

FIGURATIVISATION, DEREALISATION ET HOMOCHROMIE DU HEROS DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

ANO Boadi Désiré
Maître de Conférences
Enseignant-Chercheur
Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)
Département de Lettres Modernes
anoboadi@yahoo.fr

Résumé

Cette étude part du postulat que le héros romanesque est une catégorie textuelle qui participe du renouvellement des formes d'écriture en Afrique. Elle vise à montrer que la mise en forme d'un personnage-héros inhabituel dans le roman africain contemporain procède de l'association de trois mécanismes esthétiques que sont la figurativisation, la déréalisation et l'homochromie. Cette trilogie esthétique prend appui sur les indices discursifs, la rhétorique descriptive et les charges idéologiques dont se forge la réécriture de l'héroïté dans le roman africain francophone. Elle ouvre davantage la question de la figure du héros à la perspective d'une herméneutique du roman africain fondée, en priorité, sur la déconstruction derridienne.

Mots-clés: Héros, Figurativisation, Dérealisation, Homochromie, Déconstruction

Abstract

If the character of the novel hero does not escape the charm nor the appetites, much less the excess of new forms of writing, it remains that the synchronic and diachronic trajectory curve narrativization the new type of hero in the modern African novel proceeds at bottom of the junction of aesthetic figurativization of derealization and homochromy. This discursive triptych, descriptive and whose ideological rewriting of héroïté forged conceals a mystery that would seem instructive to discern. This contribution further opens the question of the novelistic hero constructive broader perspective and a hermeneutic based primarily on Derrida's deconstruction.

Key words: Hero, Figurativization, Derealization, Homochromy, Disconstructional

Introduction

Les écrivains africains contemporains contribuent au rayonnement de la littérature mondiale tant par leur style que par la pertinence et l'actualité poignante de leur thématique variée. L'accent est principalement porté sur la qualité de la forme scripturale dans une perspective de démantèlement des franchises littéraires, conceptuelles, terminologiques, esthétiques, idéologiques et genrologiques conservatrices. En Afrique, les critiques littéraires parlent de nouvelles formes d'écriture ou du printemps de la littérature africaine.

Ce phénomène de rupturisation s'inscrit peu ou prou dans une historicité dont le point d'ancrage réfère aux indépendances africaines. Le personnage du héros semble avoir été intégré dans cette industrie de réinvention et associé à une superstructure romanesque redéfinie. Comme l'espace, le temps ou les techniques narratives, les héros romanesques subissent les pires infidélités qui procèdent de cette fabrique littéraire novatrice. Les romanciers africains élaborent des scénarii incisifs et problématiques où les héros sont reconfigurés et reformés selon des données assignées à un projet de déstabilisation. L'option systématique qu'agrée la majorité des écrivains réfère à un personnage-héros qu'ils présentent *illico* sous un jour foncièrement médiocre.

A ce compte, bien des interprétations tombent sous le sens que la réécriture du héros dans le roman africain francophone se traduit par une négativité viscérale, une déconstruction spontanée que les écrivains réduisent à une performance actorielle abjecte, systématiquement répulsive. Même s'il faut admettre la pertinence de leurs analyses qu'ils fondent sur le scénario disqualificateur récurrent voire stéréotypé (de très loin, la posture scénarique dominante) chez les romanciers africains après les indépendances, la figure repensée du héros est inscrite toutefois dans une diversité beaucoup plus affirmée.

L'innovation, en effet, ne se limite pas exclusivement à choisir un héros négatif, à étudier un héros médiocre. Les romanciers et les critiques vont plus loin et explorent de nouvelles stratégies de réécriture du héros dont la posture positive traditionnelle n'est plus d'école. La justesse de cette variété et l'intelligence de cette diversité aliènent l'idée de cliché médiocre, de prototype négatif du héros et privilégient une dissidence canonique prolifique.

Saisi sous cet angle de vue plus large et à l'évaluation de certaines œuvres romanesques, le jeu novateur du héros découlerait, au fond, de la jonction des mécanismes de figurativisation, de déréalisation et d'homochromie; la figurativisation est assimilée à une contextualisation discursive, la déréalisation est définie comme l'altération de la réalité et l'homochromie est réduite à l'idée de camouflage.

L'esprit de cette réflexion va précisément dans le sens d'établir la solidarité de ces trois notions essentielles dans la politique du héros romanesque, à partir d'une assise méthodologique sémiotique et sociocritique associée à la déconstruction derridienne. Par quelles stratégies la figurativité du concept de héros informe-t-elle une posture déréalisée? Sous quelles formes la figurativisation et la déréalisation induisent-elles une homochromie actorielle?

1. La figurativisation du concept de héros: un transfert sémiotique sous le régime de la co-textualité.

L'on sait, par définition, que tous les mots de la langue sont marqués du sceau d'une couverture sémantique concise. La sémiotique textuelle parle précisément du concept de figurativisation. Le rôle diégétique dont les romanciers investissent le héros requiert toutefois que l'analyse prenne pour point de départ la question même de la figure, notamment ici la figure de héros. Le Groupe d'Entrevernes définit en effet la notion de figure comme une unité permanente qui peut se réaliser diversement selon les contextes, plus exactement «[...] une organisation de sens virtuelle se réalisant diversement selon les contextes[sous l'appellation plus technique de]figure léxématique» (L. G. Entrevernes, 1979, p. 91).

Ainsi, si l'on accorde caution à cette lecture sémiotique du concept de figure, la notion de héros opère comme un lexème qui n'a pas d'existence en soi, mais ne s'en approprie que, si et seulement si, l'énonciateur le met en contexte. Dans ce conditionnement énonciatif, le vocable *héros* prend valeur d'existence, ou si l'on veut, prend effet à compter de sa mise en énoncé. Il subit ainsi une forme d'activation, de déplacement et de prolongement sémiques dans des corps textuels divers. Sous cette perspective, se dégage un parcours, une espèce de transhistoricité du mot qui se déploie en courbes continues, successives. Les sémioticiens qualifient ce processus de figuratif.

Les notions de parcours ou de figuratif qu'avalisent Joseph Courtès et Algirdas Julien Greimas «[...] vont, selon eux, du général, de la valeur, de l'abstraction à une sorte d'incarnation plus tangible de la notion, un passage de l'anonyme au personnel, du global au particulier, du virtuel au réalisé» (J. Courtès, 1979, p. 91). Ils ajoutent que le figuratif réfère plus encore à «un contenu qui a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle ou du monde naturel». En outre, dans une étude qui traite de la figurativisation de la femme, Yagüe Vahi désigne notamment par figuratif «[...]un signifié qui a un correspondant dans l'univers de la réalité perceptive [si tant est que] tous les lexèmes relèvent de la perception de notre environnement quotidien qui varient selon les réalités socioculturelles» (Y. Vahi, 2007). Le vocable *héros* s'agrège ainsi à un référent figuratif que l'on discerne dans une situation de communication contextuelle ou co-textuelle.

L'activation de cette figurativité du mot *héros* passe en effet par un mécanisme sémiotique, une forme de passage de l'abstrait au contenu de l'exprimé. Ce que la sémiotique des textes appelle figurativisation, c'est-à-dire, «[...]l'ensemble des moyens mis en œuvre, [selon Joseph Courtès et Algirdas Julien Greimas], pour conférer à l'énoncé une densité sémique plus élevée, plus précise, plus concrète» (J. Courtès, 1979, p. 149). Le lexème *héros* s'affecte ainsi une sémanticité adaptée à une posture contextuelle, à un environnement *a priori* bien spécifié.

Pour Yagüe Vahi qui prend à son compte l'angle de vue de la sémiotique textuelle, «La figurativisation s'emploie pour dégager la structure fonctionnelle d'un noyau lexical majeur dont le contenu est soumis à un investissement sémantique» (Y. Vahi, 2007). Son approche ne peut pas permettre, en état, de bien cerner la courbe définitionnelle de cette notion. Le plus important est de saisir parfaitement que la figurativisation est un mécanisme, une activité dynamique, un dispositif ou un exercice qui s'appréhende dans son déploiement factuel. Ainsi, l'on comprendra mieux la pertinence du rapprochement avec le concept de héros, qu'il faut considérer dans son acception discursive en tant que signe linguistique, mot, ou énoncé.

Plus exactement, Joseph Courtès et Algirdas Julien Greimas proposent une approche plus intelligible et plus complète de la figurativisation en spécifiant les termes de son mécanisme opératoire:

Il y a en effet, dans leur entendement, deux paliers dans les procédures de figurativisation : la figurativisation, mise en place des figures proprement dites, et l'iconisation visant à revêtir exhaustivement les figures de manière à produire l'illusion référentielle qui les transforme en image du monde (J. Courtès, 1979, p. 149).

La notion d'iconisation est donc essentielle dans le mode opératoire de la figurativisation. De fait,

La notion d'iconisation assume en sémiotique structurale un sens spécifique: si au lieu de considérer le problème de l'iconicité comme propres aux sémiotiques visuelles, (...) on l'élargissait à la sémiotique littéraire, par exemple, on verrait que l'iconicité retrouve son équivalent sous le nom d'illusion référentielle. Celle-ci peut être définie comme le résultat d'un ensemble de procédures mises en place pour produire l'effet de sens "réalité". Cet ensemble de considérations nous amène à introduire le terme d'iconisation pour désigner la dernière étape de la figurativisation (J. Courtès, 1979, p. 177).

Cette illusion référentielle, fondée en principe sur ce que Joseph Courtès et Algirdas Julien Greimas nomment «spécification ou particularisation du discours abstrait» (J. Courtès, 1979, p. 96), renvoie concrètement, à «Tout ce qui appartient dans l'intelligibilité, [selon Etienne Souriau], à l'histoire racontée, au monde supposé ou présupposé par la fiction [...]» (E. Souriau, 1953, p. 7). Vu le sort peu reluisant que les romanciers affectent aujourd'hui au personnage du héros, il est manifeste que le vocable, en lui-même, a subi forcément des violations sémiques par rapport à sa sémantinité originelle en tant que signe linguistique préconstruit, agrégé *a priori* au positif, au victorieux, à l'extraordinaire.

L'instance lectorale évaluée, plus précisément, les interactions qui ont cours entre le dénotatif et le connotatif selon l'intelligence du récit. L'exercice de décodage pose le lexème *héros* comme solidaire d'un système de représentation discursive qui renvoie à un correspondant au plan de l'expression du monde naturel, à savoir, un référent corrélé à une figure signifiante. En fin de compte, le lecteur comprend que le héros ne prend un sens actualisé que par rapport au cours de l'histoire racontée et au verdict d'une trajectoire narrative problématique. Puisque la posture sémique primitive est fragilisée du fait des transgressions du jeu romanesque, on observe manifestement une forme de signifiante flexible, une sémantinité permissive ou libérée, des conditions énonciatives contingentes, des variantes contextuelles.

Cette sémantinité en contexte apparaît comme la figurativisation à partir de laquelle le lecteur accède à la vérité ou à l'actualité du sens du lexème *héros* en réalité, (une des vérités casuelles si l'on tient compte de la marge importante d'interprétation du discours selon le contexte). Il s'agit, en effet, de l'opération d'iconisation qui réduit le terme *héros* à un statut d'image du monde, au sens où l'entend Umberto Eco, à « sa signification »¹ (U. Eco, 1979, p. 80), c'est-à-dire, à sa postulation en tant que *figure* ayant atteint le stade final de sa réalisation sémique contingente, de son référencement sémantique. Il quitte la dimension sémique virtuelle et prend forme interprétativement selon le co-texte.

Il n'est aucun doute que le héros, en tant que signe linguistique et acteur, est figurativisé. Le lexème *héros* opère en contexte comme la résultante d'une production de sens par laquelle la figure qu'il devient désormais est réinvestie en couches successives et entreprend un parcours cognitif en contexte qu'on qualifie de figuratif. Cette figurativité du héros procède, dans le récit, de son nouveau positionnement esthétique, conjecturale, conflagrante.

A lire les romans africains de la troisième génération, on note la pertinence des analyses de Gérard Cordesse, Gérard Lebas et Yves Lepellec qui soutiennent que toute trajectoire diégétique tient nécessairement d'une orchestration implicite: «Actorialisation, temporalisation et spatialisation produisent, [relèvent-ils], un dispositif d'acteurs et un cadre spatio-temporel permettant d'exprimer une thématique et de dérouler un programme narratif» (G. Cordesse, 1990, p. 96). De cet aménagement intratextuel (collège factuel constitutif de la diégèse) ou co-textuel (contexte interne propre à la diégèse), l'on découvre bien la matérialité tangible de la figurativisation du héros. Ce mécanisme atteste notamment sa solidarité avec le projet d'écriture du romancier.

Morphème vide au départ, le figuratif *héros* s'affranchit des limites de sa dénotation et s'affilie à une accentuation récurrente du répulsif, du scatologique et du tératologique que les écrivains associent au portrait du héros avili. Le lecteur adopte, de ce fait, un angle de lecture qui incline à un mauvais procès. Le texte implique le lecteur et l'appelle à actualiser le sens du vocable *héros* et, subséquentement, l'exprimé idéologique du roman en fonction de l'arbitrage de la *sémiose*², au sens où l'emploie Charles Sanders Peirce.

¹ Selon Umberto Eco, la signification désigne ce qui change, c'est-à-dire ce qui résulte du lien que nous établissons entre le sens et notre expérience individuelle, riche de notre histoire (...) La signification est donc plurielle, variable, ouverte et contextuelle. Le lecteur se plie au mandat de sa littérarité, participe à sa sémantinité et examine ses propriétés pour donner sens et vie au texte.

² Pour Charles Sanders Peirce, tout signe linguistique subit l'influence du tryptique " signe-contexte-signification". On peut donc noter par ricochet que dans la mesure où la signification et le contexte constituent un ensemble de signes qui

A partir de cette sorte de phénoménologie de la lecture postulée par Wolfgang Iser qui situe la lecture au-delà du seul effet de décryptage, le lecteur est mis dans une posture critique déconstructiviste que Jacques Derrida explique dans ses travaux. Pour Derrida, l'idée du livre comme totalité du signifiant ne découle absolument pas d'une totalité du signifié préconstruit. Pour ce qui est de la question du héros reconfiguré (héros comme signe linguistique et héros comme acteur) par le co-texte ou le contexte, la figurativisation conduit certes le lecteur vers une production de sens non totalisable, mais dans le même temps, le projette dans une espèce de déréalisation.

2. La déréalisation du héros: entre étrangeté et extranéité

D'entrée, entendons par déréalisation, une dégradation de la perception du monde réel qui nous entoure, ou encore, le bouleversement, le travestissement de l'expérience du monde extérieur ou de ses croyances et valeurs. La réalité socio-culturelle objective du lecteur est absoute, donnant lieu par la magie de la fiction à une espèce de crise du réel. La figurativisation, en créant selon Jaus Hans-Robert, les conditions optimales d'«une défamiliarisation»³ (J. Hans-Robert, 1978, p. 54), informe une para-réalité, c'est-à-dire, une réalité parallèle, une réalité par défaut.

Dans cet horizon de vue qui pose la déréalisation comme émanation du faux, Hadj Miliani et Lionel Obadia définissent cette notion de déréalisation comme «une impression d'irréalité instaurée en plein réel (fictionnel)» (H. Miliani 2007, p. 118). Leur position est renforcée par Serge Latouche pour qui la déréalisation est «une représentation fautive de la réalité (culture et imaginaire) et des croyances essentialistes» (S. Latouche, 2011, p. 86). Pour Delphine Hantois, commentant la position de Marguerite Duras sur la question, «Il semble que toute littérature se fonde sur la déréalisation de l'événement» (D. Hantois, 2006, p. 154), à partir de laquelle on peut admettre, par ricochet, une déréalisation du héros (ici partie prenante de l'événement) dans un contexte de médiocrité qui entache le co-texte.

Delphine Hantois va plus loin et parle de réécriture du vrai, «cette réécriture qui substitue à l'événement vécu une déréalisation propre à le rendre méconnaissable» (D. Hantois, 2006, p. 155), comme exactement le héros problématique est méconnaissable aux yeux du lecteur africain. Par rapport à la réalité concrète, «Le texte, [selon Marguerite Duras], prend ainsi le large» (M. Duras, 2001, pp. 116-117), [et l'on relève formellement que] «Quand la déréalisation n'opère pas, le contenu factuel est parfaitement identifiable. Trop identifiable sans doute [...] au point d'échapper, [selon Delphine Hantois], à la littérature» (D. Hantois, 2006, p. 155).

La permissivité de la fiction constitue, en principe, le gage du contrat entre l'auteur et le lecteur. Il est manifeste que cette espèce de dépaysement instaure un climat d'*étrangeté* qui place psychologiquement le lecteur dans une posture d'*étranger*; la figure du héros décrédibilisé est gênante pour le lecteur accoutumé au classicisme hollywoodien des héros de roman. Les héros ne sont plus systématiquement ceux que la société, la réalité, l'Histoire, les épopées, les légendes et l'imaginaire culturel ont cristallisés dans les consciences.

Il existe un tel écart entre le discours de la réinvention du héros et le collège des prérequis héroïques. Roland Barthes n'en voit pas moins «une névrose littéraire» (R. Barthes, 1984, p. 89) qui aliène des lecteurs incapables de s'en détourner. Le verdict de Charles Bonn et d'Yves Baumstimmer est ferme; leur

s'additionnent les uns les autres, la sémiologie désigne un ensemble de signes indissociables. Lire *Ecrits sur les signes*, Paris, Seuil, 1978.

³ Jaus Hans-Robert associe même la défamiliarisation, la déconnection et la décontextualisation sous un exprimé sémantique identique. Cette sémantique fondée sur le sème de la rupture émane de l'esthétique de la réception qui se veut un mode d'analyse du texte fondée sur la notion de l'horizon d'attente, elle-même tributaire de l'expérience littéraire préalable du lecteur, sa compétence intertextuelle et la confrontation objective entre l'imaginé textuel et la réalité quotidienne. Evidemment, lorsque le répertoire initial subit une altération pour ne signifier que dans la mise en forme énonciative du texte, il apparaît une sorte de bug que le lecteur-modèle doit être capable d'interroger, de réévaluer et de maîtriser, coopérant ainsi à l'actualisation du texte. La pertinence de la déconstruction derridienne est ici manifeste.

position est qu'«Il faut dépasser la pression du groupe et des réalités socioculturelles du groupe et s'émanciper de cette espèce de "sommation" qui impose la surdétermination d'un acteur-fort» (C. Bonn, 1991, p. 113).

Dorénavant, il faut se résoudre à l'évidence ; le héros romanesque africain est réduit à une crapule, un vaurien, une canaille, un poltron, un personnage faible, démissionnaire, pleutre, faillible et éligible à la mort. De nombreux détracteurs qui s'opposent à cette option innovante expliquent que camper un héros défaillant serait justement conforme à la réalité voire à la vérité historique d'autant que le discours du roman reflète nécessairement ce qui a cours effectivement dans l'arène sociale.

Dans leur entendement, poursuivent-ils, les héros sont tout autant sales que tous les sujets sociaux dans un monde en totale déconfiture; il ne faut point y voir, en retour, un déphasage avec la réalité quand les romanciers dépeignent au cœur de leurs œuvres des héros médiocres. Pour eux, il y a lieu d'être objectif, car la médiocrité, si elle existe à une grande échelle, aurait pu être soulagée par le surgissement providentiel d'un héros christique.

Un tel scénario paraîtrait, selon eux, plus cohérent et la déréalisation du héros (ici, l'objet de cette partie de l'étude) n'aurait pas prospéré dans ce cas. Si l'on adhère à cette ligne conservatrice, on reste dans une posture figée du héros et on ne parle plus de nouveauté scripturale à ce niveau. Ce qui serait contre-productif pour l'écriture africaine en quête de renouvellement. Vu sous cet angle où le héros du texte (contraire au héros noble dans l'imaginaire collectif) est plutôt malmené et honni, l'étrangeté et l'extranéité sont palpables d'autant que l'héroïté, par définition, rime d'office avec l'exceptionnel, l'extraordinaire.

En réalité, la figurativisation et la déréalisation approuvent à redéfinir, selon une perspective sémiotique, la place et le jeu du héros dans le corps romanesque africain. Cette redéfinition, fondée pour l'essentiel sur la formalisation esthétique, inspire à Rachid Boudjedra d'écrire à partir du «lieu central de l'angoisse» (R. Boudjedra, 1996, p. 16). Le théâtre de cette anxiété existentielle se prête parfaitement à ce jeu héroïque fardé où le héros est déconstruit.

Ce travail de réajustement et de recadrage du héros procède en effet d'un condensé de choix stylistiques forts. A l'anaphorisation de la laideur sous toutes ses formes, à l'amplification de l'échec absolu, à la récurrence de la mort des héros, perceptibles en particulier dans les romans de Williams Sassine, Tierno Monémbo, Sony Labou Tansi, Henri Lopez, Alioum Fantouré Sami Tchak et Alain Mabanckou, l'on peut ajouter, selon les travaux de Roman Jakobson, la mise en valeur «des traits inessentiels [gestuelles, actions, situations sans importance]» (R. Jakobson, 1965, p. 98).

Le privilège est accordé, selon cette option d'écriture, à l'exercice de la banalisation, de la disqualification au grand préjudice de la valorisation et de l'ennoblissement. Les dédoublements d'acteurs, les substitutions du héros, les dispositifs de vacance des personnages-héros, leurs absences et carences pendant les meilleurs pics du récit, les polyfocalisations actuelles font bon commerce et exacerbent cette politique de salissure.

Chez Sony Labou Tansi, en singulier, le sens du collectif prime sur l'autisme héroïque, la *starisation* d'un personnage spécial. Il juge que cette option esthétique jouissive est totalement malsaine et la qualifie en outre d'imposture et de mystification, tant la violence belligène est gratuite, absurde, source de ravages et de tragédies, de nihilisme et de grandes incertitudes. Philippe Hamon conclut que «Le tout, bien sûr, subordonné au fait que le commentaire évaluatif, celui qui tranche, intervient et distingue entre "personnages positifs" et "personnages négatifs" se fasse [...] aussi peu orienté que possible» (P. Hamon, 1985, p. 70).

Il donne, en effet, plus d'autorité et de pertinence à la thèse de Sony Labou Tansi, fondamentalement opposé à Boris Tomatchevsky⁴ et à Bernard Valette⁵ selon lesquels les romanciers de cette nouvelle figure des héros ne placent plus "le monopole du cœur", exclusivement dans le camp des héros positifs. Les romanciers africains, en fin de compte, prennent, sous cette perspective de déconstruction et de déni du héros sublimé, le pari d'une esthétique romanesque fondée sur une homochromie actorielle qui fait le charme et la malice de cette figure héroïque controversée.

3. L'homochromie du héros: du caméléonisme à l'héroïté par dissimulation ou l'esthétique du camouflage.

Les animaux, eux-mêmes, ont donné aux hommes l'idée du camouflage. Certains d'entre eux très mimétiques, par homochromie ou harmonisation des colorations ou par homotypie ou harmonisation des formes, sont camouflés de naissance dont l'aspect se confond parfaitement avec leur biotope. C'est le cas, selon Pierre-Jean Corson, de la vipère des sables, des phasmes sur les brindilles, des phyllies au milieu des feuilles, du renard blanc sur la neige, de l'ours polaire sur la banquise, du héron blongios dans les roseaux et surtout du merveilleux caméléon, champion du camouflage tout-terrain (P-J. Corson, 1995, p. 107).

L'homochromie, que les spécialistes appellent également coloration cryptique, se définit comme un type de camouflage qui consiste en l'identification à un environnement spécifique par le biais des couleurs. Il est un moyen subtil, pour l'animal, de se dissimuler afin d'échapper à ses prédateurs. La pratique contemporaine du héros romanesque réfère à ce mécanisme d'homochromie, d'homotypie ou encore d'homomorphie. Les trois substantifs renvoient au même signifié. Les romanciers l'instrumentalisent et en font une sorte de feintise, de ruse; l'homochromie prend la forme d'une malice, d'un stratagème, d'un camouflage. Il ne fait aucun doute qu'une espèce de "zoolittérature" se déploie sous une formalisation implicite et fait sa germination au service d'un projet littéraire, esthétique et idéologique.

Les romanciers se servent de l'instance-héros, figurativisée et déréalisée, pour jouer à cache-cache avec l'instance lectorale, voire les autorités politiques qui brandissent systématiquement la censure pour un meilleur contrôle des productions littéraires militantes. Les héros, dépouillés de leur noblesse légendaire, présentent une texture comportementale rebutante ou symbolisent une idéologie subversive selon les contingences du récit. L'option gâteuse du héros romanesque, disqualifiée par une cure de démystification, informe une pyrotechnie auctoriale.

Désormais, le héros de roman ne se déshonore point d'être identifié ni à un enfant crasseux et tueur comme Birahima, dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, ni à une femme, quoique téméraire, comme Estina Bronzario dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi, ni à un intellectuel pervers et lâche comme Diouldé, encore moins à un fou furieux et frondeur dans *Les Crapauds-brousse* de Tierno Monénembo, etc.

Les exemples, nombreux et variés, montrent bien que le jeu du héros médiocre opère comme une volte-face stratégique qui joue d'une grande marge d'adaptation dans ces sortes de scénarii où l'univers textuel est enlisé dans la dystopie; pris en tenaille dans les confins d'une superstructure textuelle décomposée, le héros est tenu en piètre figure, sous une bannière ignominieuse. De façon insidieuse et dissimulée, les romanciers dévoilent la faillite politique et la faillibilité ontologique des chefs d'Etat africains, leur humanité fragile, leurs insuffisances, leurs laideurs cachées, leurs cruautés machiavéliques, la pertinence, la force,

⁴ Boris Tomatchevsky pose que le personnage de héros procède du « rapport émotionnel (avec le lecteur), relève des formes (esthétiques) primitives, et par surcroît, coïncide avec le code traditionnel de la morale et de la vie sociale ». cf. Boris Tomatchevsky, « Thématique », in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 295.

⁵ Pour Bernard Valette, le statut de héros dans un roman tient de « son occurrence dans le récit, de sa place dans le système des rôles, de la quantité et du choix stylistique l'indiquant comme personnage principal à travers la surabondance ou l'économie des signes », mais le plus important est qu'il soit « La résultante du sentiment de sympathie du lecteur, la simple valorisation socioculturelle ou morale, ou la distinction intuitivement ressentie ». in, *Le roman*, Paris, Fernand Nathan, 1992, p. 81.

la fatalité et l'irréversibilité de l'alternance politique en Afrique... A la chienlit scénique, les romanciers opposent la chienlit des canons romanesques, la dissidence vis-à-vis des normes et des hommes politiques creux.

La réalité que décrivent les écrivains leur dicte cette infidélité, cette forme de témérité qui choque et crée le malaise. Le pari définitif, ce qui compte au total, demeure, selon Jacques Berques, «[...] *la restitution d'un réel plus vrai que lui-même*» (J. Berques, 1974, p. 248-249). Il y a qu'ici, l'imaginaire de l'auteur ne conteste pas la réalité, mais concourt à désavouer un réel qui travaille contre l'émergence d'une meilleure qualité de vie et des hommes.

S'il faut écrouer au cœur des romans des héros sordides pour mettre en lumière, au sens où l'emploie Hadj Miliani et Lionel Obadia, cette espèce de «*dialectique du jeu et de la vérité*» (H. Miliani, 2007, p. 118.), il paraît absolument nécessaire que le lecteur joue à fond la carte de la déconstruction derridienne. Pour Véronique Vinel, en effet, «*Le croisement du simulacre [du héros] et de la réalité [ici héros doxique] s'inscrivent dans cette dé-construction post-moderne où l'Histoire redevient une histoire*» (V. Vinel 2002, p. 47).

Les travaux de Jacques Derrida sont donc essentiels dans l'approche que le lecteur fait d'une norme outragée, violée. Considérée comme une méthode ou une école de la philosophie contemporaine, la déconstruction derridienne révèle les décalages et les altérations de sens ou des normes classiques qui font obstacle à une approche du texte ou du discours. Cette approche est anciennement prisonnière des postulats sous-entendus et des prérequis doxiques. Dans *L'écriture et la différence*, Derrida explique que l'effort de démarcation, d'omissions conscientes ou de délits scripturaux que le texte fait découvrir lui-même met en lumière une différence active qui influe en creux sur la sémantique des énoncés discursifs et du texte dans sa globalité ; ce qu'il appelle «la différence» (J. Derrida, 1967, p. 239).

De la dépragmatisation (défamiliarisation ou décontextualisation selon Jaus Hans-Robert), le *lecteur-modèle* répragmatise le texte au moyen de la reconstitution, de la reconstruction ou de la reconsidération de la situation énonciative conventionnelle. Dans *Rhetoric of fiction*, Wolfgang Iser et Wayne Booth parlent de «stratégies» (W. Iser 1983, p. 138). Les stratégies sont, selon Wolfgang et Booth, des dispositions opérationnelles qui offrent des possibilités combinatoires ou des ajustements à l'appui desquels le lecteur accède au signifié, au sens contextuel du texte. Il déduit, conjecture, infère à partir du texte donné.

De ce fait, le lecteur est capable de découvrir, en remplissant selon Umberto Eco dans *Lector in fabula*⁶, les espaces des non-dits, ou même, des sous-dits, donc le projet idéologique pré-structuré. Le mérite des romanciers africains est d'avoir ouvert l'écriture romanesque africaine à une théorie policée (la déconstruction). Cette démarche analytique est toutefois plus clémente, plus souple, donc moins rigide du point de vue de la lecture des textes, de leur signification et de leur idéologisation. Ce qui instaure un nouvel ordre herméneutique, une meilleure praxis du héros qui cadre parfaitement avec les nouvelles formes et les enjeux de la littérature africaine contemporaine.

Conclusion

Fondés sur une trajectoire réformée, en total déphasage avec la providentialisation traditionnelle du parcours narratif, les héros que les écrivains déconstruisent et entachent apparaissent comme la résultante de la figurativisation du lexème *héros*. L'héroïsation élogieuse que sous-tend la posture racinienne du héros est corrompue par le contexte énonciatif hostile et favorable à sa cassure.

⁶ Lire Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979. Cette étude est fondamentale pour une meilleure intelligence de la question de la réception. Les notions d'implicite, de discours de surface et d'exprimé en structure profonde participent du mécanisme de déchiffrement de l'objet-texte.

Les écrivains élaborent un co-texte qui n'est plus en prise directe avec les clichés qui informent l'imaginaire sociétal du héros. Le héros romanesque africain n'est plus placé désormais sous le procès de l'illumination ou de la morale du Bien. L'imaginaire traditionnel du héros est en effet exclu de l'imaginaire du texte romanesque africain contemporain et crée systématiquement inconfort et défamiliarisation. Cette déchéance du héros est ainsi renforcée et menée à un point définitif d'achèvement par la diégétisation du mécanisme de la déréalisation.

Le projet qui sustente l'héroïsation déréalisée procède de la critique déconstructiviste de Jacques Derrida. A partir de l'idée d'une analyse plus ouverte des œuvres littéraires, une lecture libérée davantage des franchises convenues et de leur dimension superstructurelle classique liée aux contraintes conventionnelles, le choix d'un héros pleutre et déréglé opère plus encore comme un jeu, une homochromie ou un camouflage. Les romanciers en font une stratégie qui, aussi copieusement qu'elle s'ouvre au débat, informe une herméneutique dynamique des textes littéraires, une approche plus pertinente, plus conforme aux nouvelles esthétiques africaines.

Références bibliographiques

- BARTHES Roland, 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- BERQUES Jacques, 1974, *Langages arabes au présent*, Paris, Gallimard.
- BONN Charles / Baumstimmer Yves, 1991, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan.
- BOOTH Wayne / Iser Wolfgang, 1983, *Rhetoric of fiction*, deuxième édition, Chicago, University of Chicago Press.
- BORIS Tomachevsky, 1965, «Thématique», *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 195-298.
- BOUDJEDRA Rachid, 1996, *Timouni*, Paris, Denoel.
- CORDESSE Gérard / Lebas Gérard / Lepellec Yves, 1990, *Langages littéraires: textes anglais*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirai.
- CORSON Jean-Pierre, 1995, *Le safari: équipements, armes, chasse*, Paris, Le gerfaut.
- COURTÈS Joseph / Greimas Julien Algirdas, 1979, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 1, Paris, Hachette.
- DERRIDA Jacques, 1967, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- DURAS Marguerite, 2001, *La douleur*, Paris, Gallimard.
- ECO Umberto, 1979, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- LE GROUPE d'Entrevernes, 1979, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL.
- HAMON Philippe, 1984, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F.
- HANS-Robert Jaus, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- HAUTOIS Delphine, 2006, «Robert Antelme et Marguerite Duras: le témoignage ou la littérature en question», *Ecrire après Auschwitz, mémoires croisés*, Ouvrage collectif publié par Garsha Karsten, Gelas Bruno, Martin Jean-Pierre, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 135-158.
- ISER Wolfgang, 1985, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- JACOBSON Roman, 1965, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
- LATOUCHE Serge, 2011, *Décoloniser l'imaginaire: la pensée créative contre l'économie de l'absurde*, Paris, Parangon.
- MILIANI Hadj / Obadia Lionel, 2007, *Art et transculturalité au Maghreb: incidences et résistances*, Paris, Archives contemporaines Editions.
- PIERCE Sanders Charles, 1978, *Ecrits sur les signes*, Paris, Seuil.
- SOURIAU Etienne, 1953, *L'Univers fictif*, Paris, Flammarion.
- VAHI Yagüe, 2007, « La figurativisation de la femme dans les feux de la planète de Jean-Baptiste Tati Loutard », *Ethiopiennes*, n° 79, Informations recueillies sur le site www.ethiopiennes.refer.sn. (11-10- 2015).
- VALETTE Bernard, 1992, *Le roman*, Paris, Fernand Nathan.
- VINEL Véronique, 2002, *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.