalité. Cette illusion, ce "sentiment de réalité" n'est pas constant, car le public et les conventions changent. Avant de pouvoir apprécier la réalité artistique, il nous faut toujours accepter certaines règles du jeu. C'est que l'art ne reproduit pas automatiquement la réalité, comme le fait le miroir: les images de la réalité sont fixées dans des signes, le monde est signifié, reçoit sa propre signification. Nous acceptons la réalité artistique comme "vraie", bien que nous sachions qu'il ne s'agit pas d'événements ni d'hommes "vrais" dans un roman ou un film. Dans l'art, il s'agit de la transformation en signes d'une sélection d'images de la réalité. Ces signes et leurs relations mutuelles ont un sens. Le matériau de la réalité est travaillé et transformé à l'usage du système des signes littéraires.

Il y a toujours deux tendances opposées dans l'art, celle de la ressemblance et celle de la "dissemblance" vis-à-vis de la réalité. L'art suppose un choix, il lutte "contre la nature 'brute' au nom de la vérité artistique", comme l'exprime Lotman⁴. N'oublions pas que la ressemblance et la vraisemblance sont des faits de culture qui se conforment aux codes d'un système culturel. Gérard Genette fait observer que dans l'art et dans la littérature, il s'agit de ce qui est vraisemblable beaucoup plus que de ce qui est vrai. Il souligne combien la "vraisemblance se distingue de la vérité historique ou particulière". La vraisemblance (ce qui est vraisemblable dans le sens de 'digne de foi') et la bienséance (le 'devant-être') se rejoignent, selon Genette, sous un même critère, à savoir "tout ce qui est conforme à l'opinion du public": Cette opinion (on peut aussi l'appeler idéologie) est définie par Genette comme "un corps de maximes et de préjugés que constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs"⁵.

Ce qui est vraisemblable dépend des normes qu'une société respecte à un moment donné. De telles normes sont sous-entendues, acceptées sans commentaire et sans explication dans le texte. Le comportement d'un personnage se base sur le système des normes du groupe. Ainsi, la société féodale n'acceptera-t-elle pas le valet ou l'esclave comme le héros d'un texte. A la Renaissance, il n'est pas convenable qu'une femme soit un personnage courageux ou savant dans un ouvrage qui se veut sérieux. Il fallait que des siècles se passent avant que de telles matières aient un caractère de vraisemblance aux yeux du public. Dans le roman colonial européen, le Blanc est nécessairement supérieur aux personnages colonisés. Par contre, dans la littérature africaine de protestation, ce mythe est détruit par réaction, par opposition à la norme des "autres". Un texte littéraire peut seulement fonctionner dans le processus de communication lorsque le lecteur reçoit et comprend le message de l'auteur. Le premier ne partage jamais toutes les expériences du dernier. Le texte est plus ou moins réaliste au fur et à mesure qu'il s'accorde avec les idées, normes et expériences du lecteur, c'est-à-dire s'il est vraisemblable à ses yeux. Il s'ensuit que les textes

réalistes le sont notamment pour tel groupe, à telle époque et dans telles circonstances.

Cela n'est pas sans compliquer le problème du réalisme, comme il ressort d'ailleurs de l'usage du terme de réalisme que l'on fait souvent mal à propos. Il y a déjà eu bon nombre d'efforts pour définir le réalisme dans la littérature. Depuis Platon, les Européens ont déjà discuté la véracité de la littérature et, depuis Aristote, on a parlé de la mimésis de la nature (= la réalité).

En Europe, il existe grosso modo deux conceptions du réalisme en littérature: (1). Il y a ceux qui voient le réalisme comme un concept de période, c'est-à-dire comme un concept restreint à la seule "école réaliste" du dix-neuvième siècle européen.

(2). Il y a ceux qui considèrent le réalisme comme un discours qui sert à créer une illusion de réalité dans la littérature d'époques et de cultures différentes.

L'une et l'autre conception ont été et sont toujours défendues et combattues. Parmi les défenseurs du réalisme restreint, il faut compter des chercheurs comme Wellek, Demetz et Preisendanz. Le réalisme dans le second sens est soutenu par Auerbach, Hamon et Watt, pour ne citer que ceux-là⁶. Watt parle de "réalisme formel": "formel, parce que le mot réalisme ne se réfère pas ici à quelque but ou dogme littéraire spécial, mais seulement à un ensemble de procédés narratifs que l'on trouve si souvent réunis dans le roman et si rarement dans d'autres genres littéraires, qu'on peut les considérer typiques de la forme elle-même". Philippe Hamon se sert du terme de "réalisme descriptif"; j'y reviendrai plus loin.

La première conception du réalisme a l'inconvénient d'être très étroite: non seulement elle se limite à une seule période, mais encore à une seule culture. Elle a cependant l'avantage de permettre une description relativement précise du réalisme de l'époque concernée, le dix-neuvième siècle.

La seconde conception pose d'autres problèmes. Elle devra notamment envisager la question de savoir si ce réalisme généralisé ne devient pas trop vague pour permettre une description et une définition exactes. Depuis la parution de *Mimésis* d'Erich Auerbach en 1946, il y a toujours eu des chercheurs qui ont opposé au concept de période un réalisme durable qui caractériserait une grande partie de la tradition littéraire européenne.

Mon hypothèse est que le réalisme ne se limite pas nécessairement à une période ni à la seule littérature européenne, mais qu'il s'applique également aux littératures d'autres continents, à la littérature de l'Amérique latine ou à la littérature africaine.

Pour le lecteur originaire d'un autre contexte culturel, cela pose des problèmes supplémentaires, puisqu'il ne connaît pas la société qui a engendré cette littérature. Sans oublier que la même difficulté se présente — fût-ce à un moindre degré — lorsqu'il s'agit d'étudier la littérature du passé de sa propre culture. Si nous voulons analyser l'illusion de réalité dans la littérature, il faut s'occuper des thèmes aussi bien que des techniques dont les auteurs se sont servis. Dans les grandes lignes je me base ici sur la conception et les critères réalistes de Philippe Hamon⁷, tout en empruntant des exemples au roman africain pour illustrer que la définition du réalisme ne se limite ni à une époque ni à une culture.

En Afrique, il existe deux grandes traditions littéraires que l'on ne peut d'ailleurs pas séparer rigoureusement, puisqu'elles s'influencent mutuellement de nos jours: la littérature orale et la littérature écrite. La seconde a subi l'influence de la première, mais elle a aussi été marquée à un certain degré, par la littérature européenne. Cela vaut en particulier pour le roman, le seul genre littéraire qui n'existe pas avant le contact avec l'Occident. On peut dire que le roman africain naît au point

d'intersection de plusieurs traditions. Ce produit de l'écriture est le résultat de la relation parfois pénible entre la tradition et la modernité. Les rapports du roman africain avec le contexte social sautent aux yeux: l'engagement et la critique sociale y sont des plus forts.

Les moyens pour créer une illusion de réalité varient, mais une qualité constante de l'auteur est son penchant à vouloir rejeter certaines normes existantes, à vouloir écrire de manière "plus réaliste" que ses prédécesseurs. C'est dans ce sens que Harry Levin appelle l'auteur réaliste un iconoclaste par excellence⁸. La plupart des romanciers africains se montrent en effet des iconoclastes convaincus: tout d'abord par la nouveauté du genre qu'ils pratiquent et qui ne répond plus aux normes de la tradition orale. Ensuite par leur critique des normes sociales — des coloniaux d'abord, de l'élite africaine ensuite. On y reconnaît sans trop de peine la ligne historique qui va des premiers contacts avec l'Occident aux préparations de l'Indépendance politique et de l'Indépendance acquise à l'avènement d'une bourgeoisie privilégiée qui ne le cède en rien à l'ancienne bourgeoisie coloniale.

Voici en bref quelques points qui pourraient contribuer à une description du réalisme romanesque, ce "discours contraint" comme l'appelle Hamon. Dans le texte réaliste, il s'agit de transmettre le plus d'information possible sur un aspect de la réalité dont l'écrivain croit qu'il "n'existe pas encore" dans la réalité littéraire. En ce qui concerne le roman africain, on peut penser à tout le domaine romanesque où le Blanc et l'Occident sont observés à partir de la perspective africaine. Cette "vue d'en bas" brise les normes imposées du groupe dominant, tant par le nouveau thème que par la nouvelle information.

1. L'auteur cède la parole à un personnage narrateur afin de garantir au lecteur l'authenticité de l'histoire. Le roman réaliste est sérieux: pas d'ironie. *L'incipit* est important pour créer l'ambiance réaliste (une préface, un titre, un personnage qui invite un autre personnage à raconter une/son histoire etc.).

2. L'information est explicite, abondante, voire redondante. Il n'y a pas d'ambiguïté ni d'obscurité. Le texte, loin d'être avare d'information, abonde en "fichiers" pleins de renseignements. Dans *Les bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane par exemple nous apprenons des quantités de détails sur la vie des ouvriers noirs à l'époque coloniale, leurs besognes, leurs soucis⁹. L'auteur introduit ses personnages comme représentants de groupes, famille, clan, milieu. Ils sont présentés dans leur entourage, maison, métier, contexte social. Cela donne l'occasion de fournir une abondance d'information, d'autant plus que l'auteur introduit des spécialistes dans tel ou tel domaine. Dans le roman cité de Sembène Ousmane, nous voyons les colons blancs dans leur milieu colonial, les syndicalistes noirs dans leur petit bureau, les cheminots à la Régie du Dakar-Niger etc. Les personnages transmettent alors leur savoir à d'autres qui se montrent avides d'apprendre.

3. Le personnage réaliste n'est jamais seul. Il a des amis, parents, enfants, collègues. Si le héros est nécessaire à la lisibilité du texte, il ne peut pourtant pas dominer pour ne pas nuire au réalisme du texte: celui-ci ne peut être trop romanesque, héroïque, invraisemblable. Voilà pourquoi il est souvent peu clair qui est le héros du roman réaliste. Par conséquent, l'intrigue est en général assez simple ou même absente: elle est "scandée par le procédé élémentaire de la *conjonction* (rencontres, réunions, rendez-vous, réceptions, arrivées, repas) ou de la *disjonction* (brouilles, réparations, départs) de personnages ou/et de lieux".

4. Le cadre de la référentialité: les auteurs réalistes placent leur récit sur un fond historique qui sert d'*histoire parallèle*. Hamon parle de la "méga-Histoire qui, en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine, et crée chez le lecteur des lignes de

frayage de moindre résistance, des prévisibilités, un système d'attentes". La méga-histoire des *Bouts de bois de Dieu* est l'histoire coloniale africaine où le grève des cheminots a eu lieu réellement. Dans *A Grain of Wheat*¹⁰, Ngugi wa Thiong'o parle de l'époque du Mau-Mau. Beaucoup d'autres auteurs africains se réfèrent à la méga-histoire coloniale ou postcoloniale africaine.

5. Le point de départ est que le monde est descriptible, accessible à la dénomination. Seulement, ce monde doit être transformé dans un texte lisible et cohérent. Voilà pourquoi Hamon parle d'un "discours contraint". En effet, il y a au fond une contradiction inhérente au texte réaliste, car la référentialité et la littérarité s'opposent l'une à l'autre par leur nature, il y a une tension entre les deux. C'est dans la référentialité qu'il faut voir l'effet de réel dont parle Roland Barthes¹¹, mais elle devra se soumettre, se plier aux exigences de la littérarité. Le problème de la relation littérature-réalité se trouve là. Le réalisme est le résultat d'un équilibre instable entre l'exigence inexorable de la référentialité d'une part et celle de la littérarité d'autre part. Entre les deux, l'écrivain réaliste cherche un compromis acceptable.

Cette "contrainte", ce compromis, est le lot de l'écrivain réaliste, tant en Europe qu'en Afrique. Je suis convaincue que l'élaboration de la voie indiquée par Hamon contribuera à décrire et interpréter avec beaucoup plus de précision le réalisme, ce concept compliqué et apparemment insaisissable.

NOTES

¹ Peter Berger et Thomas Luckmann, *The Social Construction of the Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* (1966; rpt. Harmondsworth: Penguin Books, 1973), pp. 13-15.

² *Ibid.*, pp. 56-60.

³ Umberto Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique* (Paris: Mercure de France, 1972), p. 62.

⁴ Youri Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma* (Paris: Editions sociales, 1977), p. 30.

⁵ Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation" in *Communications* II, 1968, pp. 164-179.

⁶ René Wellek, "The Concept of Realism in Literary Scholarship", in St. G. Nichols (Ed.), *René Wellek: Concepts of Criticism* (New Haven: Yale U. P., 1963); Peter Demetz, "Zur Definition des Realismus" in *Literatur und Kritik* (Helt 16/17, 1967), pp. 333-345; Wolfgang Preisendanz, *Wege des Realismus* (München: Wilhelm Fink, 1977); Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (1946; rpt. New York: Doubleday Anchor Books, 1953); Philippe Hamon, "Un discours contraint" in *Poétique* 16, 1973, pp. 411-445; Ian Watt, *The Rise of the Novel* (1957; rpt. Harmondsworth: Penguin Books, 1974).

⁷ Art. cit., p. 424ss.

⁸ Harry Levin, "On the Dissemination of Realism", in Idem, *Grounds for Comparison* (Cambridge, Mass: Harvard U. P., 1972), p. 248.

⁹ Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu* (1960; rééd. Paris: Livre de poche, 1971).

¹⁰ Ngugi wa Thiong'o, *A Grain of Wheat* (London: Heinemann, 1967).

¹¹ Roland Barthes, "L'effet de réel" in *Communications* II, 1968, pp. 84-89.