

***Structures discursives de l'engagement littéraire dans Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie* de Pius Ngandu Nkashama**

Georice Berthin MADEBE,
CENAREST-IRSH,
Libreville - Gabon

Dire que la littérature négro-africaine a été une littérature engagée est un véritable truisme. Il suffit que d'évoquer les mots d'Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* pour s'en convaincre : « Je viendrais à ce pays mien et je lui dirai : [...] « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » »¹.

En Afrique, l'engagement littéraire des écrivains serait plutôt sœur jumelle de l'éveil politique né des abus du colonialisme sur les peuples colonisés. On peut aussi considérer qu'avec les Congrès des artistes et écrivains noirs de la Sorbonne (1956) et de Rome (1959) s'impose définitivement l'idée, chez les Négro-africains en situation coloniale, de lier la création littéraire (poésie et roman) aux luttes de libération politique des peuples opprimés. Ainsi peut-on dessiner, à grands traits vifs, les préconditions de l'émergence littéraire africaine sur la scène mondiale. C'est dire que dans le contexte historique de la colonisation, et pour beaucoup encore aujourd'hui, la littérature africaine n'a pu s'affirmer que par sa dépendance à l'Histoire et par conséquent, au politique ; les productions littéraires se définissant elles-mêmes comme autant de *prises de position* face à l'Histoire. L'enseignement de la littérature africaine dans les universités africaines et européennes insiste toujours sur cet aspect, hier comme aujourd'hui, de manière à établir les publications littéraires subsahariennes comme des œuvres toujours en rupture avec l'histoire. Qu'il s'agisse des auteurs tels Sembene Ousmane, Eza Boto, Ferdinand Oyono, ou comme Yambo Ouologuem, Ahmadou Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Henri Lopès, Emmanuel Dongala, ou des plus jeunes tels Josué Kossi Efovi, Abdourhama Ali Wabéri, Sandrine Bessora, Alain Mabanckou, l'idée souvent reprise est que ces auteurs écrivent pour rendre justice, dénoncer des travers politiques dans les Etats dont ils sont les citoyens. Dans cette perspective donc, il devient difficile de délier Littérature et Histoire. Et à apprécier la manière dont la critique l'a toujours représentée, il apparaît presque impertinent et/ou indigent d'écrire un roman qui ne recourt à cette approche de la littérature africaine se fondant sur l'axiologie de la contestation. Mieux, écrire en dehors du langage de la contestation expose l'écrivain au silence, comme si créer en dehors des formes littéraires consacrées exposait son œuvre en deçà des intérêts de la critique littéraire elle-même.

Si l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama par nous qualifiée d'« œuvre des marges »², en raison de son *atypicité* ou de son caractère *non prototypique*, échappe à ce paradigme scripturaire et créatif, au regard de sa rhétorique toute particulière et de ses visées axiologiques, il en résulte qu'elle en modifie la sémiologie, ou si l'on préfère, le langage. C'est-à-dire : la discursivité de l'engagement littéraire de l'écrivain. En quoi parlons-nous de « refiguration (*re*-figuration) de l'engagement littéraire ». Cela suppose que soit davantage rendu explicite le fond de notre pensée, au regard même du concept ici utilisé (*re*-figuration) et de son traitement dans la présente contribution.

¹ C. Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

² G. B. Madébé, *Utopies du sens et dynamiques sémiotiques en littératures africaines*, Libreville, Les Editions du Silence, 2005.

I. *Figuration et refiguration : description et figurativité des structures discursives du roman engagé*

Figuration, refiguration : ces deux notions ont pour noyau commun le concept de *figure*. Qu'est ce que donc une *figure* ?

Le moins que l'on puisse dire, c'est que le sens de cette notion a connu plusieurs variations, ne serait-ce que si on fait correspondre ce sens aux premières définitions qu'en donne Algirdas-Julien Greimas dans *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*¹. Au départ donc, la figure est perçue comme une catégorie sémiotique élémentaire exprimant un univers sémiotique naturel. Cette orientation sémantique apparue dès *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* opère toujours dans la pensée sémiotique. Ainsi, définissant le *figuratif* dans le glossaire qu'il propose à la fin de son ouvrage *Précis de sémiotique littéraire*, Denis Bertrand écrit-il :

Tout contenu d'un système de représentation (visuel, verbal ou autre) qui a un correspondant au plan de l'expression du monde naturel, c'est-à-dire de la perception. Les formes d'adéquation, façonnées par l'usage, entre la sémiotique du monde naturel et celle des manifestations discursives, font l'objet de la sémiotique figurative².

Tel qu'on le voit ici, la figure sémiotique ou, pour rester fidèle à l'adjectif utilisé, le *figuratif* articule le contenu de la figure à une expression « verbale » ou « visuelle » prévues par la langue naturelle (« la sémiotique du monde naturel »). Ainsi une première approche de l'activité discursive consiste-t-elle à décrire le langage comme tout système sémiotique naturel capable de « représenter », de « reproduire » le sens à travers la manipulation du stock de « manifestations discursives » déjà disponibles dans la sémiotique naturelle, « manifestations discursives » grâce auxquelles cette sémiotique articule les figures (le sens) à des représentations verbales.

Si d'autres sémioticiens sont sollicités pour établir d'autres définitions de la *figure*, la démarche pourrait apparaître intéressante, tant elle donnerait à reformuler le sens et le projet méthodologique pendants à la première définition ci-dessus exposée. Ainsi pourrions-nous établir, par conséquent, une perspective intéressante, à partir de laquelle traiter la problématique ici soulevée, à savoir : « la refiguration de l'engagement littéraire » comme projet sémiotique et comme revalorisation axiologique des formes discursives chez le romancier Pius Ngandu Nkashama. Dans cette perspective, voici comment Pascal Vaillant présente la *figure* :

Segment distinctif d'un texte, dans un système de signes donné. Les figures ne correspondent pas forcément à des signes, et l'unité signifiante ne peut émerger qu'au bout de l'assemblage de plusieurs figures (c'est le cas des langues en général). L'ensemble des figures minimales d'un système de signes forme un système : celui des phonèmes dans le cas de la langue parlée, celui des graphèmes dans le cas de la langue écrite...³.

Au sens strict, la définition de la figure proposée par Pascal Vaillant renvoie au rapport sémiotique articulant les unités phonologiques, les mots, à leurs sens. Ce qui est « le cas des langues en général ». Dans cette perspective, on reste dans une approche de la figure proche des orientations sémiotiques qu'en donnait Algirdas-Julien Greimas et reprises par Denis Bertrand. Mais ici, l'idée fondamentale et

¹ A.-J. Greimas, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

² D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 262.

³ P. Vaillant, « Glossaire » de *Sémiotique des langages d'icônes*, consulté sur google. Pour que la définition soit complète, nous donnons le sens de la notion de *texte* telle qu'entendue par Pascal Vaillant : « Ce terme courant évoque surtout l'usage de la langue écrite. Il est employé ici dans le sens plus général de manifestation d'un système sémiotique, donné et perçu comme une unité complète d'interprétation. Les unités sémiotiques plus petites (les signes) ne constituent pas une totalité et n'ont pas de sens en elles-mêmes (elles ont un sens, mais celui-ci n'est défini que dans le contexte du texte ; en elles-mêmes, elles n'ont qu'une signification). Le texte est le point de départ et le point d'arrivée de la description sémiotique. Nous suivons ici Rastier (1994) : « Les textes sont l'objet de la linguistique ». In « Glossaire » de *Sémiotique des langages d'icônes*, <http://www.p-vaillant.chezalice.fr>.

novatrice est que le lien entre figure et langue naturelle est fortement atténué, sinon réorienté : « Les figures ne correspondent pas forcément à des signes ».

Au sens large, puisqu'elle se préoccupe du système dans lequel apparaît la figure, cette seconde définition en rend extensible la saisie sémiotique. Ainsi le « graphème » est-il considéré comme figuratif. A partir de là, d'autres extensions restent possibles, qui sortent la figure de ces deux premières catégorisations. Celle que met en place Jacques Geninasca, et qui paraît la plus intéressante dans la perspective ici ouverte, est celle qui décrit la figure comme une construction « mythique », « passionnelle » ou « sensible du sens » dans le discours en acte¹. Aussi, pour Jacques Geninasca, l'énonciateur aux prises à l'expérience du réel ou du vivant, n'est-il plus reproducteur des figures prévues par les catégories de la sémiotique naturelle, la langue précisément, mais un « opérateur de saisies sémantiques », significatives en ce qu'elles participent d'une *re*-catégorisation de l'univers sensible, par le biais de l'expérience du monde naturel, des figures qui y circulent. La saisie sémantique relève alors, chez Geninasca, d'une réévaluation sémiotique et sémantique des figures naturelles, des figures du monde et de leurs « manifestations discursives ».

Cette orientation de la figurativité en appelle une autre, si tant est que nous percevons l'idée d'une approche non fonctionnelle, non instrumentale de la figure sous-jacente à la description geninasquienne. Dans le cadre d'une lecture non restreinte de la figure, il est possible de considérer en effet que l'articulation du plan du signifié et du plan du contenu qui conditionne toute production du sens peut être généralisable à toutes les formes significatives au-delà ou en deçà de la langue, c'est-à-dire au-delà ou en deçà des unités linguistiques, verbales ou visuelles. La figure, dans ce cas, ne renverrait plus uniquement qu'à des contenus naturels, mais procéderait, en quelque sorte, de l'expression de tout type de sens, voire des contenus noétiques. Les signes mathématiques relèvent de cette approche fonctionnelle, en tant qu'ils sont des supports de contenus de pensée. Selon une telle perceptive, et pour ce qui concerne principalement le littéraire, le « Segment distinctif d'un texte, dans un système de signes donné » peut devenir à son tour figuratif, traduisant ainsi une réalité non linguistique ou abstraite, voire schématique. Nous nous expliquons.

Le sens non concret que la langue naturelle ne peut traduire en unités aussi discrètes que les mots génère souvent des systèmes sémiotiques figuratifs, et précisément, *méta-figuratifs*. Il en est ainsi, entre autres formes de discours méta-figuratifs, de la narration et de la description autour de laquelle celle-ci s'organise. La *description littéraire* en effet, et le *descriptif*² en l'occurrence, ont ceci de particulier qu'ils usent des mots de la langue comme celle-ci use des phonèmes pour construire du sens. Il y a nécessairement un agencement d'essence figurative ou méta-figurative dans l'organisation narrative de la signification. Cette figurativité est essentiellement structurelle et/ou organisationnelle. Elle renvoie précisément à la représentation genettienne de la *figure*³.

Les travaux de Philippe Hamon, entre autres, donnent corps à cette nouvelle extension. S'intéressant au fonctionnement linguistique du langage narratif, ces travaux montrent comment, à partir de l'analyse structurelle de la description, on peut décrire le système figuratif des objets méta-sémiotiques. Aussi écrit-il :

Le descriptif est donc le lieu textuel où se surdéterminent une compétence linguistique (essentiellement lexicale et paradigmatique) et une compétence encyclopédique (une mémoire, la Mathésis, le savoir sur les objets ou les sujets, sur le monde et/ou le(s) texte(s)). Mais un savoir, pour être communicable, demande à être régi par un ordre supplémentaire, par des classifications [...]. Une description sera donc le lieu d'introduction et d'accentuation, dans un

¹ J. Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.

² Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

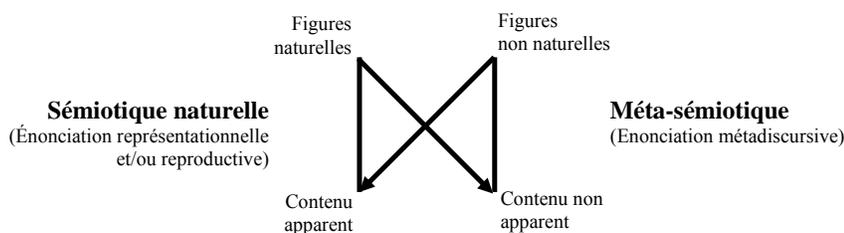
³ G. Genette, *Figures I, II, III*, Paris, Seuil, 1972.

énoncé, non seulement d'une compétence sémiologique, mais aussi d'une compétence taxinomique en général¹.

Hamon met en évidence non seulement une des modalités par lesquelles le récit organise la signification, mais aussi les lois linguistiques et syntaxiques par lesquelles la description décrit sa propre représentation figurative, au-delà même du sens médiatisé par la langue et son système figuratif propre. « La description, donc, précise-t-il, est *méta-classement* [« découpage et nomenclature du réel »], est *texte de classement classant et organisant une matière déjà découpée par d'autres discours* »². Ce que nous appelons *méta-figure*, structure linguistique ou représentation linguistique du savoir descriptif, résulte ainsi de l'ordonnement de la discursivité descriptive. Et, à la suite des écrits de Genette et Hamon, nous pensons que toute structure discursive et/ou tout (méta-)langage est éminemment figurable. Dans le cas typique de la description, si cette dernière se présente tel un lieu d'investissements sémantiques de type méta-figuratif ou méta-lexical, il demeure pas moins que, par sa texture, sa syntaxe, sa « grammaire », sa « sémiotique », son langage propres, elle dégage une « figure structurelle » intrinsèque encore désignée figurativité de la description. Figurativité par laquelle, *in fine*, nous pouvons, *a priori*, identifier les séquences descriptives dans n'importe lequel des discours narratifs.

Au total, par son propre ordonnancement structurel du sens, la discursivité descriptive finit par établir une morphologie énonciative typique identifiable, grâce à laquelle nous la déterminons. Ainsi celle-ci devient sémiotisée, en ce que cette morphologie découvre à la fois une sémiologie, une *sémiosis* (un langage), voire une ergonomie cognitive dont la syntaxe et la systémique décrivent un niveau de pertinence propre. Figurer le discours descriptif deviendrait, alors, en reproduire la syntaxe ou l'organisation immanente, de manière à toujours redéployer sa structure abstraite à travers laquelle s'identifie sa *figure*.

Si l'on résume notre propos, on retiendra qu'à la figure naturelle, à la fois représentationnelle, mimétique et assujettie à la langue du monde naturel et/ou visuelle (A.-J. Greimas, D. Bertrand), s'oppose une figure *non naturelle*, d'essence *méta-discursive* (J. Geninasca), sur laquelle peut se greffer la figurativité du *descriptif*. Le carré sémiotique ci-dessous met en valeur cette opposition :



D'un côté, les figures linguistiques naturelles sont toujours porteuses de sens apparents, selon une articulation sémiotique que fonde le lien de présupposition logique du plan de l'expression et du plan de contenu. Lien qui, de fait, accroît la faculté représentationnelle et/ou reproductive des langues naturelles à travers une fonction sémiotique stable (L. Hjelmslev). D'un autre côté, lorsque les sémiotiques naturelles ne peuvent plus dire les *contenus* ou l'*apparence* naturelle du sens, d'autres types de sémiotiques, des méta-sémiotiques si l'on peut dire, se réfléchissent pour ainsi suppléer l'imperfection des langues naturelles³. Aussi, le sens non naturel, celui que produit le texte littéraire par exemple, apparaît comme une construction, le produit d'un système de représentation verbale, d'une grammaire

¹ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 52.

² *Idem*, p. 56. Nous soulignons.

³ P. Henry, *Le mauvais outil. Langue, sujet, discours*, Paris, Klincksieck, 1977 ; J. Derrida, *Le monolinguisme de l'Autre*, Paris, Galilée, 1996.

propre. Somme toute, le produit d'une rhétorique, d'une morphologie discursive dont la structure devient tout aussi figurative : le Surréalisme, en tant que pratique littéraire ne devient expression et réalité figurative que par ce que sa structure sémiotique génère une figurativité formellement identifiable. Laquelle permet de l'établir, à l'échelle d'autres formes rhétoriques, comme un prédicat parmi d'autres, et de le distinguer d'autres formes discursives tels que le réalisme, le symbolisme, le nouveau roman, etc. Verbaliser un contenu non apparent c'est non seulement répondre à l'imperfection de l'outil qu'est la langue, mais également produire d'autres figures du langage, comme le descriptif, capables de fixer un sens méta-sémiotique. Ainsi les sémiotiques non naturelles ou méta-sémiotiques permettent-elles de surmonter l'incapacité des langues naturelles à traduire un sens non naturel ou non apparent par leur capacité à re-figurer diversement la structure des langues naturelles.

II. Refiguration de l'engagement littéraire dans le roman colonial et postcolonial

Le moins que l'on puisse dire est que, qu'elle soit naturelle ou méta-sémiotique, toute sémiotique est d'abord un langage. Considérant le *descriptif* comme une méta-sémiotique, comme un lieu d'inscription d'un sens non concret, lieu de projections de sens non naturels, abstraits, complexes, voire transphrastiques, on peut imaginer qu'en modifier la structure, c'est-à-dire la figurativité, c'est procéder au redéploiement de son dispositif syntaxique et/ou linguistique : cette opération est ici appelée *refiguration*.

Appréhender *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie* comme un roman dont l'écriture participe de la refiguration du descriptif, refiguration à partir de laquelle cet ouvrage impose un autre type de langage, suppose d'abord que l'on établisse que le roman africain antérieur à sa publication est descriptif et en quoi la description y participe de la production d'un discours non naturel et de l'engagement littéraire.

Une constante se dégage lorsqu'on parcourt la littérature africaine des années 50 à 80 : la place qu'occupe l'Histoire réelle ou imaginée de l'Afrique. Pour Pius Ngandu Nkashama, cette histoire n'existe « que par le discours qui l'exprime ou qui la rationalise ainsi que par les modalités de sa propre énonciation. L'histoire concerne donc « ce qui est arrivé », mais plus directement encore « le récit de ce qui est arrivé »¹. Cette définition pose massivement toute la lourde responsabilité du langage à nommer un objet éminemment non figuratif ni concret, encore moins lexical : l'histoire. La littérature africaine des années 50 avait vite fait d'inventer un langage, si ce n'est de s'approprier un langage dont la structure sémiologique seyait à l'écriture de l'histoire, d'autant plus qu'outre-atlantique, maints auteurs comme Zola, Balzac et Stendhal en avaient inventé la rationalité. Le réalisme littéraire africain consistait donc à se saisir des techniques rhétoriques éprouvées du réalisme européen, quitte à les envelopper, comme chez Mongo Beti par exemple, d'une humeur (et/ou d'un humour) proprement africaine.

Or, nous dit Philippe Hamon, l'énoncé réaliste est *fondamentalement* descriptif, méta-langagier, « technique », en ce que le « descriptif peut être d'abord appréhendé comme une tendance à la digression, à l'expansion (*amplificatio*). Aussi est-ce n'importe quel endroit du texte, n'importe qu'elle unité sémiologique du texte, qui peut devenir description, déclencher l'apparition d'un système descriptif »². « Introduire une description dans un récit, poursuit l'auteur *Du descriptif*, c'est faire qu'elle soit « justifiée », « motivée » »³ ; « c'est décrire le milieu et l'avenir de son personnage »⁴, de manière à établir le descriptif comme un constant « opérateur de lisibilité fondamental du texte »⁵.

Le texte descriptif fait donc reposer la construction du sens (l'histoire) et sa médiatisation sur une *sémiosis* habilement digressive et extensionnelle, associant description du personnage (psychologie,

¹ P. Ngandu Nkashama, *Mémoire et écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 29.

² P. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 90. L'auteur souligne.

³ *Op. cit.*, p. 90.

⁴ *Idem*, p. 107.

⁵ *Ibidem*, p. 108.

milieu anthropologique, comparaison avec le milieu naturel, etc.) à la description de son espace de vie, etc.

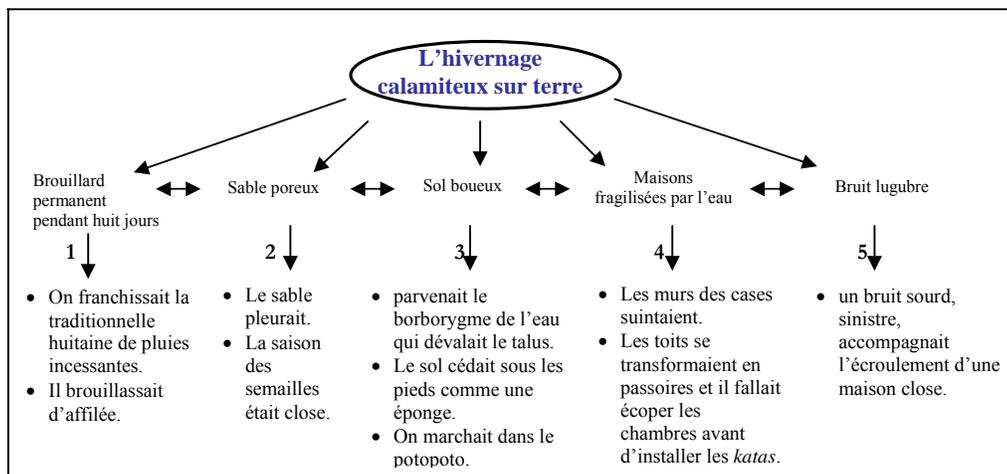
En la matière, l'œuvre de Sembene Ousmane, *Les bouts de bois de dieu*¹, par ses fresques quasi picturales, a longtemps fait figure d'école dans le roman subsaharien d'expression francophone de son époque. Il est vrai que le descriptif y a trouvé une maturité accomplie.

Mais citons *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni pour se convaincre de la figurativité structurelle de la description :

L'hivernage était calamiteux. Depuis des mois, le ciel, gorgé d'eau, dégorgeait furieusement sur la terre. On franchissait la traditionnelle huitaine de pluies incessantes. Il brouillait d'affilée. Une averse en annonçait une autre. Le sable pleurait. La saison des semailles était close. De partout parvenait le borborygme de l'eau qui dévalait le talus. Le sol cédait sous les pieds comme une éponge. On marchait dans le potopoto. Les murs des cases suintaient. Les toits se transformaient en passoires et il fallait écoper les chambres avant d'installer les *katas*. De temps à autres, un bruit sourd, sinistre, accompagnait l'écroulement d'une maison².

Ce texte qui introduit le chapitre six de *Crépuscule des temps anciens* semble aller de soi. Pourtant, son système s'aligne sur les lois des séquences descriptives : un observateur en général débrayé de l'histoire qui rapporte un phénomène que la langue ne peut décrire qu'en inventant un système interprétatif, un *métalangage* : le *descriptif*. Dans l'extrait de texte considéré, la description qui en résulte s'organise à partir d'au moins cinq points focaux distincts : le « brouillard », le « sable », les « maisons », le « sol » et le « bruit » des maisons qui s'écroulent. Si ces objets par lesquels la description s'allonge inexorablement semblent se distinguer les uns des autres, il faut dire que ce sentiment ne reflète qu'une illusion, tant ceux-ci ne s'avèrent que parties d'un tout, d'un *voir comme*.

D'un point de vue énonciatif, cette description repose sur une stratégie argumentative accumulative. D'un côté, le *descripteur* tend à justifier, par une série d'arguments lexicaux, la texture de la « calamité » qui en traduit l'économie perceptuelle (argument 1). De l'autre, il montre comment le ciel « dégorge furieusement les eaux » (argument 2). Autour de ces deux principaux arguments vont ainsi se développer les cinq points focaux à partir desquels la description va construire sa propre cohérence interne, anticipant par la même occasion l'orientation sémantique de la narration, justifiant par ailleurs des séquences dont la clarté paraît nécessaire. Dans tous les cas, il s'agira de construire un discours redondant à travers l'association de séries lexicales ou de phrases isotopes, créant ou recréant ainsi une *réalité référentielle* et/ou *vraisemblable*. Soit la représentation suivante :



¹ S. Ousmane, *Les bouts de bois de dieu*, Paris, Présence Africaine, 1960.

² N. Boni, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1962, p. 105.

Rigoureusement, chacun des points focaux de la séquence descriptive à une fonction informative qui densifie, par recouvrement réciproque, la description de la calamité qui s'abat sur le village des *Bwamu*. Ainsi, chaque focalisation et ses séquences préparent-elles d'autres, qui agissent sur la saisie du niveau de signification immédiatement supérieur, etc., générant ainsi un monde vraisemblable ou une *illusion référentielle*. Et compte tenu de la mémoire de lecture, cette saisie influence l'ensemble du passage descriptif dont le sens apparaît d'emblée clôt, achevé, une totalité, respectant une progression qui l'élargit et en stabilise le sens. Les cinq niveaux de description semblent ainsi se répondre, d'autant plus qu'ils sont eux-mêmes structurés quasiment de la même manière : assertion, justification et *thématisation* de la justification par un lexème redondant, généralement un qualificatif (« incessantes », « sinistre ») ou un comparatif (« comme une éponge »). Lesquels renforcent la charge sémantique de toute la séquence descriptive par l'extension ou la reproduction de la même isotopie. Ainsi le sens du texte paraît-il presque naturel, alors qu'il est une ingénieuse construction transphrastique : une ingénieuse *illusion du discours* en acte : une *méta-sémiosis*.

Pour ainsi le dire, la *texture figurative* de la description repose sur cette organisation abstraite. Plus particulièrement, c'est sur elle que se structure le discours idéologique qui s'y insère en tant que *rhétorique implicite*¹ et souvent assumé comme telle par le narrateur. Par conséquent, le lecteur peut, à son tour, en déduire la portée sémantique ou le présupposé logique. Ainsi pourra-t-il conclure que, dans le cas de cet extrait de texte de *Crépuscule des temps anciens*, « la nature ne pouvait épargner les *Bwamu* parce que la disparition de ce peuple était inéluctable ». Aussi cette autorité discursive de la description l'amène-t-il à valider, consciemment ou inconsciemment, le processus d'éclatement de cette société, l'acceptant même comme irréversible.

Dans le roman postcolonial de légitimation, c'est davantage à travers cette technicité ou représentation structurelle que se figure plus généralement l'engagement de l'écrivain. Et il n'est pas un seul auteur qui y ait échappé, du moins, jusqu'aux années 80. Pas même Sony Labou Tansi, pour qui la subversion de la préciosité langagière du réalisme africain a constitué un objectif littéraire, n'a pu en déstabiliser la *figurativité* (c'est-à-dire la structure) :

On déterra à toute vitesse les os d'Estina Benta, on les racla, les lava, on les remit à leur ancienne place, à côté de la hache du crime, la bêche cassée, la pioche, les fourches, les couteaux de boucherie, les machette ; on remplaça soigneusement les morceaux de drap et les crocs, le fusil à piston qui avait servi à dissuader les éventuels intervenants le jour même du crime. On remit Elano Zola dans le congélateur, à la place où les femmes (si c'était elles) l'avaient placé. On lui remit l'écrèteau entre les dents et, sur les pieds toujours chaussés, le livre de prière du père. Le maire qui tremblait pour son poste et pour sa promotion vint de ses propres mains, avec la hache du crime, abattre l'inscription qui, sans le feu vert des autorités, donnait place à la défunte. De ses propres mains, il repeignit en toute hâte l'ancienne appellation : « Plaza de la poudre » que les mauvaises mains toujours avaient truitée et trafiquée en « Plaza de la Puta »².

Encore faut-il ajouter que, dans le cas de Sony, la rhétorique implicite de l'engagement que soutient, en immanence, la *figurativité structurelle du descriptif*, redéploie l'organisation expressive du dysfonctionnement social ou institutionnel. Si elle l'allonge interminablement - nous y reviendrons plus avant - cette *structure figurative* se révèle en outre, et c'est là que réside le caractère singulier et reconnu du discours littéraire de Labou Tansi, par une réappropriation poétique de l'appareil formel du langage³.

¹ En ce que cette rhétorique apparaît comme une conséquence de la structuration descriptive qui occupe, du point de vue de l'analyse du discours, le premier plan.

² S. Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, p. 56-57.

³ G. Ngal, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », in *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

III. Pius Ngandu Nkashama et la refiguration du discours littéraire engagé

Par ce qu'elle est le lieu d'investissement d'un discours (en général idéologique) au service duquel se déploie la narration, par ce qu'elle est le lieu où le narrateur met en relief un savoir extensionnel, justifiant ou expliquant, *a priori* ou *a posteriori* et au détail près, les séquences narratives, la description devient pour ce dernier, le seul lieu dans le récit où narrateur et lecteur construisent un espace intersubjectif. C'est pourquoi, plus que la narration elle-même, la description occupe une place centrale dans l'orientation idéologique de la trame narrative d'un roman. A ce titre, chez Ngandu Nkashama comme chez tous les romanciers, c'est en son espace que s'exprime la *prise de position* : c'est cela que nous appelons, après Jean-Paul Sartre et Jacques Chevrier, l'engagement littéraire de l'écrivain. En termes sémiotiques, celui-ci renvoie à une description dont Philippe Hamon révèle ici la substance :

L'horizon d'attente qu'ouvre un système descriptif paraît davantage focalisé sur les structures sémiotiques de surface que sur les structures profondes, sur les structures lexicales du texte plutôt que sur son armature logico-sémantique fondamentale [...] En cela, la description relèverait davantage [...] du régime *sémiotique* des textes plutôt que de leur régime *sémantique*, elle serait ce lieu textuel d'un *débrayage* (du sémantique, du logique, du macro-syntaxique) et d'un *embrayage* (sur le sémantique, le lexical)¹.

Voilà donc qui explique davantage pourquoi la description est le lieu d'investissements idéologiques dans le discours narratif. Ainsi en *re-figurer* la structure participe-t-il à la fois d'un repositionnement qui a davantage à avoir avec le rapport à la langue qu'avec les contenus idéologiques à médiatiser. Voilà pourquoi refigurer la figurativité du descriptif en affecte à la fois la structure classique, le poids idéologique dans l'orientation du récit et, pour ce qui concerne le champ littéraire dans lequel nous apprécions *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*², la *sémiotique* et la *sémantique* de l'engagement littéraire de l'écrivain. On comprend mieux pourquoi le *Nouveau roman*, ainsi que le montre Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*³, a cristallisé sa créativité littéraire dans la déconstruction des structures descriptives du roman réaliste pour installer une *figurativité des structures discursives* propre.

Pour ce qui concerne Pius Ngandu Nkashama, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie* n'est pas son premier roman, ni le premier roman africain à avoir questionné littérairement ce lieu stratégique du discours narratif qu'est la description. Cependant, l'*atypicité* de la *sémiosis* déployée par le romancier dans cette œuvre, principalement, nous est apparue d'une telle singularité que nous l'avons choisie pour démontrer la mutation des *traits structurants du discours de l'engagement* courant dans le champ littéraire africain. Soit la citation suivante :

Cependant en reliant ces rites d'un autre âge aux propos surpris derrière les murs d'écuries, Ephrem Olani venait de comprendre que cette puissance inébranlable avait subi sa première défaite, et qu'elle ne serait plus qu'une apparence illusoire. Malgré ses viscères noués de panique, il s'était résigné à l'idée de supplices qui lui seraient infligés. Il était prêt à les affronter pour sa propre pénitence. Alors dans ses yeux brûlés de narcotique, remontèrent brutalement des années d'ignominies. Des vagues furieuses qui déferlaient au milieu des souvenirs toxiques. Des générations entières, ils avaient été maintenus dans une situation de servitude. Depuis combien de temps leurs pères, les pères de ses pères avaient-ils peiné sur des assolements arides, sarclant pour la joie des autres, labourant pour la jubilation des autres, au mépris d'eux-mêmes ? Semant et récoltant pour le ravissement des bouches des autres, pour les mets exquis auxquels ils n'avaient jamais goûtés toute leur existence.

Des images tournoyaient au milieu des lueurs violentes. Elles lui explosaient dans les tempes avec des roulements de fracas. Des ombres dansaient en cavalcades macabres comme des chevaux en furie⁴.

¹ P. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 41.

² P. Ngandu Nkashama, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*, Paris, L'Harmattan, 1991.

³ Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.

⁴ P. Ngandu Nkashama, op. cit., p. 46-47.

Dans *Utopies du sens et dynamiques sémiotiques en littératures africaines*¹, nous affirmions que lire Ngandu Nkashama relève d'un acte de déchiffrement. Nous pouvons ici nous expliquer.

A observer de près la figure du descriptif et les contraintes discursives présidant à l'énonciation de la description, la présente séquence de *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie* amène à établir quelques remarques, comparativement à la séquence descriptive modèle (ici, Nazi Boni et Sony Labou Tansi).

La séquence descriptive, avons-nous dit, est le lieu d'expression de la compétence encyclopédique du narrateur, laquelle, sur le plan énonciatif, se remarque par une extension lexicale révélant une discursivisation visant à installer, dans la trame narrative, des énoncés véritablement non nécessaires au récit, mais idéologiquement orientés, en tant qu'ils médiatisent justement la compétence idéologique et sémiotique de l'instance du discours. Dans l'exemple extrait de *Les sept solitudes de Lorza Lopez*, cela est manifeste. Prenons que cet exemple :

On déterra à toute vitesse les os d'Estina Benta (argument), on les racla (1), les lava (2), on les remit à leur ancienne place (3), à côté de la hache du crime, la bêche cassée, la pioche, les fourches, les couteaux de boucherie, les machettes (4) ; on remplaça soigneusement les morceaux de drap et les crocs, le fusil à piston qui avait servi à dissuader les éventuels intervenants le jour même du crime (5). Etc.

Dans cet exemple, les propositions 1 à 5 n'ont pour objectif que d'expliquer, justifier l'argument principal de la description : le déterrement des os d'Estina Benta. Pourtant dans cette explication, la compétence lexicale orientée, « dangereusement », le récit, en ce que par le lexique convoqué, on comprend en seconde approximation qu'Estina Benta dut mourir d'une mort affreuse, torturée, dépecée, etc. Grâce à ces extensions propositionnelles, l'héroïne nous apparaît plus martyr que jamais, dans tous les cas, plus que ne veut le dire explicitement le récit. Et si le narrateur est doté d'une compétence encyclopédique comparable, il ressentira cette atroce mort secrète comme celle d'un autre martyr dont la mort semble avoir inspiré cette séquence descriptive : Patrice Lumumba. Etc.

Mais il y a plus. Telle que structurée, cette description reconfigure un monde réel, ou donne forme à un monde vraisemblable. Peu importe alors qu'il ait existé ou pas dans le monde objectif. La vérité est qu'il existe dans les mots, par les mots, et semble décrire une existence qui nous paraît dans sa sincérité familière, qui se pose telle une réalité bien réelle, en dehors de nous, pour que nous puissions croire à la fiction verbale qui l'organise comme recreation d'un monde déjà-là, et dont nous serions le secret témoin, le secret occupant. Ce monde est donc une construction *méta-langagière* et/ou *méta-sémiotique* dont nous apprécions maintenant la sémiotique et la sémantique. Il est référentiellement *pertinent* : il va de soi.

En lisant Ngandu Nkashama, le lecteur n'a plus le sentiment d'être l'occupant privilégié et le témoin historique de son histoire, fût-elle suspecte et dissonante. La préoccupation de cet auteur, dans *Un jour de grand soleil...*, semble-t-il n'est pas la construction d'un tel univers, encore moins la production de son mécanisme figuratif. De ce point de vue, la proposition introductive dans l'extrait de texte cité ci-dessus paraît d'emblée significative : « Cependant en reliant ces rites d'un autre âge aux propos surpris derrière les murs d'écuries, Ephrem Olani venait de comprendre que cette puissance inébranlable avait subi sa première défaite, et qu'elle ne serait plus qu'une apparence illusoire ».

Ce qui est remis en question dans la discursivité de l'engagement littéraire par Ngandu Nkashama est moins la prise de position idéologique (l'engagement littéraire de l'écrivain) dont ressortit la description et/ou le descriptif, mais le mode dont celle-ci, chez l'auteur de *Un jour de grand soleil* donne à voir le sens. Et à observer cette première proposition, on saisit pertinemment que les *topoi* de la discursivisation littéraire ont changé de paradigmes. D'un côté, le monde produit est référentialisé, donné à voir comme. Notamment à cause de la structure extensionnelle du descriptif qui procède par

¹ G. B. Madébé, *op. cit.*

superpositions isotopiques du même sème. De l'autre, il est suspendu, par réduction des propositions isotopes et extensionnelles. D'une part, la description cherche à donner à *voir*, de l'autre, elle donne à *comprendre*, sollicite un autre mode de saisie du sens. C'est Ephrem Olani lui-même qui en donne la clé : lier les faits et leurs langages à d'autres faits et leurs langages, de manière à déduire le sens non apparent que leur mise en syntaxe génère.

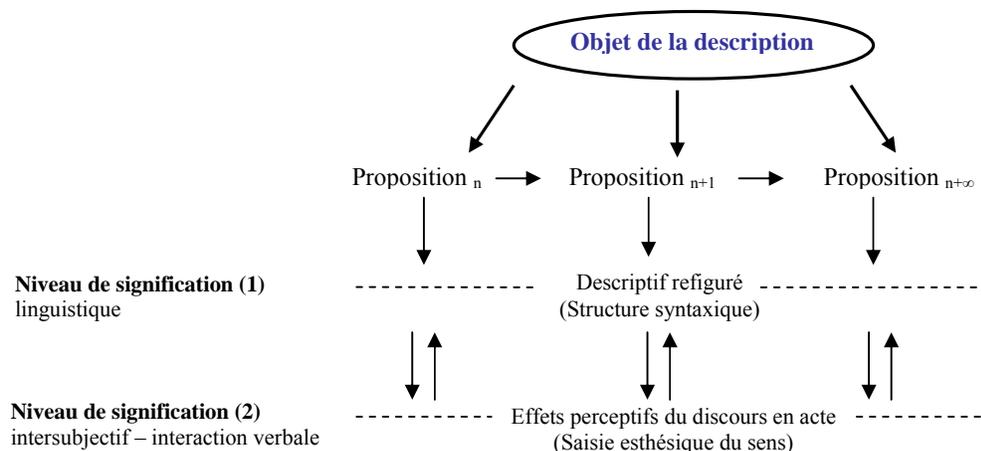
Pour avoir réduit considérablement la logique extensionnelle et transphrastique du descriptif classique, les propositions qui structurent la description, bien que syntagmatiquement dépendante, semblent autonomes, prédiquer un sens nouveau et non assujetti à la proposition antérieure ou postérieure, suivant en cela la progression logique d'un discours aux propositions constamment débrayées les unes des autres ou construites à partir des *noyaux sémantiques autonomes*. Soit l'exemple suivant :

Le *Général* portait haut une tête cubique à la manière d'un fauve doté de l'instinct de voracité pour dominer, saisir, broyer. Des pupilles injectées de sang achevaient de conférer à son personnage des allures d'un bouffon égaré dans les cirques. Et pourtant aucun de ses fidèles acolytes n'éprouvait la moindre envie de rire. Bien au contraire, il se prosternait tous devant lui¹.

Si l'on suit la progression discursive de cette citation, on constate que la première proposition introduit, au plan sémantique, l'étrangeté du personnage *Général*. La seconde insiste davantage sur cette étrangeté à travers la description des yeux, non pour renforcer la difformité animale de cet actant, mais pour prolonger la perception sémantique que ce dernier génère, au plan perceptuel, chez le narrateur : cet homme féroce, suscitant crainte et mutisme auprès de ses « acolytes » est, pour lui, un « bouffon » ! Un bouffon qui cependant ne fait pas rire ! La troisième proposition traduisant un étonnement à peine masqué du narrateur.

Pourtant, cette cohérence, cette rationalité discursive en déplace une autre. Celle de la description classique dans laquelle ces types de constructions extensionnelles ont pour fonction de renforcer, de thématiser, selon une approche encyclopédique avons-nous dit, le sens de la proposition première (argument). Etc. Ici au contraire, la description ne progresse pas dans cette voie. Car les propositions extensionnelles en diffèrent généralement la sémantique. Il résulte alors un déplacement constant du sens qu'il faut *re*-posséder de façon intéroceptive, *re*-construire la visée énonciative et en reconsidérer la substance, au point qu'elle apparaisse comme une structure toujours ouverte (U. Eco). Par ailleurs, en plus des effets sémantiques produits par la dimension sensible du discours liée à la recatégorisation énonciative des figures naturelles, le sens dans cet extrait de texte paraît non achevé ni clos. Alors que dans les extraits de Nazi Boni et Sony Labou Tansi on voyait les narrateurs organiser leurs stratégies rhétoriques en impliquant les figures du monde naturel, c'est-à-dire en sollicitant notre propre connaissance du monde comme condition de communication et de construction de la *fiducie* et/ou du *croire*, chez Ngandu Nkashama, cet ordre du discours se voit déconstruit ; en ceci que le discours fonde sa propre fiducie sur la capacité du lecteur à posséder le sens à travers son aptitude à surmonter ce monde invraisemblable généré par une série de ruptures figuratives et isotopiques bloquant systématiquement toute possibilité de référer l'univers du récit au monde extérieur (« une tête cubique », « fauve doté de l'instinct de voracité pour dominer, saisir, broyer », etc. ; mais aussi « viscères noués de panique », « yeux brûlés de narcotique », « lueurs violentes », etc.). Suivant cette analyse, on pourrait décrire schématiquement la figure du descriptif chez Pius Ngandu Nkashama comme suit :

¹ P. Ngandu Nkashama, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Éthiopie*, op. cit., 61.



Le moins que l'on puisse dire à propos de ce schéma est qu'il reconsidère profondément la structure paradigmatique de la description classique. Par ceci qu'il dédouble les lieux de pertinence sémantique en rendant la description interprétable au-delà la syntaxe qui la médiate : un certain nombre de prédicats, à cause des effets esthétiques qui leur sont associés, y suggèrent la présence d'un lieu de signification paraphrastique perçu comme « problématique ». La description dans *Un jour de grand soleil* sort ainsi le récit de son « autarcie », comme le disait Roland Barthes analysant la structure discursive du roman réaliste¹. De même, la fiction se voit retirer l'autorité absolue qu'elle exerce sur le lecteur (Susan Suleiman Rubin²). A ce titre, si les contenus descriptifs dans le récit réaliste découvrent la massive présence du narrateur tout en fondant son pouvoir de manipulation, ici au contraire, le monde naturel sur lequel ce dernier s'appuie pour organiser le vraisemblable se soustrait du discours, et la mémoire encyclopédique du lecteur cesse d'être sollicitée en première approximation. Dans la communication qui s'instaure, celui-ci devra apprendre à associer les divers codes mis en œuvre par la description (code linguistique, code perceptuel, etc.) en fonction de ses propres aptitudes cognitives, pour ainsi percevoir les modes d'existence du sens. Ainsi, malgré lui, le lecteur entre-t-il dans une communication interactive où s'associent deux niveaux de lectures : un *axe syntaxique* structuré, en profondeur, par la *texture méta-figurative* de la description, et un *niveau intersubjectif* à travers lequel l'expérience sensorielle est sollicitée ou est mise à contribution, au regard de la sensibilisation du discours.

Dans ce roman de près de 438 pages, le lecteur se trouve ainsi confronté à un flux verbal et à un flux sémantique qu'il devra constamment retraiter. Il s'éprouve alors, s'épuise, captivé par l'intrigue, se relance à la conquête du sens, jusqu'au prochain arrêt momentané. Cette capacité à solliciter l'interproprioceptivité du lecteur achève de construire la structure intersubjective de *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*. Dans ces conditions, les passages les plus réalistes et les moins marqués par sa texture discursive et énonciative s'imposent alors comme des lieux de détente cognitive, lieux dans lesquels le lecteur se trouve moins tendu, moins sollicité par le récit...

Ce jeu de corps et d'esprits qui se trame par-delà la structure discursive et descriptive du récit est non négligeable. Il a une fonction sémiotique aussi décisive. Il autorise le narrateur, lui aussi beaucoup plus souvent sollicité par sa proprioceptivité, à négocier des niveaux d'instanciation du discours en acte. Si parfois la figurativité (J. Geninasca) de ses énoncés dénote de sa présence peu tonique en ce que celle-ci est extériorisée à la troisième personne, ainsi que nous l'avons vu tout au long des exemples cités, la description dans *Un jour de grand soleil* peut brutalement basculer à la première personne, révélant ainsi un repositionnement axiologique de l'instance du discours par rapport aux contenus ainsi assumés :

¹ R. Barthes, « L'écriture du roman », in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

² S. Suleiman Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité de la fiction*, Paris, P.U.F., 1982.

La peur s'était installée dans l'interstice de ta bouche de peur. Une peur qui n'avait pas de signification, qui ne possédait aucun autre sens que celui d'avoir peur. Que la peur elle-même était une peur. Et la peur ne s'abolissait que dans la peur. Le regard s'était installé entre nous, comme une peur invincible. Tu n'étais pas le rêve, et je te parlais au futur. L'angoisse¹.

Cette *instabilité* de la figure personnelle du narrateur dans le roman de Pius Ngandu Nkashama est l'autre critère participant de la *re-figuration* de la structure immanente du descriptif. Celle-ci atteint même un de ses fondements les plus importants : la *distanciation*. Dans cette séquence, cette dernière est nulle et rend inopérant l'effet d'objectivité sur lequel repose la figuration du vraisemblable.

Qu'en est-il alors de l'*axe paradigmatique* du descriptif ? Le moins que l'on puisse dire, dans cette dernière citation comme dans le reste de l'ouvrage, et à quelques exceptions près, est qu'elle reste potentielle. Parce que le narrateur descripteur s'attache, chez Ngandu Nkashama précisément, à explorer un univers d'actes perceptuels, le discours ne parvient plus à traduire l'homogénéité du monde. En effet, le sens a changé de paradigmes. D'extéroceptif, il est devenu intéro-proprioceptif. Par conséquent, soumis à la diversité et à l'hétérogénéité de l'expérience sensorielle. Et de ce fait, sa figuration devient plus complexe, soumise à l'imperfection de la langue naturelle : c'est-à-dire prédiquée en dehors d'elle et de ses figures isotopantes : le savoir encyclopédique du narrateur se résorbe en ce que ses catégories ne correspondent plus à rien, ni à aucune sémantique. Dans ces circonstances de discoursivisation, prédiquer renverrait à mettre en œuvre une sémiotique spécifique, qui consiste à mettre en accord ou à homogénéiser la langue du monde et le sens expérimenté. Et c'est précisément dans ce lieu cerné de tensions générées par la rencontre de deux univers sémiotiques que le langage se livre à sa propre économie de sens et de discours. Voilà qui explique que l'*axe paradigmatique* du descriptif en reste à fonder une présence potentielle du narrateur, laquelle est susceptible de se réaliser à un moment ou à un autre, laissant par conséquent l'énonciation se déployer à sa « guise », à partir cette zone intermédiaire (interface).

Ce que l'on considère comme engagement littéraire de l'écrivain se trouve ainsi atteint dans le fonctionnement de sa représentation structurelle. Avec le descriptif classique, l'engagement se situe à un double niveau de discoursivisation : le discours explicite révélé dans l'axe syntaxique et soutenu en immanence par la *figurativité du descriptif*, d'une part ; et d'autre part, la sémantique implicite générée par l'extension encyclopédique et paradigmatique de la description. Ces deux niveaux restent consubstantiels et ne peuvent exister l'un sans l'autre. Dans la pratique du descriptif ici révélée, cette structuration du discours est réorientée. Le narrateur ne se préoccupe plus de reproduire les axes syntaxique et paradigmatique du descriptif « hamonien ». Bien au contraire, il libère l'écriture de leurs contraintes en l'assujettissant à d'autres contraintes rhétoriques : à la *sémiosis du descriptif* il oppose l'expérience empirique du langage. Ce qui peut donner à son discours un aspect décousu, voire incohérent.

Finalement, ce changement d'orientation discursive dans la prédication de l'engagement de l'écrivain engendre des conséquences non négligeables quant à l'appréciation esthétique des *formes littéraires* produites, quant aux types de relations intersubjectives que ces formes littéraires *imposent* au narrateur dans ses diverses manières de solliciter le lecteur, d'une part ; et d'autre part, quant aux esthésies engendrées et leurs conséquences sur la saisie globale de l'énonciation en acte. A ce niveau s'opère, *in fine*, des choix typiques relevant des axiologies liées aux formes des discours et à la valeur énonciative et figurative de l'information littéraire produite. Chez Pius Ngandu Nkashama, la déconstruction du descriptif « hamonien » participerait donc d'une réévaluation énonciative de la parole littéraire subsaharienne ici autrement réinsérée dans le circuit de la communication. Celle-ci ne pourrait que soumettre l'énonciation à générer une *figurativité structurelle* nécessitant plusieurs niveaux de présence pour que se réalisent simultanément : (1) la dynamique sémiotique conduisant à refigurer la description

¹ P. Ngandu Nkashama, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Éthiopie*, op. cit., p. 226.

ou l'appréhension littéraires du monde, (2) les modalités de la mise en discours de ce dernier, (3) les topologies discursives à partir desquelles le monde est *re-signifié*.

Il en résulte une conséquence majeure. Ce qui est ici modifié est non seulement le rapport de l'énonciation à la *factivité* même du sens et à sa construction, mais aussi les modes d'existence des instances narratives que sont le narrateur et le narrataire. Leur implication dans le discours littéraire par le biais de la sensibilisation énonciative en fait des actants interprètes (au sens de Peirce), puisqu'ils passent du statut d'actants déontiques et/ou potentiels (en subissant le discours du monde) au statut d'actants opérateurs (en tant que producteurs et récepteurs d'un discours dont ils réarticulent le langage pour produire du sens à partir d'une expérience propre ou pour le saisir à partir d'une approche sémiotique propre). Le reformatage de la *figurativité du descriptif*, la *re-figuration* des structures discursives de l'engagement qui en découlent achèvent, par conséquent, d'attribuer aux séquences descriptives des énoncés littéraires de Ngandu Nkashama une structure ouverte, fondant par là même leur altérité. Puisque autour d'eux se construisent d'autres possibilités d'exercer la littérature et de l'assumer comme pratique discursive alternative. Puisque autour d'eux se médiatisent d'autres morphologies discursives. Par ce fait, l'engagement littéraire de l'écrivain devient moins, désormais au sens sémiotique des termes, la possibilité même de *corriger l'Histoire* ou de *prendre position* par rapport à ses déficits, ses accidents, mais le questionnement permanent des structures linguistiques, figuratives, énonciatives et sémiotiques à travers lesquelles l'Histoire prend littérairement sens ; ce, grâce à une réappropriation individuante de l'appareil formel du langage. Ce n'est que par une telle *expérience* de la littérature saisie et vécue dans l'espace et l'instant de la *parole* comme un *acte* éminemment *sémiotique* que cette Histoire se voit réinvestie d'axiologies et de sémantismes nouveaux, pour le sujet énonçant du moins, qui fonde ainsi momentanément, une *expérience unique et mythique* (au sens de Jacques Geninasca) d'*appréhension du sens*.

Bibliographie

I. Corpus

- Ngandu Nkashama Pius, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*, Paris, L'Harmattan, 1991.

II. Autres romans cités

- Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- Ousmane Sembene, *Les bouts de bois de dieu*, Paris, Présence Africaine, 1960.
- Boni Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1962, p. 105.
- Labou Tansi Sony, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, p. 56-57.

III. Sciences du langage

- Adam Jean-Michel, Petit-Jean André, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- Adam Jean-Michel, *Eléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.
- Adam Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 262.
- Fontanille Jacques, Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga, 1998.
- Fontanille Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999.
- Geninasca Jacques, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.
- Greimas, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

- Hamon Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Henry Paul, *Le mauvais outil. Langue, sujet, discours*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Maingueneau Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- Ouellet Pierre, *Sensation et perception*, Limoges, Pulim, 1992.
- Vaillant Pascal, « Glossaire » de *Sémiotique des langages d'icônes*, <http://www.p-vaillant.chezalice.fr>.

IV. Autres ouvrages de référence

- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- Gérard Genette, *Figures I, II, III*, Paris, Seuil, 1972.
- Georice Berthin Madébé, *Utopies du sens et dynamiques sémiotiques en littératures africaines*, Libreville, Les Editions du Silence, 2005.
- Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Pius Ngandu Nkashama, *Mémoire et écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.
- Susan Suleiman Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité de la fiction*, Paris, PUF, 1982.