

2003

De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle: la problématique de l'écrite et de la parole dans le roman francophone ouest africain

Boubakary Diakite

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Diakite, Boubakary, "De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle: la problématique de l'écrite et de la parole dans le roman francophone ouest africain" (2003). *LSU Doctoral Dissertations*. 2756.
https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2756

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

**DE LA PAGE D'ÉCRITURE ET DU MYTHE DE L'ANCÊTRE REBELLE:
LA PROBLÉMATIQUE DE L'ÉCRIT ET DE LA PAROLE DANS LE ROMAN
FRANCOPHONE OUEST AFRICAIN**

A Dissertation
Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural college
in partial fulfillment of the
Requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in
The Department of French Studies

by
Boubakary Diakité
Bachelor Université d'Abidjan 1986
CAPES Lettres Modernes, ENS d'Abidjan 1988
Maîtrise de Lettres Modernes Université d'Abidjan 1992
December, 2003

A ma mère Akissi Fatouma Diakité
Le chemin a été long. Les fruits n'en sont point amers.

Merci à toi Belko pour ce sang sana origine
et à tes enfants

Moussokoura
Siaka
Abiba
Djidi
Mariam
Hamidou

Ma voix se couvre pour que la voie s'ouvre
Je me souviens
Je me souviens
Quelle que soit la longueur de la nuit, le jour finit par se lever !

A ma fille Mariam Fatima Diakité,
Merci pour ton sourire magique
et tes danses d'équilibre
Merci de m'avoir fait défier le poète
Qui impose le choix entre
LE LIVRE
ET
L'ENFANT.

[...] il n'est d'art de l'interprétation que si les anciennes paroles, saisies à partir du cadre symbolique qui est historiquement le leur, reviennent dans notre présent pour nous affecter. Sans quoi, elles restent lettres mortes.

Alexandre Leupin « Dieu, le Poète et la Dame »
Mélanges offerts à Roger Dragonetti

ACKNOWLEDGMENTS

First and foremost I must thank my advisor, Professor Adelaide Russo for her unflagging support. She gave me academic guidance and honored me with her friendship. She never gave up, even when the weight of the work made me disregard her advice. I have been blessed, during the process of this research, with her enlightenment and her example. She taught me rigor and perfectionism that she embodies so well. Even though I am working towards these goals, I will never thank her enough for her guidance, patience, direction, and good cheer. Without her assistance, this work would have never been possible.

I express a tremendous gratitude to Dr. Pius Ngandu, Dr. Alexandre Leupin and Dr. Jack Yaeger for their honest remarks. Their insightful comments were crucial for the final editing of this dissertation. I would also like to thank the Dean's Representative on my committee, Dr. Deborah Mc Innes for her very helpful insight. To each one of the members of my committee, I say Thank you, for your ability to communicate your enthusiasm and personable spirit that I would thrive to share with others in my future life and career. I would not omit to thank Assia Djebbar for her assistance in the making of this dissertation and the Professor Ahmadou Koné of Georgetown University, for his encouragement at the start of this process.

Thanks also to my family for their emotional support throughout the long and sometimes very stressful process. I especially say thanks to my wife Alanda, to Manny and Victoria my stepchildren, and to Mariam my daughter, for continually helping me in

every way possible. I am especially grateful to Connie Simpson, secretary of the Department of French Studies for her technical help and her friendship.

I owe a special appreciation to Richard Guidry, Margaret Singer, Earlene Broussard, David Cheramie, Dorice Côté. Perry Waguespack from the Louisiana Department of Education and the CODOFIL.

Finally, and definitely not least I wish to acknowledge all of my friends who have listened to me complain, laugh, cry, and ponder my way through these past years. Thanks especially to Bani and his family, Hamady and his family, Mohamed and his family, Moussa, Nathalie, Carole, Nini, Jacques, Fofana, Ann, Demba. I extend my gratitude to all faculty and staff of Istrouma Middle Magnet School in Baton Rouge, specially to Mrs. Katy Blunchi and Audrey Hilton, and to all the LAFA family.

TABLE DES MATIÈRES

ACKNOWLEDGEMENT.....	v
ABSTRACT.....	ix
INTRODUCTION.....	1
I.1 Le texte et la continuité de la parole.....	1
I.2 Le sujet	6
I.3 De la parole ou du texte	8
I.4 Oralité, ou les tentations d’une écriture et d’une lecture autre	15
I.5 Littérature et langues africaines.....	17
I.6 Le texte et la voix : un état des lieux	21
I.7 Méthodologie et plan	23
 CHAPITRE 1. ORALITÉ, ENTRE INTENTION ET INVENTION DE LA TRADITION.....	 25
1.1 Introduction.....	25
1.2 L’ethnologie et la « lecture » de l’altérité.....	31
1.3 La tradition orale et la question du texte	37
1.4 La question du « présent africain »	40
1.5 Lectures et écritures de la tradition : entre <i>délecture</i> et <i>désécriture</i>	45
1.6 La « tradition » et sa « traduction » dans le conte négro-américain	57
1.7 De la tradition aux modalités de la <i>désécriture</i>	65
1.8 Conclusion	74
 CHAPITRE 2. L’ORALITÉ ET L’ÉCRITURE: DE L’ANCÊTRE REBELLE À L’ENFANT TERRIBLE	 76
2.1 Introduction	76
2.2 L’Enfant terrible et la tradition.....	79
2.3 Ecriture et crise d’authenticité.....	89
2.4 Les stratégies de la culture	101
2.5 Conclusion	112
 CHAPITRE 3. LE CONTE ET SA TRANSCRIPTION: PAROLE D’ANCIENS, ÉCRITURE NOUVELLE.....	 114
3.1 Introduction	114
3.2 <i>Le Pagne noir</i> et la question de la tradition.....	117
3.3. <i>La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre</i> ou l’éloge de l’école occidentale	126
3.3. Conclusion	130
 CHAPITRE 4. DE L’ORALITE A LA DIFFERENCE CULTURELLE.....	 132
4.1 Introduction	132
4.2 Soundjata ou l’épopée mandingue les tentations d’une écriture autre.....	140
4.3 La leçon d’histoire	151
4.4 Conclusion.....	159

CHAPITRE 5. AHMADOU KOUROUMA: ENTRE LA VOIX ET	
LE TEXTE.....	162
5.1 Introduction : le texte et la voix	162
5.2 Ahmadou Kourouma entre écriture et <i>donsomana</i>	167
5.3 Donsomana et « Donsomanières »: de la parole ou de l'écriture	170
5.4 La narration triangulée.....	182
5.5 Les chemins de l'écriture	185
5.6 Conclusion.....	189
CHAPITRE 6.CONCLUSION GENERALE.....	190
6.1 De l'oralité à la différence culturelle.....	190
6.2 Les limites de la tradition	193
6.3 L'oralité et l'avenir de la littérature africaine	199
BIBLIOGRAPHIE.....	201
VITA.....	219

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to question the concept of orality as the natural expression of ancestors in African novels and press for a reading of West African writers, which values their fictional creation as autonomous from their cultural origins. The main purpose of this study is to examine, through series of close textual readings, how francophone West African novels distance themselves from oral tradition by fully assuming literacy as a characteristic of the post-colonial Africa.

The first chapter redefines orality as only a critical discourse aimed at translating the complexity and the « hybridity » of West African novels. Using the example of southern folklore from Joel Chandler Harris, Alcée Fortier and Zora Neale Hurston, this study demonstrates how orality is built from hesitations between an *intention* of authenticity and literary *inventions* of Tradition as a refutation of oppressive and dominant cultures. In regard to the West African literature, orality appears therefore like a comfortable concept, but an inaccurate reading for its failure to address the cultural and historical dynamism of the sub-continent. Therefore, through a reading of Cheikh Hamidou Kane's *l'Aventure ambiguë*, the second chapter “witnesses” the making of authenticity as the simultaneous denial and the consciousness of universalism. Thereby, the recourse to oral tradition appears, as the third chapter emphasizes through the examples of Bernard Dadié's *Le Pagne noir* and Léopold Sédar Senghor's *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre*, as a pretext for African writers to make contemporaneous cultural proposals to their respective communities. In spite of the claim that it derives from speech, orality operates more like the negation of literacy and also as a contemporaneous review of West Africans relation to their ancient cultures as the fourth

chapter demonstrate with Djibril Tamsir Niane's *Soundjata ou l'épopée Mandingue*. Finally, the fifth chapter aims at analyzing the use of orality as a writing strategy by reading the conflict between speech and writing, in texts like Ahmadou Kourouma's *En attendant le vote des bêtes sauvages* as a proposal of a creative language as vehicle for the Africans' adjustment in their encounter with western cultures.

INTRODUCTION

Dans l'élaboration d'une approche *spécifique* au continent africain, les théories de sa littérature sont parvenues à faire coïncider ses velléités d'autonomie politique avec des marques littéraires censées rappeler son passé. Celui-ci s'est toujours évoqué avec une tonalité morale qui présente l'actualité comme une impotence intellectuelle, culturelle et littéraire pour en détecter le remède dans la mémoire historique du continent. Partant de la prémisse que l'écriture est inconnue du continent africain avant son introduction par la colonisation, cette mémoire, selon la perception générale, ne se révèle que dans un recours au passé et aux traditions, seules capables d'enraciner les textes dans la culture africaine et de leur conférer une véritable authenticité. A l'observation pourtant, cette authenticité se formule toujours, soit comme une opposition politique et idéologique aux valeurs étrangères, soit comme une rupture esthétique d'avec les modèles occidentaux. L'objet de la présente étude constituera en une réflexion sur la pertinence du rapport entre le texte et la culture ancestrale. Avec une attention particulière sur les textes francophones d'Afrique de l'ouest, nous oeuvrerons à cerner la véritable nature de *l'ancêtre africain* qui, selon les théories de l'oralité, serait réfractaire à tous les changements introduits ou initiés sur le continent et qui, de sa *voix* continuerait d'habiter les textes littéraires.

I.1 Le texte et la continuité de la parole

Dans sa tentative de déterminer le fonctionnement des textes de fiction écrits sur le continent africain, Harold Scheub affirme qu'ils ressortissent de la même poétique que les littératures traditionnelles, proférées exclusivement par la voix. Son article « A Review of African Oral Traditions and Literature » insiste sur le lien de paternité que les romans, poésies, théâtre, et autres créations écrites entretiennent avec les littératures traditionnelles africaines :

There is an unbroken continuity in African verbal art forms, from interacting oral genres to such literary productions as the novel and poetry. The strength of oral

traditions seems not to have abated; through [different] periods, a reciprocal linkage has worked these media into a unique art form against which potent influences from East and West have proved unequal (1).

[Il existe une incontestable continuité dans la littérature africaine, entre les performances orales et les productions écrites telles le roman et la poésie. La force des traditions orales semble n'avoir point faibli, à travers trois périodes littéraires ; un lien réciproque a transformé ces moyens de communication une forme unique que n'égalent les puissantes influences de l'Orient ou de l'Occident.]

Une thèse identique sert de prémisse aux positions exprimées dans *Des hommes ou des bêtes*, ouvrage critique que Madeleine Borgomano consacre à *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma. Cette universitaire, très familière avec l'espace littéraire d'Afrique de l'Ouest, affirme que l'écriture n'intervient, dans ce sous-continent fortement marqué par l'oralité, que pour permettre la conservation et la fixation de la mémoire populaire. Elle établit ainsi l'écriture comme un processus insignifiant, une simple opération de *mise en page* d'œuvres originellement destinées à être dites ou proférées selon les techniques de l'oralité :

En Afrique, la plupart des textes n'ont longtemps existé que dans leur profération et dans la seule mémoire des conteurs et des griots, eux-mêmes (en principe), des porte-parole transparents des mythes des légendes et de l'histoire et non véritablement « auteurs ». De nos jours [l'écriture] se met au service de l'oralité qu'elle permet de conserver en la transcrivant (80).

Madeleine Borgomano implique ainsi que l'écriture procède au réinvestissement de techniques identiques à celles qui entrent en œuvre dans les performances des griots ou autres spécialistes de la parole. Sa perception du texte se fonde sur l'idée d'une pratique de l'écriture en Afrique, comme une expérience exceptionnelle, secondaire au rôle social, historique et culturel qui est assigné aux écrivains et leurs ouvrages. Tout se passe, selon cette conception du texte, comme si le texte assurait la continuité de la *tradition* africaine pour devenir ce que Claude Abastado identifie dans *Mythes et rituels de l'écriture* comme une « pratique idéologique qui, au-delà des personnalités individuelles, conditionne [l'] identité collective » des écrivains (11).

Le concept de *littérature orale*, qui emprunte ses prémisses à la perception de l'écriture comme un interstice entre la culture de l'oralité et l'écriture « imposée » à l'Afrique, concède un aspect central à l'idée du texte de fiction comme la tentative de reproduction des *performances orales*, selon la formule de Paul Zumthor dans *Introduction à la poésie orale* :

La *performance* peut être considérée comme un élément et, à la fois, comme le principal facteur constitutif de [la] poésie orale. Instance de réalisation plénière, la *performance* détermine tous les autres éléments formels, qui, par rapport à elle, ne sont à peine que virtuels... Les conventions, règles et normes qui régissent la poésie orale couvrent, d'un côté à l'autre du texte, son opportunité, ses publics, la personne qui la transmet et l'objectif qu'elle poursuit à court terme (155).

Si, telle qu'elle est définie par Zumthor, la *performance* est «le principal facteur constitutif » de toute poésie orale, son identification s'établit dans un texte, sur la base d'indices qui ne se « lisent » pas ordinairement sur une page imprimée. Un texte bénéficie du statut indiscuté d'œuvre orale quand la narration y est effectuée par une «instance » dont on identifie les origines dans la tradition et la culture africaines.

De ce point de vue, la littérature africaine se veut une pratique du « non texte ». Elle se refuse comme écriture et création mais se revendique comme une activité qui relève de la pratique du verbe proféré. Elle exige d'être considérée comme la transmutation et la continuité de textes *parlés*. Dans la préface de *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, Djibril Tamsir Niane crée bien l'illusion d'un «non-texte» en lui donnant un caractère incontestable d'authenticité dans le choix de son narrateur, le griot Djeli Mamadou Kouyaté :

Ce livre est plutôt l'œuvre d'un obscur griot du village de Djéliba Koro dans la circonscription de Siguiri en Guinée. Je lui dois tout (9).

Du coup, le rôle de l'écrivain se réduit à une simple opération de mise en texte d'une vérité ancestrale, dépouillée de toute idée de contrefaçons. Dans cette apparente négation de l'acte d'écriture, Niane établit un rapport génétique entre la parole du griot et un texte dont il réfute la

paternité. Le deuxième indice sur lequel repose le caractère oral des textes de littérature africaine est l'utilisation de personnages reconnus comme acteurs des performances orales. Ainsi, l'oralité d'un texte est susceptible d'être assurée par la présence d'un griot ou autres manipulateurs de la parole traditionnelle en Afrique. De ce point de vue, le troisième roman d'Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, impose son *oralité* au lecteur du fait de la présence d'un Sora ou un griot de chasseurs. Dès ses premières pages le texte se déclame comme un récit dont la construction défie l'écriture, bâti comme un *donsomana*:

Tout est [...] prêt [...]. Je *dirai* le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en Malinké un *donsomana* (9). (Je souligne).

La détermination de l'oralité d'un texte repose aussi sur l'utilisation d'un langage qui épouse les contours du langage populaire parlé. *Allah n'est pas obligé* du même auteur en constitue un exemple assez expressif. La narration du texte s'effectue en *petit nègre* ou français populaire de Côte d'Ivoire encore appelé le « Français de Moussa »:

[...] Je décide le titre définitif et complet de *blablabla* est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. Voilà, je commence à *conter* mes salades. Et d'abord... et un M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même Américain ; si on parle mal le français, on dit qu'on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même (9).

Un exemple similaire existe dans la littérature américaine sous la houlette de Joel Chandler Harris dans *Uncle Remus: His Songs and Sayings* et de Alcée Fortier dans *Louisiana Folk Tales in French Dialect and English Translation*. Dans ces contes d'animaux, ces folkloristes américains, « créent » un langage d'écriture, censé se faire la reproduction du créole et de l'anglais parlé par les esclaves africains dans un souci de fidélité à leur langue. La quatrième marque de l'oralité est celle qui considère un texte oral dans le choix qu'elle fait de la tradition au détriment des valeurs occidentales. Même si nulle part *l'Aventure ambiguë* de Cheick

Hamidou Kane n'établit de rapport entre l'oralité et l'écriture, les différentes positions face à l'école occidentale peuvent facilement symboliser les conflits entre les formes d'expression censées déterminer un rapport social de type « traditionnel » et celui qu'impose la modernité.

Du fait de la pluralité de ses critères, l'oralité fonctionne comme un concept hétérogène, composé de différents genres littéraires. Selon ces critères, le terme de littérature orale se veut une référence aux textes qui portent sur leur première page de couverture la mention des genres attendus dans les pratiques traditionnelles : contes et légendes, épopées, proverbes, chants et chansons et *donsomana* (ou récits de chasseurs malinké) etc. La diversité des genres qui la composent préfigure une série de difficultés qu'anticipe John Miles Foley dans l'introduction de son étude *Oral Tradition in Literature*. Ce critique américain commence son analyse en s'interrogeant sur la méthode à appliquer à un texte auquel on reconnaît une source quelconque dans la tradition et dans les arts populaires:

How do we interpret works of literature whose roots lie in oral tradition? What difference does a work's oral aspect make to its criticism, [...] and study? (1).

[Comment analyser les œuvres littéraires dont les racines s'intègrent dans la tradition orale ? Quelles sont les implications de l'aspect oral d'une œuvre sur sa critique, [...] et son étude?]

Cette question semble suggérer la possibilité d'un lien de dépendance entre le texte de fiction et la culture dans laquelle il est écrit. Il semble insinuer que, devant une telle possibilité, la connaissance de la culture de l'écrivain devient un outil indispensable pour l'analyse du texte.

Devant une problématique identique, Gay Wilentz considère que, mieux qu'une simple mimique de la parole, les textes d'écrivains ou de ceux qui entretiennent un lien quelconque avec l'Afrique, expriment inmanquablement leur substrat culturel africain. Ce critique et universitaire américain estime dans son analyse intitulée « Voices of The Ancestors Through The Words of

Writers » que le type de lecture qui s'applique aux textes d'écrivains qui ont un lien avec l'Afrique doit permettre de révéler essentiellement la culture africaine qui s'y cache sous les traits d'une figure ancestrale, résistante aux transformations historiques, culturelles et politiques :

Reading [...] writers [...] from an African cultural base expands both literary and cultural knowledge of the works for readers. [...]. In examining these writers in relationship to certain concepts in African traditional religion, we can perceive the writers as conduits for the voices of the ancestors passing on African heritage and generational continuity (352).

[La lecture d'écrivains qui ont une attache culturelle à l'Afrique, élargit les connaissances culturelles et littéraires des lecteurs. En analysant ces écrivains en rapport avec certains concepts dans les religions africaines traditionnelles, ils peuvent clairement apparaître comme les canaux par lesquels les ancêtres transmettent leur héritage et perpétuent leur influence sur les jeunes générations.]

Les choix méthodologiques de Gay Wilentz se fondent sur une perception du texte comme la continuité des productions traditionnelles. Il adopte une perspective selon laquelle, en dépit des langues européennes et de la pratique de l'écriture, la littérature des Africains de même que ceux de la diaspora africaine, est un espace où se recyclent les modèles littéraires traditionnels.

La théorie que partagent Harold Scheub, Madeleine Borgomano et Gay Wilentz impose de considérer l'Afrique comme un espace propice à la création de textes inextricablement liés à la mémoire collective. Cette mémoire, bâtie et entretenue par la parole, serait, selon leurs différentes suggestions, une donnée fondamentale pour la lecture intelligente du texte littéraire. En favorisant une telle stratégie, ces critiques mettent en évidence les liens entre le texte, *l'ethnie* ou la culture de son auteur.

I.2 Le sujet

Dans la présente étude, nous chercherons à *décoloniser* l'analyse des textes d'auteurs africains en établissant leur capacité à se soumettre sans complexe, à des méthodologies d'approches variées, avérées par les études littéraires. Notre approche consistera en une

contestation du lien culturel, génétique et racial entre une production littéraire et son univers culturel. Nous partirons du principe qu'au lieu d'être la transmutation de la parole pure des ancêtres, un texte est d'abord une construction individuelle, un acte d'auteur qui peut et doit être soumis à une lecture critique qui en interrogera les « lois de composition » et les fondements intertextuels. Nous lirons les textes de notre corpus avec pour hypothèse, que la recherche exclusive de la participation de la culture à la création des écrivains africains a pour malheureux effet de minimaliser l'espace et le temps de rayonnement de leurs œuvres.

Le regard critique que nous portons sur les méthodes culturalistes se justifie par des raisons pédagogiques. Une trop grande importance accordée à sa dimension culturelle concourt, à notre avis, à créer l'impression que la littérature africaine peut être accédée par des voies autres que celles d'une lecture du signe textuel. Les prérequis culturels exigés par l'approche culturaliste que favorise Gay Wilentz, Harold Scheub et Madeleine Borgomano peuvent avoir pour effet de limiter « l'accès » du texte à un cercle de spécialistes qui se distinguent par une connaissance du continent africain. La démarche est justifiée, à notre avis, par l'impression largement diffusée par les spécialistes de cette littérature, qu'elle ne peut être accessible qu'à un cercle fermé d'*analystes* dont le véritable génie réside dans leur connaissance des cultures africaines. Pour les lecteurs qui ne peuvent revendiquer un « savoir » identique, l'abord des littératures africaines peut paraître entreprise bien insurmontable. En contestant l'analyse culturaliste, nous chercherons donc à *délester* l'étude de ces textes de tous les poids culturels intimidants. Il n'est pas rare en effet, d'observer des réticences de la part d'étudiants non-africains, face à des textes des littératures, dont ils pensent que le secret réside dans la familiarité avec une culture qui leur reste étrangère. Leur intérêt pour cette littérature se limite aux exigences de leur programme d'étude, rarement par un élan de pur esthétisme littéraire.

I.3 De la parole ou du texte

De la perception du texte comme expression de la tradition, naît le concept de *littérature orale*, oxymore qui tente de cerner l'hybridité d'une littérature africaine censée «dire» le croisement entre la parole proférée et l'écriture. Dans la pratique, les adhérents des démarches méthodologiques qui favorisent cette perception du texte opèrent selon des techniques qui débordent du cadre du texte pour supporter la promotion de la tradition africaine. Celle-ci, sous les aspects d'un *ancêtre rebelle*, survivrait et ferait de la résistance en dépit, et contre l'écriture qui lui permet d'exister. Notre position de départ est que l'hybridité suspectée n'est que théorique car la référence à la *littérature orale* apparaît d'abord comme le témoignage d'un conflit entre, d'une part les cultures africaines diverses et, de l'autre *la valeur occidentale* introduite et représentée par la colonisation. Puisque pour la critique culturaliste, l'oralité constitue l'essence de la littérature africaine, l'écriture qui lui donne forme finit par être démise, comme un médium et un langage *exogènes* afin de permettre l'expression de la culture. Du fait de son origine étrangère, cette écriture agirait comme un facteur aliénant, incompatible avec la «*nature*» des Africains. *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane exprime cette incompatibilité, ramenant la différence entre l'oral et l'écrit à un niveau culturel voire même génétique. Le narrateur de cette épopée, cherchant à justifier le fonctionnement de l'histoire en Afrique, affirme que la parole qui la transmet décrit aussi la spécificité des peuples africains:

D'autres peuples se servent de l'écriture pour fixer le passé ; mais cette invention a tué la mémoire chez eux ; ils ne sentent plus le passé car l'écriture n'a pas la chaleur de la voix humaine (78).

Dans la détermination des caractéristiques de l'écriture, le griot semble s'engager, à la fois dans une logique de confrontation et dans la définition d'une collectivité qui se déterminerait par un

usage de la parole. Dans cette opposition entre «d'autres peuples» aussi représentés par « eux » qui sous-entend un « nous », l'accent est porté sur l'expression d'une différence collective entre une technique d'expression *africaine*, et une autre qui ne l'est pas. Dans *Rupture et écriture de violence*, Pius Ngandu Nkashama explique la différenciation par l'intention des Africains de rejeter l'école qu'ils considèrent comme le paradigme du pouvoir colonial dominant:

Pour l'école coloniale, le texte écrit se ramenait impérativement à la « loi écrite », en opposition avec l'oralité qui, elle prolongeait l'héritage culturel et donc desservait les projets de la colonisation. Le « lettré-clerc » était avant tout un cadre administratif ou un technicien qui se subordonnait à l'ordre colonial par sa personnalité morale et culturelle (236).

Selon Pius Ngandu, la recherche de l'oralité s'effectue dans les instances du discours littéraire, comme des enjeux pour une conquête culturelle. Pour lui, est africaine une littérature qui expriment d'abord « une technique d'existence, un art de vivre » africain (20).

En dépit des apparences, la revendication de l'oralité ne constitue nullement une spécificité africaine. Dans la poésie écossaise par exemple, les oppositions entre l'écriture et la parole se confondent presque toujours avec un antagonisme politique. Dans *Writing and Orality* Penny Fielding analyse la revendication de l'oralité chez l'écrivain écossais comme la réponse et la réaction contre la domination politique anglaise. La parole y est clamée comme mode de production littéraire dès le moment où la littérature s'est confondue avec une allégeance à un pouvoir linguistique et politique étranger. Ainsi qu'elle l'affirme, « Speech itself comes into being as an identifiable cultural phenomenon only when it becomes established as something different from writing, and when writing becomes a position from which to discuss and to characterize the oral » (16). [La parole ne devient la marque des manifestations de la culture que lorsqu'elle est établie comme telle et qu'elle se différencie de l'écriture ou quand elle est jugée du point de vue de l'écriture]. Dans la différenciation des deux médias que sont la parole et le texte,

la mission que s'assignent les théories culturalistes consiste à *débrouiller* l'union entre l'écriture et la parole traditionnelle qui l'incarne. Ils établissent par conséquent une frontière entre une culture et une « valeur » *africaines* et une autre qui leur serait différente, autant dans sa perception du monde que dans son appréhension de l'objet littéraire. A cause de leurs prémisses, ils s'engagent forcément dans un antagonisme qui rappelle les fondements épistémologiques suggérés par Janheinz Jahn dans *Muntu : L'homme africain et la culture néo africaine*. Formulée à une période critique de l'Afrique, marquée par les luttes pour l'indépendance, les théories littéraires de Jahn concevaient l'analyse des textes d'auteurs africains comme une opération de séparation entre leur africanité et les influences occidentales. La méthodologie consiste à « rechercher quels *topoi*, quelles idées et quelles caractéristiques de style ont ou n'ont pas leur origine dans des civilisations *strictement* africaines » (17-18).

Même si, par un souci de nouveauté, de nombreux universitaires semblent chercher à s'éloigner des théories de Jahn, une observation du paysage critique de la littérature africaine révèle que de différentes épistémologies procèdent au recyclage d'un principe identique. Les « nouvelles » théories arrivent bien difficilement à se débarrasser d'une lecture qui considère le texte africain comme un particularisme esthétique, reposant sur des *topoi* spécifiques, hérités de la tradition orale. Dans son excellente analyse intitulée *Des textes oraux aux romans modernes*, Amadou Koné, critique ivoirien et professeur à Georgetown University, reconnaît l'existence de motifs européens dans le roman africain. Il estime cependant que la singularité esthétique de ces romans est déterminée par des critères qui échappent à leur filiation avec les romans occidentaux (31). Selon Koné, les romans écrits dans l'espace francophone africain se distinguent par leur pouvoir de renouvellement de l'expérience et de l'écriture romanesque telle que l'histoire l'a consacrée en Occident. Il estime, à cet effet, que « la tradition orale est sans aucun doute le

domaine qui détermine le plus l'écriture d'un grand nombre de romans ouest africains »(192).

Par conséquent, Koné lit les textes d'auteurs africains comme l'aboutissement d'une démarche d'exception, elle-même nourrie d'une esthétique de la rupture, fortement inspirée par la poétique des genres traditionnels oraux :

En Afrique de l'Ouest, le roman, comme toute la littérature écrite est un genre qui traduit la *situation transitoire* entre la culture traditionnelle et la culture moderne d'inspiration occidentale [...]. Il est le genre qui permet d'examiner [...] la rupture entre l'oralité et l'écriture (192). (Je souligne).

Non seulement cette définition rétablit le roman ouest africain comme un parcours entre la tradition africaine et l'Occident, elle en fait aussi un espace de suture entre l'oralité et l'écriture.

La question que ne prennent en compte les théories de la littérature orale comme une marque *naturelle* des littératures africaines reste celle de la pertinence de la définition de l'Afrique comme un continent d'exclusive oralité. Jusqu'ici, cette théorie ne s'est justifiée que par des *postulats* d'ethnologues et de leurs élèves, nombreux aux rangs des écrivains et critiques africains. Mais comme le démontre assez justement Jean Loup Amselle dans *Logiques métis*, la question du confinement des sociétés africaines dans la pratique exclusive de l'oralité se rattache à une idéologie raciste qui, clamant la suprématie d'une culture blanche, occidentale et colonisatrice, dénie « aux peuples *primitifs* le droit à l'historicité» (247) :

Les sociétés qu'analysent les anthropologues et qu'ils caractérisent par tradition ou par l'« oralité » pourraient bien plus souvent qu'on ne le pense, porter la marque des sociétés à transmission scripturaire voisine. [...] il est patent [...] que la civilisation arabe et musulmane et sans doutes d'autres civilisations avant elle ont également exercé leurs effets sur les sociétés orales (247).

La *nature orale* de l'homme africain devient ici un outil de domination politique car elle est discutable si l'on se réfère à l'histoire du continent. Surtout, la théorie d'une Afrique d'oralité vise à dénier aux hommes et aux femmes du continent, leur capacité d'adaptation aux techniques nouvelles. Il nous apparaît inimaginable qu'après de longs siècles d'école occidentale, la *nature*

orale des écrivains africains soit restée intacte. Aussi, la mise en garde d'Amselle nous place-t-elle devant un problème d'ordre pratique. Même si elle est admise comme l'essence des écritures africaines, l'oralité n'est nullement identifiable dans le texte. Selon l'expression qu'utilise Paul Zumthor dans *La poésie et la voix dans civilisation médiévale*, elle « apparaît moins comme une question de *fait* (supposant reconstitution et preuve) que d'*interprétation* (visant à surmonter en la décelant, une altérité réciproque) » (11). Par conséquent, lorsqu'un analyste en retrouve les marques dans un texte, et qu'il les donne comme signe indiscutable de son ethnicité, il ne se livre en réalité qu'à une *interprétation* qui, malgré sa validité stratégique, ne peut suffire à épuiser les significations du texte. Il nous semble évident que dans la fiction, même l'intention de tradition la plus criarde et la plus clairement exprimée ne peut garantir le succès de l'entreprise.

Du point de vue de l'analyse, l'oralité est établie à l'aide d'indices culturels importés dans le texte, et qui cherchent à expliquer le texte par des pratiques sociales, religieuses ou folkloriques. Les informations culturelles qui servent à expliquer le texte œuvrent surtout à révéler les compétences intellectuelles du lecteur. Au prix d'un étalage de ses connaissances, celui-ci acquiert son « droit de d'inscription » à une *communauté d'interprétation* telle que la définit Stanley Fish dans « Interpreting the Variorum » publié dans la revue *Critical Inquiry*. Pour Stanley Fish, toute référence au dictionnaire, à la langue et à l'histoire en vue de faciliter l'explication d'un texte, équivaut à l'implicite reconnaissance que la signification du texte peut être établie en dehors de la lecture du texte :

[...] to consult dictionaries, grammar and histories is to assume that meanings can be specified independently of the activity of reading [when indeed] it is in and by that activity that meanings are created (468).

[Consulter des dictionnaires, des manuels de grammaire ou d'histoire en vue d'expliquer un texte, consiste à assumer que sa signification peut être établie en dehors de l'opération de lecture. Or seule cette activité permet de déterminer la signification du texte.]

Très souvent, le seul mérite du critique réside dans la connaissance réelle ou présumée de la « culture » de l'auteur qui, très souvent, se substitue au texte. A partir d'elle, est extraite la secrète signification comme le témoigne la réaction d'Amadou Koné face à la lecture que Robert Pageard, critique français, propose de *Chaîne*, roman du Guinéen Saïdou Bokoum. Cette réaction nous apparaît comme le meilleur exemple de promotion de l'indice culturel comme outil d'explication du texte. L'*incipit* du texte de Bokoum adopte en effet une formulation assez rare dans les traditions du roman écrit en Français:

Chaîne ! Chaîne ! Chaîne ! Je commence par Chaîne. Celui qui ne commence pas par Chaîne finit par Chaîne ! (7)

Pour donner un sens à ce qui, autrement, lui paraîtrait inexplicable, Robert Pageard recourt au surréalisme. Pour Amadou Koné, tel qu'il l'écrit dans *Des textes oraux aux romans modernes*, la signification de ce morceau de texte ne peut se déterminer que par rapport à la culture de son auteur. La clef de ce passage se trouverait dans la superposition du texte écrit, avec des pratiques de l'oralité telle qu'elle se manifeste chez le tisserand peul:

[Robert Pageard] *qui ne comprend pas* appelle le surréalisme au secours. Or si on *connaît* l'incantation matinale du tisserand peul, celle qu'il dit avant de s'asseoir à son métier à tisser, on comprend mieux [l'*incipit* du roman] apparemment incompréhensible » (177). (je souligne)

La tradition parlée devient ici un outil indispensable à la compréhension du texte écrit. Tout écart par rapport à cette manière de procéder ressemble à un manquement au devoir du lecteur. Tout en suggérant que Robert Pageard fait intervenir dans le texte le surréalisme, étranger aux préoccupations de l'écrivain, Amadou Koné fait appel à des indices culturels qui « débordent » les frontières du texte. Il suggère que la lecture de *Chaîne* ne peut être validée que si le lecteur *connaît* le fonctionnement de la parole chez le tisserands peuls. La même référence à la culture

comme une clef de l'explication de texte se rencontre chez Henry Louis Gates Jr. qui considère que la connaissance de la culture afro américaine constitue une clef importante, voire indispensable à la lecture des écrivains noirs américains.

For a critic of black literature to be unaware of the black tradition of figuration and its bearing upon a discrete black text is a serious flaw as for that critic to be unaware of the texts in western tradition which the black text echoes, revises and extend (6).

[La méconnaissance, par un critique, de la culture noire et de son influence sur les textes noirs est un manquement sérieux, tout comme la méconnaissance de la tradition occidentale dont le texte noir se fait l'écho, qu'il révisé et élargit.]

Gates insinue que l'ignorance de la toile de fond culturelle est une sérieuse entrave à une approche efficace du texte. Selon lui, la lecture est entièrement dépendante de la « culture » et ne s'engage que par rapport à une *communauté d'interprétation* avertie de la culture d'origine des auteurs. Ceci explique sûrement pourquoi, ainsi qu'ironise Pius Ngandu Nkashama dans *Écritures et discours littéraires : Etudes du roman africain*, de nombreux critiques occidentaux, confrontés à la *littérature négro africaine*, se comportent tels des ornithologistes, poussant la croyance dans la *religiosité* des textes jusqu'à « chercher à se faire initier afin de mieux débrouiller les contextes et les synecdoques des poèmes africains » (20).

Les positions critiques que nous venons de recenser tentent d'établir une identité entre l'art des écrivains africains et la pratique de la parole. Du même coup, elles imposent aux méthodologies d'analyse de s'enquérir, au préalable, des structures et du fonctionnement de la parole dans les cultures où naissent les textes. Le danger réside dans la tendance qu'ont ces approches à démettre toute autre analyse, quelle qu'en soit la pertinence, comme une atteinte à *l'authenticité* du texte africain.

I.4 Oralité, ou les tentations d'une écriture et d'une lecture autres

Sans naïveté, nous anticipons les objections à notre épistémologie. Au nom de l'authenticité africaine, la présente approche pourrait être accusée de nier l'exception de l'expérience littéraire africaine. Dans le même élan, ce travail pourrait être accusé d'exprimer le complexe du colonisé en cherchant à nier l'existence d'un ancêtre d'oralité qui inspire l'écrivain africain. Sans être adepte d'un universalisme uniformisant, nous pensons que, quelle qu'en soit l'origine, le texte littéraire est d'abord un jeu de création, capable de dépasser ses contingences immédiates par ce qu'un écrivain est d'abord un créateur, un inventeur de mots et de monde. Les auteurs d'Afrique de l'Ouest ne sauraient échapper à cette règle. Leur lien à la culture et à la tradition nous paraît quelque peu exagéré car ils sont presque tous formés à l'école occidentale et s'expriment dans une langue exogène. En proposant la *décolonisation* du texte romanesque par des méthodes avérées ailleurs, nous nous plaçons délibérément dans le champ de tir de Bernard Zadi Zaourou pour qui la pratique du texte africain nécessite une attitude spécifique. Dans son article « Expérience africaine de la parole », ce critique et universitaire ivoirien soutient que l'écriture d'exception que met en œuvre le roman africain exige une méthodologie qui rompt avec les théories et méthodologies occidentales :

[...] l'expérience africaine de la parole n'est pas identique à celle des autres peuples.[...]. Notre expérience de la parole ne laisse aucune place [à la théorie de l'art pour l'art] et ceux qui, dans nos écoles, tentent par tous les moyens d'imposer une telle conception de la littérature et de l'art inhibent, consciemment ou non l'élan de renouveau de l'Afrique d'aujourd'hui et *notre volonté de progrès et de retour à nous-mêmes*» (478). (Je souligne).

De cette opposition aux théories de Zadi, nous justifions notre approche. Selon lui, la démarche culturaliste doit révéler les mobiles culturels et politiques. En même temps, il situe ses préoccupations en dehors du champ de la littérature. Peu importe la qualité de l'écrivain ou du

texte, la lecture doit permettre la mise en évidence de la *volonté de progrès* et l'intention de *retour* à l'originalité. Un tel conditionnement du lecteur établit la signification du texte avant l'ouverture même du livre. L'analyse devient par conséquent une entreprise de vérification d'une vérité qui se situe en dehors des préoccupations de la littérature ou une *délecture* comme nous avons choisi de l'appeler. Si l'objet d'une lecture consiste, comme le suggère Zadi, à rendre le lecteur conscient de la volonté de progrès et du souci du retour des Africains à eux-mêmes, il va sans dire que, quelles que soient les qualités de l'écrivain et de son texte, le lecteur ne peut que développer une attente unique. Le livre devient alors l'élément justificatif d'une réalité extérieure à l'entreprise littéraire. Nous estimons pour cette raison, qu'au lieu de se contenter de *dire* son seul espace de création, tout texte littéraire devrait pouvoir se lire comme avec un œil contemporain, qui doit lui faire révéler sa modernité ou sa capacité à distiller un discours significatif à toutes les époques, même celles qui ne lui sont pas contemporaines au texte.

Qui plus est, l'oralité comme une spécificité africaine est une théorie que contredit l'histoire de la philosophie grecque, mère de la philosophie occidentale. Il n'est pas inutile de préciser, par rapport à notre objet, que la valorisation de la parole ne constitue nullement une exception africaine. Platon considère lui-même l'écriture comme une altération de la Vérité. Dans les dialogues de *Phèdre*, il rapporte les dialogues de Socrate sur l'invention de l'écriture par Teuth. Selon ce mythe, Teuth qui est fier de son invention, la présente au Roi d'Egypte comme un remède contre les défaillances de la mémoire. Le Roi d'Egypte, y voyant une des sources de détérioration de l'esprit humain, lui répond ceci :

Père des caractères de l'écriture, tu es en train, par complaisance, de leur attribuer un pouvoir contraire à celui qu'ils ont. Conduisant ceux qui les connaîtront à négliger d'exercer leur mémoire, c'est l'oubli qu'ils introduiront dans leurs âmes : faisant confiance à l'écrit, c'est du dehors en recourant à des signes étrangers, et non du dedans, par leurs ressources propres, qu'ils se ressouviendront [...] Et c'est *l'apparence* et non la réalité du savoir que tu procures à tes disciples, car comme

tu leur permets de devenir érudits sans être instruits, ils paraîtront pleins de savoir, alors qu'en réalité ils seront le plus souvent ignorants [...] (274).

La réaction du Roi d’Egypte démontre qu’à une période de l’évolution de la civilisation occidentale, l’écriture a été dévalorisée, au profit de la parole. A cette réaction, on pourrait ajouter celle de Socrate, qui commente l’invention de l’écriture en ces termes :

[...] Ce qu'il y a de redoutable dans l'écriture, c'est qu'elle ressemble vraiment à la peinture : les créations de celle-ci font figure d'êtres vivants, mais [dès] qu'on leur pose quelque question, [...], elles gardent le silence. Ainsi des textes : on croirait qu'ils s'expriment comme des êtres pensants, mais questionne-t-on, dans l'intention de comprendre, l'un de leurs dires, ils n'indiquent qu'une chose, toujours la même. Une fois écrit, tout discours circule [...], allant indifféremment de gens compétents à d'autres [...] sans savoir à qui il doit s'adresser (274-275).

La dépréciation de l’écriture, comme un simple reflet, voire une *version* inférieure à la parole, nous permet de reconsidérer la dimension raciale de concept. Considérée comme une expression africaine, l’oralité est anticipée comme la marque du rapport conflictuel entre la parole et l’écriture. Dans cet extrait, les arguments des philosophes grecs ne se différencient guère de la démarche des analystes culturalistes africains.

I.5 Littérature et langues africaines

Pour l’intelligence de la présente étude, nous tenons à préciser que lorsque nous parlerons de la littérature africaine, nous nous référerons aux œuvres de fiction d’écrivains de l’Afrique francophone de l’Ouest, écrites dans les langues européennes. Ce choix se justifie par le fait que la plupart des écrivains ouest africains, à la recherche d’un grand public, mais aussi du fait de leur formation, ont choisi de composer et de publier leurs textes dans des langues exogènes, avec des maisons d’éditions localisées à Paris, à Londres, à New York ou à Bruxelles. Même s’il est de plus en plus question d’auteurs francophones qui choisissent *d’écrire* dans leurs langues maternelles africaines, leurs œuvres, pour d’évidentes raisons linguistiques, ne restent

accessibles qu'à un cercle restreint de locuteurs et de spécialistes. L'exemple le plus rapporté dans le domaine reste l'expérience de l'écrivain Ngugi Wa Tiongo qui après de nombreux succès avec des textes écrits en langue anglaise, a décidé de n'écrire qu'en Kikuyu, sa langue maternelle, parlée au Kenya. Contrairement à Ngugi, Ahmadou Kourouma confie à Bernard Magnier dans la revue *Notre librairie* qu'un roman intégralement écrit en langue malinké, sa langue maternelle, ne lui semble pas un projet réalisable. Comme conséquence de son passage à l'école occidentale, affirme-t-il, son « malinké n'est pas assez développé ». Il ajoute ensuite qu'« un roman en malinké n'aura pas assez de lecteurs car très peu de Malinkés lisent actuellement leur langue » (12).

Malgré notre choix d'une littérature africaine écrite en langue européenne, nous restons conscient de l'importance des textes écrits en langue africaine dans l'histoire littéraire de l'Afrique. Même si nous avons choisi de ne pas y consacrer notre étude, nous reconnaissons que ces textes en langue africaines pourraient aider, ainsi que l'écrit Pius Ngandu Nkashama dans *Enseigner les littératures africaines*, à circonscrire « des méthodes d'écriture » propres à l'Afrique (9). Pour le critique congolais, une meilleure compréhension de l'histoire littéraire de l'Afrique doit prendre en compte « les implications des langues africaines majeures (*Haoussa, swahili, ouolof, bambara, moore, kikongo, amharique, lingala, cilubà, peulh*) autant que pour le recours aux langues européennes (*anglais, français, portugais*) »(10). Sa prémisse théorique reste que, non seulement les textes en langue africaine permettent aux écrivains contemporains de «dire autrement la communauté historique qui est la leur »(10), leur étude pourrait ouvrir une piste aide à l'analyste, lui permettant d'asseoir une méthodologie d'approche du texte rédigé par les écrivains africains. Il justifie sa théorie dans *Rupture et écriture de violence*, estimant que toute « littérature est d'abord et avant tout une histoire des littératures, et donc une continuité

dans la représentation du texte produit» (26). Selon cette prémisse, il établit que la prise en compte de ces textes en langue africaine doit permettre la mise en place de méthodologies aptes à cerner la spécificité des écrits d'auteurs africains en général:

Il est possible de retracer les multiples cheminements tels qu'ils sont proposés par les ouvrages antérieurs, et de chercher à coordonner les hypothèses de départ, en confrontant les documentations de plus en plus nombreuses sur les « *origines* » de ces littératures, ainsi que leurs complexes intertextualités. Dans ce sens, les méthodologies pour « *enseigner les littératures africaines* » prennent une grande importance puisqu'elles permettent aux élèves et aux étudiants d'appréhender cette expérience du dire à partir de ses innombrables expressions (10).

Aussi, la démarche de Ngandu rejoint-elle les préoccupations exprimées par Alain Ricard et Chris Swanepoel dans l'introduction au numéro spécial de la revue *Research in African Literature* consacré à l'oralité. Ils estiment que l'analyse des littératures écrites en langues africaines, pour d'évidentes raisons linguistiques, et surtout par une sorte de résignation politique, se fonde dans des généralités post-coloniales. Pour remédier ces tâtonnements méthodologiques, ils suggèrent la mise en place d'une fondation philologique solide.

We need a new philology, collecting, publishing and now especially, interpreting African texts with a clear understanding of the historical context of production, as well as with the mastery of the language medium. Only upon sound philological foundations can a history of Africa be built(1-2).

[Nous avons besoin d'une philologie nouvelle. Collectionner, publier et maintenant interpréter les textes africains avec une meilleure compréhension du contexte historique de la production aussi bien que la maîtrise du langage. Ce n'est que sur la base d'une philologie bien construite que peut se construire l'histoire d'une littérature africaine.]

Ces deux théories de l'oralité restent pertinentes dans leur souci d'accorder une dimension textuelle à cette notion bien complexe.

L'insistance du lien avec la tradition fait reposer l'analyse littéraire sur des théories qui s'opposent à notre épistémologie fondée sur une théorie du texte littéraire qui initie un langage et une tradition. Nous estimons que tout texte est initiation et rupture d'avec les modèles qui l'ont

précédés. Même en partant d'une thèse aussi discutable que celle de l'ignorance de l'écriture en Afrique avant son introduction par la colonisation, nous devons implicitement admettre qu'elle prend forme dans un espace qui est diamétralement contradictoire de l'espace de naissance des textes en langue africaine. Le seul lien qu'il pourrait entretenir avec ses modèles traditionnels africains relèverait du pur fantasme d'une littérature originelle, elle-même fondée sur le fantasme d'une tradition des origines. Aussi, à l'autre extrémité du parcours du texte, l'insistance sur la source et les modèles traditionnels aliène le lecteur qui échappe désormais aux limites du texte d'oralité et qui franchit les frontières de l'ethnie, la race, la « culture » africaine authentique. Pour que les textes africains ne meurent pas prématurément – aucune raison ne justifierait un tel destin- ils doivent offrir au lecteur les moyens de les lire comme des sujets contemporains, en brisant leur cadre symbolique pour s'ajuster aux discours analytiques en vigueur.

Pour soutenir notre thèse, nous analyserons *l'Aventure ambiguë*, premier roman de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane. Ce texte nous intéressera par rapport aux oppositions qu'il développe entre des ressortissants d'un peuple d'Afrique, les Diallobé, dans leur réponse à l'appel de l'école. Ce grand classique de la littérature africaine paru en 1966 exprime derrière les apparences d'un choc culturel, la complexité et les subtilités de la rencontre des cultures. Dans le registre des contes, nous analyserons *le Pagne noir* de l'écrivain ivoirien Bernard Blin Dadié. Le recueil de contes de cet écrivain éclectique nous a paru un jeu subtil d'appropriation d'une tradition orale au service de la promotion d'un ordre intellectuel nouveau. Pour nous, ces contes qui ne révèlent pas leurs origines, décrivent la complexité des conversions des traditions orale dans l'écriture. Nous soumettrons aussi la *Belle histoire de Leuk-le-lièvre* d'Abdoulaye Sadjì et de Léopold Sédar Senghor à cette même épreuve. Ce recueil trouve son intérêt dans la position idéologique de ses auteurs, fondateurs du mouvement de la Négritude. De

ces écrivains de la Négritude, le lecteur peut attendre qu'ils insistent sur la promotion de la culture africaine. Nous montrerons pourtant comment ces contes de lièvre aident à faire la promotion du métissage prôné par la version senghorienne de la Négritude. Nous analyserons aussi les transcriptions de contes dans l'espace du sud des Etats-Unis, pour voir en *Louisiana Folk Tales in French Dialect and English Translation in French* d'Alcée Fortier, *Mules and Men* de Zora Neale Hurston et *Uncle Remus, His songs His Sayings* de Joel Chandler Harris, des inventions d'une tradition de l'oralité. Le même souci nous conduira à revisiter les lois de composition et de narration de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane. Cette épopée parue en 1960, poursuit à notre avis deux objectifs simultanés. Il profère un discours orienté vers la politique, et un autre, linguistique et culturel. En dépit des efforts du narrateur à se distancier de l'écriture, il reste totalement tributaire de la raison scripturale. Avec une lecture des subtilités et des complexités de la narration dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, nous analyserons le conflit entre les intentions de l'écrivain d'écrire un roman et de réaliser en même temps une performance orale en faisant « dire » *donsomana* -récit de chasseur malinké- à son texte. Dans ce « conflit », nous analyserons les intentions de parole comme une stratégie d'écriture chez l'écrivain ouest africain.

I.6 Le texte et la voix : un état des lieux

Dans la *Dissémination*, Jacques Derrida pose un regard critique sur les sources supposées du texte telles la voix ou la culture. En tant qu'éléments extérieurs aux textes, leur prise en compte déplace l'intérêt du lecteur vers des données qui ne figurent pas sur la page d'écriture. Derrida considère aussi que l'acte d'écriture ne peut être lié, ni du présent, ni du passé, ni du futur. Vouloir la limiter à l'expression d'une culture consiste à la réduire « à des effets discursifs de vouloir-dire [...], [en] un seul noyau thématique et une seule thèse directrice

» (13). Il suggère une lecture indépendante des sources culturelles du livre, comme la marque de son irréductibilité à des effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. La nécessité d'une approche nouvelle du texte littéraire africain entraîne à reconsidérer le lien trop souvent exagéré entre le texte et sa source folklorique. Eileen Julien qui consacre un ouvrage à la question de l'oralité dans la littérature africaine, suggère cette manière nouvelle, comme un refus du texte continuité de la tradition. Pour elle, cette littérature doit être lue comme une intelligente réappropriation, ce qui permettrait d'y rechercher autre chose que la copie de la naturalité africaine. Cette approche peut être mise en rapport avec celle d'Alexandre Leupin qui, dans *La Passion des Idoles*, propose une réflexion sur le rapport entre la voix et le texte dans la littérature médiévale. Dans l'analyse de cette autre littérature post-impériale, qui naît sur les cendres de la colonisation romaine, il propose une méthodologie qui lit le texte comme une «décision de langue et non la conséquence d'une appartenance naturelle » (115).

La contribution de la présente étude consistera en l'analyse des modalités de la participation de la littérature africaine « au débat » des littératures du monde. D'un point de vue strictement pratique, nous partons du principe que les tentatives, même les plus « réussies » d'imitation de la parole, imposent à la langue, une métamorphose pour d'évidentes raisons techniques et psychologiques. A la limite, cette nouvelle forme initierait la mise en place de modalités d'un discours littéraire dont la complexité est trop rapidement contournée. Dans les apparences d'une conciliation, le texte confortablement installé *entre* l'oralité et l'écriture, se lit comme la rencontre *entre* le texte et la voix. Tout le problème réside dans la définition de cet *entre*. S'agit-il d'un espace de simple superposition ou agit-il comme l'espace d'une fusion qui crée un langage nouveau?

I.7 Méthodologie et plan

Nous entendons prendre position par rapport à l'idée de la littérature africaine, généralement perçue comme transcription d'une tradition. La possibilité d'une telle opération présuppose l'oralité et la tradition qui s'y attachent comme une fixité esthétique, avec des marques uniques, immuables, facilement décelables et convertibles en signes d'écriture. Si nous partons du principe que la tradition est une construction intellectuelle qui évolue avec l'histoire des peuples, les textes censés la traduire ne sauront se définir par rapport à des caractéristiques immuables. Alors, même le texte qui revendique son lien à la tradition devra être lu comme une composition textuelle destinée à des *culturellement* autres. Nous montrerons aussi comment les marques qui sont présentées comme les manifestations de la naturalité de l'Afrique s'encodent, comme des *constructions* relevant d'une idéologie, elle-même consciente du paradoxe de ses fondements.

Notre étude se développera sur cinq chapitres qui montreront comment la tradition se dit dans les textes comme des mythes qui résultent d'une tentative de *délecture* et de *désécriture*. Par ces termes que nous définirons largement dans notre premier chapitre, nous entendons la mise en place d'une stratégie du texte qui se réclame surtout comme une *intention* d'échapper à la dépendance des poétiques occidentales. Le premier chapitre proposera une théorie de la naissance de l'oralité à partir d'une analyse des *Cannibales* de Montaigne, d'*Uncle Remus: His Songs and Sayings* de Joel Chandler Harris, de *Louisiana Folk Tales in French Dialect and English Translation* d'Alcée Fortier, et de *Mules and Men* de Zora Neale Hurston. Nous montrerons comment la tradition de l'oralité est une construction qui naît entre l'intention et l'invention d'une tradition. Dans notre deuxième chapitre, nous étudierons *l'Aventure Ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane comme un affrontement rhétorique dans lesquelles la culture n'est que

le déploiement d'un imaginaire qui naît de perceptions et d'expressions parcellaires de l'étendue du monde. Nous y établirons comment le conflit à l'intérieur des sociétés africaines ressemble à une lutte programmée entre l'ancêtre rebelle de la tradition et les enfants terribles de la nouvelle Afrique. Le troisième chapitre procédera à une analyse des recueils des contes perçus ordinairement comme de simples transcriptions de faits de culture comme un renouvellement des techniques de l'oralité. Par ces techniques nouvelles, la promotion annoncée de la tradition devient l'éloge de l'école occidentale. Dans le quatrième chapitre, nous procéderons au rejet de l'idée selon laquelle le texte oral est une construction *épurée* des complexités de l'énonciation. Nous mettrons en crise l'homogénéité de la parole en partant du principe qu'au lieu d'être elle-même la transmutation de la parole pure des ancêtres, le texte littéraire est une construction individuelle, un acte d'auteur qui cache les «lois de sa composition » (Derrida, 11). Par la mise en crise de la parole pure du griot, nous entendons soutenir que même dans les cas les plus optimistes, la parole traditionnelle africaine n'est qu'une *version* donc une *construction* de la «vérité ». Le cinquième chapitre procédera à l'analyse de *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Amadou Kourouma, texte qui fonctionne comme une alternance entre l'écriture et la voix d'un griot contant un *donsomana*, récit de chasseurs malinké. Notre objet sera de montrer comment les apparences d'un conflit entre l'oralité et l'écriture deviennent le support de la *construction* et de la composition littéraire, qui peut ouvrir des perspectives vers un langage littéraire nouveau. Dans son ensemble, notre étude cherchera à démythifier l'écriture des écrivains d'Afrique de l'Ouest ainsi que le discours des critiques. Nous restons convaincu que cette littérature ne perd rien à s'admettre comme une branche majeure de la littérature francophone et surtout qu'elle assurerait sa longévité en accordant une place importante à l'écriture, dimension fondamentale de la « nouvelle » culture africaine.

CHAPITRE 1

ORALITÉ, ENTRE INTENTION ET INVENTION DE LA TRADITION

1. 1 Introduction

1.1.1 Langue de parole et langue d'écriture

Par rapport au contexte douloureux de sa naissance, la littérature ouest africaine a traversé différentes périodes de son histoire, en quête d'une méthodologie d'analyse susceptible de cerner la complexité de ses textes et de ses auteurs. Pendant qu'une analyse formelle sera accusée de faire l'impasse sur la *culture* du texte, les critiques culturalistes succomberont aux tentations d'une hagiographie sur la *culture africaine*, repoussant le texte à la périphérie des préoccupations du lecteur. Par rapport aux préoccupations culturelles, plusieurs *écoles* se disputent « l'excellence » d'une méthode qui tout en analysant les écrits, arrive à en honorer l'identité. Sur le terrain cependant, on ne peut nier le désir d'universalisme que manifestent les écrivains africains dans la pratique de l'écriture qui élargit l'espace de leur influence. Cette recherche d'universalisme, par la pratique de l'écriture entretient un conflit constant avec le désir des critiques de les singulariser comme producteurs de textes qui témoignent de l'immortalité de la culture d'oralité serait la leur.

Historiquement, en réagissant contre le mépris de l'Europe, le mouvement de la Négritude a énoncé les prémisses d'une théorie de la littérature africaine, destinée à rechercher l'expression de sa différence avec les modèles occidentaux. La démarche a aussi promu l'idée que le *clivage* entre la *pensée* des écrivains africains et leur expression en langue française constitue un fait d'importance dans la spécificité et la signification de leurs créations. Dans ses premiers essais sur une poétique africaine, Senghor liait la spécificité du langage des écrivains noirs à leur « nature culturelle ». Son essai « Comme les lamantins vont boire à la source » dans *Liberté 1, Négritude et humanisme* présente les intellectuels originaires des colonies françaises

comme des « métis », nés entre deux cultures dont les écrits sont sentis « en nègres » et exprimés « en français »(225). Le conflit entre les *sensations* et *l'expression* se fonderait sur la prémisse que les écrivain africain, du fait de leur origines ethniques, entretiendraient des rapports complexes avec l'écriture. Leurs écrits opèreraient, non comme une célébration de la langue dans laquelle ils écrivent, mais comme le témoignage de leur parcours entre deux cultures. Leurs textes se construiraient par conséquent, comme des œuvres *hybrides* ou des témoignages du conflit permanent entre la promotion de la « culture » qui régit leur espace de naissance et la pratique d'un langage et d'une langue autres à cette culture.

1.1.2 De la langue au texte

L'observation de l'évolution et du fonctionnement de la langue française dans les villes africaines pourrait donner quelques fondements à une telle théorie. Les particularismes morphologiques et lexicaux qui marquent les versions populaires du français parlé en Afrique pourraient bien servir à démontrer la théorie d'une inadéquation entre *la réalité* africaine et son expression en langue française. Dans son article « Français Moussa- Français maquis » le journaliste et écrivain ivoirien Diégou Bailly estime que le français populaire d'Abidjan, appelé en Côte d'Ivoire « la langue de Moussa peut [...] être considérée comme l'expression du génie des [...] populations vivant en Côte d'Ivoire » (83). Cette *lingua franca* créée pour des besoins d'intercommunication entre des groupes hétérogènes s'exprimant dans des langues différentes, apparaît à Diégou Bailly comme « un phénomène social, conjoncturel, amené à disparaître [...] lorsque [par exemple,] les Ivoiriens seront tous parvenus à maîtriser la langue française » (83). Si Diégou Bailly lie l'existence de ces parlers populaires au niveau d'instruction de ses locuteurs, les mouvements linguistiques similaires, nés dans les campus universitaires prouvent que les usages « populaires » peuvent prendre les formes d'une dissociation des modèles linguistiques

proposés par la colonisation. Le « Zouglou » inventé par les étudiants, à la fois comme un rythme musical et une création linguistique est aujourd'hui partie intégrante du parler des intellectuels ivoiriens. Ce mouvement qui «manipule» la langue française en lui intégrant des termes locaux, participe à présenter la langue comme un phénomène de résistance aux effets de la colonisation et de la politique culturelle de la France.

La théorie de l'oralité ou de la littérature orale, qui naît de la revendication de l'inadaptation de la langue française à exprimer les réalités locales, trouve aussi ses fondements dans une vision de la société africaine précoloniale fermée au reste du monde. La prétendue autarcie du continent ne le destinerait qu'à engendrer des modèles littéraires tels les contes, les épopées, les mythes, les contes, les chants des chasseurs, spécifiques à l'univers traditionnel. Pour Amadou Koné, dans *Des textes oraux aux romans modernes* le caractère des littératures vient du rôle de « l'artiste [qui doit] se préoccupe[r] de consolider l'homogénéité de son univers, d'éduquer selon les règles précises de l'individu et lui permettre de s'insérer le mieux possible dans la société » (23). Dans la nouvelle Afrique, observe-t-il, le rôle social de consolidation de « l'homogénéisation » de l'univers s'investit dans l'écriture pour transformer l'écrivain en un être ambigu à cheval entre la pratique de l'écriture et celle de la parole :

Le romancier ouest africain, demeure étroitement tributaire des attitudes, des tics, des fonds oraux des conteurs traditionnels. Son statut qui devrait théoriquement, par le fait de l'écriture et par le système de création individuel, s'opposer à celui du conteur traditionnel, reste néanmoins ambigu. [...] Il y a dans l'acte de création même, une continuité subtile. [...] Dans [le] contexte africain en mutation, les actes les plus intimes restent marqués par la tradition (192).

Le texte ouest africain se lit alors comme un genre double, doublement influencé par la pratique de l'écriture et par le souvenir de la parole traditionnelle. Comme Jean-Marie Grassin l'exprime dans « Mythe et littérature africaine », la littérature africaine permet « d'observer une situation

de passage de l'oral à l'écrit, du sacré à l'art, de la parole communautaire à la lecture privée, de l'ésotérisme à l'exotérique, de la langue ethnique au truchement universel» (55). Sa perception du texte, superposable à la définition du métis par Senghor, établit le texte africain comme la transcription d'une parole qui, pour des raisons raciales, génétiques et culturelles, est dite incompatible à l'écriture. Du fait de cette « résistance », les productions des auteurs africains entretiendraient une intertextualité « inconsciente donc naturelle » (192) avec les modèles de l'oralité. Ce lien à la littérature traditionnelle assoit les conditions d'une *littérature orale*, oxymore qui suggère à la fois l'inadéquation des écrivains ouest africains à l'écriture et la résistance qu'ils lui opposent. Cette double attitude permet la mise en place d'une forme d'écriture dont la singularité consiste en la force de son lien avec le passé littéraire de l'Afrique, et dans le conflit entre les *médias* -voix et signe textuel- qui s'y confrontent.

La méthodologie que requiert pareille perception de la littérature n'autorise aucune indépendance du lecteur devant le texte. Amadou Koné suggère alors, afin de garder le lecteur d'une confusion entre les fondements de la littérature africaine et ceux des littératures occidentales, que le lecteur s'enquière au préalable, de « la culture ethnique du romancier [...] [en vue de] met[tre] en relief les structures ou les codes du genre traditionnel auquel appartient l'intertexte intégré dans le roman. [...] » (192). Il lie aussi cette exigence au fait que l'analyse « des modes de transposition de ces textes oraux et de leur rôle [...] déterminent [...] la construction globale [...] du roman qui les accueille » (193).

1.1.3 Le sujet

Dans ce chapitre, nous partirons du principe du principe contraire, que l'oralité est un phénomène dont l'identification intervient comme l'aboutissement d'une lecture stratégique qui résulte de *l'hésitation* entre le refus de l'actualité et la nostalgie de l'Afrique traditionnelle, elle-

même résultant d'une imagination herméneutique. Dans cette hésitation stratégique, le passé devient une période idyllique dont le rappel cherche à réécrire l'histoire de l'Afrique, la libérant des influences de l'Europe. La recherche de la singularité des productions littéraires africaines correspond à une tentative de recherche, dans les fantasmes et les mythes du passé, des remèdes contre les traumatismes de l'histoire comme le soutient Richard Kearney dans *Poetic of*

Modernity :

Hermeneutic imagination discriminates between positive and negative functions of myth. Myth can thus be salvaged as a constructive mediation between tradition and history, maintaining both elements in a relationship of creative tension. Thus salvaged, myth may legitimately fulfill its dual potential of creation and critique : the hermeneutic disclosure of possible worlds which are suppressed in our present reality and whose very otherness provides alternatives to the established order. By projecting other modes of understanding, albeit on an imaginary plane, myth can function as a salutary indictment of the status quo (88).

[L'imagination herméneutique établit la différence entre la fonction positive et la fonction négative du mythe. Il peut alors être récupéré comme une médiation entre la tradition et l'histoire, maintenant les deux éléments dans un rapport de tension créatrice. Le mythe peut, en toute légitimité, accomplir son double rôle de créateur et de critique : la révélation herméneutique de situations absentes de notre quotidien et dont l'altérité offre une alternative à l'ordre établi. En projetant d'autres modes de réflexion, même si, du point de vue de l'imaginaire, le mythe peut fonctionner comme une mise en examen salutaire du status quo.]

La recherche de l'ancêtre de l'oralité intervient selon Richard Kearney, comme une invention qui cherche à refaire le monde. Ainsi que l'explique Senghor, le retour vers une *écriture de parole* coïncide, pour les écrivains de la Négritude, avec la recherche des remèdes contre les risques d'acculturation et de reniement de soi auxquels les ont exposés les nombreux siècles de colonisation. Dans son article «La leçon de Frobenius», il explique que pour les jeunes intellectuels noirs de sa génération, le retour à l'oralité a agi comme une *thérapie* collective contre le racisme et le rejet auxquels ils étaient soumis. La lecture de textes tels *Kulturgeschichte Afrikas [Histoire de la civilisation africaine]* de l'ethnologue allemand Léo Frobenius ont eu

pour effet d'inciter les étudiants africains à « retourner à l'école des griots et des sorciers » (147), ayant reçu la révélation que « l'infériorité » supposée de la culture africaine n'était qu'une construction politique au service de l'impérialisme européen. Notre avis, par rapport à de tels aveux, est que le passé, tout comme l'oralité qui s'en réclame est *inventée* dans le contraste, voire même l'antagonisme avec les poétiques occidentales, dans le seul souci de faire de la race la source d'une technique d'écriture. Pour Senghor, « si l'Afrique avait, *seule* développé une civilisation si belle, elle saurait, une fois la liberté recouvrée, tenir sa place dans le monde, jusque là dominé par les Blancs et serait, au moins l'égale du conquérant d'hier » (148). L'oralité qui opère comme la composante littéraire de la liberté africaine, à notre avis, s'enferme dans une *dépendance* paradoxale de l'Occident. Ce paradoxe est d'autant plus flagrant que *l'authenticité* de la culture africaine semble « déterminée » par rapport ou contre l'Occident. Etre authentique pour un Africain signifie par conséquent qu'il engage la complexe mission, comme le suggère le personnage de la Grande Royale dans *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, de « tire[r] les conséquences de prémisses qu' [ils] n' [ont] pas voulues » (47).

Si l'oralité représente l'expression originelle de l'Afrique, son maintien comme technique littéraire insinue que le continent est resté *étanche* aux « transformations » nés des contacts imposés à son histoire. L'observation que nous faisons sur les théories de Senghor et d'Amadou Koné est qu'elles fondent leurs justifications respectives sur le mythe d'une Afrique précoloniale culturellement fermée au reste du monde ou celui de *l'Ur Afrikana*, le nègre authentique de Léo Frobenius. A l'analyse, ces deux caractéristiques épousent tous les aspects du Sauvage mythique tel qu'on le rencontre dans le chapitre « Des Cannibales » des *Essais* de Montaigne ou celui du bon Sauvage qu'invente le *Discours sur les origines de l'inégalité* de Jean-Jacques Rousseau. La rédaction des *Essais* de Montaigne a eu lieu à une période bien active, autant du point de vue des

sciences que des religions. Les connaissances géographiques s'enrichissaient quotidiennement découvertes, ouvrant des espaces nouveaux à la curiosité des occidentaux. Du point de vue de la littérature, cette période coïncide avec la naissance de textes d'aventure et de voyage dont les narrations sur le nouveau monde brouillaient délibérément la ligne de démarcation entre fantasme et réalité. Dictés par des préjugés et des mythes locaux, ces textes fantaisistes pour la plupart, ont influencé la pensée occidentale au point de considérer l'Europe comme le centre moral du monde. Bien plus avisé que bon nombre de ses contemporains et « sensible » à la différence des cultures, Montaigne écrit le chapitre « Des Cannibales » comme métaphore de l'altérité, mais aussi comme une leçon de relativisme culturel.

1.2 L'ethnologie et la « lecture » de l'altérité

Parti du constat que les Français lisent les étrangers comme des êtres inférieurs, Montaigne se charge de leur enseigner à valoriser autre chose que leur propre espace, qu'ils identifient « la parfaite religion, la parfaite police, le parfait et accompli usage de toute chose » (307). Cependant, sa tentative de raconter le quotidien d'un peuple des « contrées nouvellement découvertes » aboutit à la création d'un monde mythique dont la valeur essentielle réside dans sa *naturalité*, caractère *perdu* par la société française. Les figures mythiques du bon Sauvage s'écrivent, non dans une perception lucide des peuples « sauvages », mais comme le contraste d'un monde européen, trop modernisé, trop artificiel. Par exemple, l'un des objets essentiels du chapitre « Des Cannibales » dans *Les Essais* de Montaigne consiste en un regard critique sur le monde et la culture française par une remise en question de leur sauvagerie et de leur barbarie. Montaigne interpelle ses compatriotes à une reconsidération de leur opinion sur les peuples des contrées lointaines. Sa description de leur environnement s'écrit comme un contraste avec celui du peuple français :

[...] Nous [...] surpassons [ces peuples] en toute sorte de barbarie. Leur guerre est toute noble et généreuse, et a autant d'excuses et de beauté que cette maladie humaine en peut recevoir: elle n'a autre fondement parmi eux, que la seule jalousie de la vertu. Ils ne sont pas en débat de la conquête de nouvelles terres: car ils jouissent encore de cette uberté naturelle, qui les fournit sans travail et sans peine, de toutes choses nécessaires, en telle abondance, qu'ils n'ont que faire d'agrandir leurs limites. [...] tout ce qui est au delà, est superflu pour eux. Ils s'entr'appellent généralement ceux de même âge frères, enfants, ceux qui sont au-dessous ; et les vieillards sont pères à tous les autres. [...] Ils ne demandent à leurs prisonniers autre rançon que la confession et reconnaissance d'être vaincus (309).

Même si son projet consiste en une critique contre l'extrême égoïsme des Européens, la description du nouvel espace tombe sous le coup de la réflexivité. Cet espace ressemble à la parfaite opposition du monde dans lequel vit son auteur.

1.2.1 De l'écriture « naturelle » et le mythe de l'oralité

En plus de sa réflexivité, la description de l'espace des Cannibales s'offre au lecteur propose dans un style qui se veut naturel, parfaitement opposé à celui qui est valorisé dans l'univers littéraire français. Selon Montaigne, l'histoire de ce noble Sauvage lui aurait été rapportée par le truchement d'« un homme simple et grossier » qualités indispensables à « rendre véritable témoignage ». Avec d'autres « matelots et marchands » cet homme aurait visité le pays des Cannibales qui se manifeste par sa naturalité:

C'est une nation en laquelle il n'y a aucune espèce de trafic; nulle connaissance de lettres ; nulle science de nombres ; nul nom de magistrat, ni de supériorité politique ; nul usage de service, de richesse, ou de pauvreté ; nuls contrats ; nulles successions ; nuls partages ; nulles occupations, qu'oisives ; nul respect de parenté, [...] nuls vêtements ; nulle agriculture ; nul métal ; nul usage de vin ou de bled. Les paroles mêmes, qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la détraction, le pardon, inouïes » (308).

Du point de vue de la poétique, Montaigne profite de la description du Cannibale pour prendre parti pour une écriture minimale, celle qui se rapproche le plus possible de son style « simple et grossier », qui maintient l'éthique comme la dimension fondamentale de son écriture. Par ce

choix, il cherche à échapper au souci de persuasion qui pousse à « farder et altérer un peu l'Histoire »(308). Le refus de la rhétorique par une écriture simpliste et grossière lui rend sympathiques les « nations qui n'ont aucune connaissance de vêtements » (308). Entendu que le vêtement *textus* et le texte *textus* ont la même racine, Montaigne se serait « très volontiers peint tout entier et tout nu » ou à défaut, au contraire des « Français accoutumés à [se] bigarrer [...] [il] ne s'habille guère que de noir et de blanc » (336). Ce choix minimaliste correspond à son souhait de mettre en pratique une écriture « très fidèle qui n'ait pas de quoi bâtir et donner de la vraisemblance à des inventions fausses » (306). Montaigne fait le choix de la pureté et de la vérité comme la promesse de bonne foi qu'il adresse au lecteur (23). Il veut réduire les effets de la rhétorique sur son écriture, non pour « rechercher la faveur du monde », ni pour se parer et se présenter en une marche étudiée » (23) mais pour permettre au lecteur de le voir dans *Les Essais* en sa « façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice ». Il ne veut point que la forme étouffe le fond, il veut en revanche que le texte puisse permettre la restitution de la vérité de son être dans sa totalité. En réalité, le noble Sauvage, comme le rêve et l'invente Montaigne répond au projet littéraire de Montaigne à la rédaction des *Essais*. Plus que le projet d'un livre bien écrit, Montaigne forme son projet comme la recherche de la *vérité* dans toute sa nudité. L'accès à cette vérité doit opérer dans une expression naturelle qui garantisse la « bonne foi », de l'auteur, loin de tout souci de plaire, comme il le promet dans son adresse « au lecteur » :

Je veux qu'on [me] voie [en ce livre] en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice car c'est moi que je peins [...] Si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de la nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier et tout nu (23).

L'homme naturel décrit par Montaigne intervient dans le texte comme la double représentation d'une vie dépourvue d'artifices, mais aussi d'une expression «simple et grossier[e]» à l'opposé des pratiques littéraires dont l'objet est la recherche de la beauté.

[...] les fines gens remarquent bien plus curieusement, et plus de choses, mais ils les glosent: et pour faire valoir leur interprétation, et la persuader, ils ne se peuvent garder d'altérer un peu l'Histoire : Ils ne vous représentent jamais les choses pures ; ils les inclinent et masquent selon le visage qu'ils leur ont vu : et pour donner crédit à leur jugement, et vous y attirer, prestent volontiers de ce côté là à la matière, l'allongent et l'amplifient. Où il faut un homme très fidèle ou si simple, qu'il n'ait pas de quoi bâtir et donner de la vraisemblance à des inventions fausses ; et qui n'ait rien épousé. Le mien était tel : et outre cela il m'a fait voir à diverses fois plusieurs matelots et marchands, qu'il avait connus en ce voyage (306).

Cependant, même que ne se raconte le mythe du cannibale, l'artifice de sa construction se révèle dans l'évocation du truchement qui, en lui-même est une valorisation de l'oralité, du fait de son style « simple et grossier » qui apparaît, autant qu'on le lirait dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (9) comme les qualités indispensables de la *vérité* d'un témoignage (306). Cet homme qui permet la jonction littéraire entre Montaigne et le Sauvage de l'île des Cannibales, aurait visité cet espace nouveau. La question peut paraître naïve, mais très déterminante pour tester la validité de la théorie du bon Sauvage. Qu'est-ce le truchement de Montaigne aurait-il fait, avec d'autres « matelots et marchands » dans un espace qui ignore la pratique du commerce, des échanges et celle des chiffres? En plus, aux dires de Montaigne, ces Cannibales seraient ignorants du partage, de la pratique du nombre. Ils ignorent toute espèce de trafic; n'exerceraient nulles occupations, qu'oisives. Pourtant « [ils] assomment [leur prisonnier] à coup d'épée [...] ils le rôtiennent et en mangent en commun et en envoient des lopins à ceux de leurs amis qui sont absents » (312). Ce passage aussi bref soit-il, constitue un total démenti à la théorie de l'oralité en permettant la mise en crise de la naturalité des Cannibales. Comment

peuvent-ils exécuter le prisonnier à l'aide d'épée si, dans leur nation n'existe nul métal ? Le partage de la chair du condamné n'est-elle pas la preuve du sens du découpage et du nombre ? L'absence des amis à qui est envoyée la chair des prisonniers ne témoigne-t-elle pas que les Cannibales pratiquent le voyage ? Le partage de leur village en « lopin » pourrait-il être la marque de leur service du nombre ? L'exécution des prisonniers est la preuve qu'une forme d'écriture légale existe sur cette île naturelle qui, par le partage de la chair en lopins traduit sa connaissance et la pratique des nombres. Ce monde n'est pas une totale autarcie non plus car les « amis » des Cannibales s'absentent à la recherche d'autres espaces et d'autres contacts humains. En plus, l'amitié nous apparaît comme une relation qui dépasse la pure naturalité des liens, montrant l'évidence qu'une telle découverte, si pleine de bonne foi est elle-même une écriture qui crée un monde pour substituer un autre qui déçoit.

Dans la démarche de Montaigne, la véracité du propos n'est point la préoccupation majeure de l'écrivain. Il prend soin de contrecarrer toute remarque sur l'impertinence de son propos en limitant son désir de vérification. La bonne foi de sujet qui raconte l'histoire devrait suffire. Il prétend se contenter de l'information que lui donne le truchement, sans s'« enquerir de ce que les Cosmographes en disent » Dans ce parti pris pour la simplicité, l'oralité devient le modèle qui restitue « les propres moyens [des hommes, éteints par] des moyens empruntés » (308). Ainsi, le débat qu'inaugure l'essai « des Cannibales » se trouve au centre même du débat sur l'oralité et l'écriture. De toute apparence, Montaigne fait exister le Cannibale pour justifier l'angoisse de l'écriture. La simplicité que réclame l'écrivain agit comme une réverbération du Sauvage sur une poétique qui se définit comme celle du style naturel de l'auteur « comique et privé, [...] inepte aux négociations publiques, comme [...] son langage : trop serré, désordonné, coupé, particulier » (373). L'humilité que manifeste l'écrivain est l'aboutissement d'un choix

esthétique délibéré. Le naturel du chapitre apparaît non seulement dans la thématique du texte, mais aussi dans la narration qui donne vie au Sauvage. Le truchement de Montaigne est un homme « simple et grossier ». Ces caractéristiques apparaissent dans son texte comme la condition essentielle condition à « un véritable témoignage » qui permette la révélation de la « chose pure » (306).

Selon la logique de Montaigne, la vérité s'oppose fondamentalement au besoin de plaire. Elle ne s'acquiert que dans la nudité corporelle du Sauvage, mais aussi dans la nudité du discours. Le truchement qui lui permet la jonction avec les Cannibales s'écrit comme une métaphore du texte, « incapable d'ajout qui n'ait de quoi bâtir et donner de *vraisemblance* à son propos » (306). Ce qu'il s'efforce de présenter comme un manque de finesse, se revêt d'un aspect positif pour se faire les marques d'une poétique du minimalisme et une poétique de l'oralité. L'oralité interviendrait aussi comme un type de communication qui exige un médium de présence, un médium léger, un médium éphémère, un médium naturel et un médium d'auteur. Tous ces médias se rencontrent dans la description du truchement par lequel Montaigne accède à la connaissance du Sauvage. Le médium de présence implique que l'émetteur et le récepteur se retrouvent dans le même espace de communication et partagent un discours commun. L'homme qui permet à Montaigne d'établir un contact avec le monde des Cannibales est un homme « naturel » qui adopte un propos de simplicité qui permet le déploiement d'un âge d'or, violé et violenté par l'écriture, à l'image de l'homme naturel.

La recherche de cet homme naturel crée des attentes chez les explorateurs croyant aborder des groupements humains qui ne diffèrent point à leurs yeux, de ceux dont ils avaient lu l'invention dans les livres d'aventure et les fictions romanesques nées des incertitudes causées par l'élargissement des frontières du monde. A la faveur de la découverte des nouvelles terres,

l'Europe avait dû s'ajuster à une crise d'identité que révélait la découverte de l'autre à la langue et aux habitudes inconnues. Ces découvertes ont eu pour effet l'invention de mythes qui fonctionnent à l'image de ce qu'Edward Saïd identifie comme l'orientalisme. L'orientalisme de Saïd présuppose qu'en dépit de leur éloignement de l'Orient, les Occidentaux peuvent développer sur cette partie du monde, un discours à prétention scientifique (Saïd, 2). Dans cette opération, l'autre colonisé est décrit dans sa passivité (21). Son histoire est immobilisée par la grâce des mythes et autres préjugés, à des périodes mythiques et injustifiées. Ce qui est valable pour l'Orient, l'est aussi pour les cultures africaines, construites en leur absence par une ethnologie occidentale, elle-même nourrie des fantasmes de la découverte des nouvelles contrées.

1.3 La tradition orale et la question du texte

Les méthodologies critiques du roman africain partent du principe que le texte est la rencontre fortuite d'une pensée et d'un langage. Notre inventaire des méthodologies culturelles empruntera à l'excellente étude de Josias Semunjanga intitulée *La dynamique des genres dans le roman africain*. Dans sa lecture de la critique africaine, Josias Semunjanga dégage trois grandes tendances qui ont gouverné la lecture des textes d'origine africaine : la tendance afrocentriste, la tendance eurocentriste et la tendance scientifique. De ces trois écoles, nous insisterons sur les deux premières qui s'inscrivent au centre du conflit entre les cultures africaines et leurs contreparties occidentales.

La première tendance que nous identifierons apparaît dans le livre de Josias Semunjanga sous le nom de critique eurocentriste. Cette tendance méthodologique considère le modèle européen comme l'ultime perfection. Cette tendance part du principe que la qualité du texte africain doit essentiellement reposer sur la capacité à s'identifier aux modèles européens,

considérés comme des modèles uniques et exclusifs, au sommet de la hiérarchie des pratiques littéraires. Elle analyse le texte exclusivement par le prisme des canons esthétiques confirmés par les pratiques européennes et lit que tout écart par rapport à la *norme* européenne comme le résultat d'une maladresse linguistique et une ignorance des techniques du genre. Par exemple la lecture de *Chaîne* de Saïdou Bokoum qu'entreprend le critique sénégalais Jean-Pierre N'Diaye, aboutit à une attitude de « mépris didactique ». Il considère que « l'élaboration de *tout* roman suppose que l'on possède ou maîtrise la technique de l'écriture et de *la langue* dans laquelle on s'exprime car « le roman est toujours une construction, *une architecture* » pour ajouter que *Chaîne* le matériau va dans tous les sens » (N'Diaye, cité par Koné, 9).

La tendance eurocentriste fait de la pratique du genre romanesque un devoir d'obéissance qui ne permet aucune liberté face aux modèles occidentaux. Elle impose à l'écriture de se fondre dans le moule d'une esthétique « pure » et d'une langue parfaitement définie, immuables, résistantes à toute innovation et à tout renouvellement. Pour cette raison par exemple, la nouveauté qu'inaugure Saïdou Bokoum échappe aux rigidités d'une lecture soucieuse de procéder à une épuration linguistique et esthétique. Le roman de Saïdou Bokoum devient alors si illisible que ses particularités stylistiques apparaissent comme la marque d'une distance fautive à « la » langue d'écriture. En réalité, Jean-Pierre N'Diaye n'exprime autre chose dans cette critique que son arrimage aux modèles occidentaux. S'il a l'impression que « le matériau va dans tous les sens » c'est que la nouveauté qu'initie le roman de Saïdou Bokoum lui échappe totalement là où Amadou Koné voit « un roman complexe, surprenant par sa langue et par sa composition hermétique [qui] ne révèle sa cohérence que par rapport aux textes traditionnels oraux qu'il parodie en grande partie ». Dans *Des Textes oraux aux romans modernes*, Amadou Koné

considère que ce texte est un excellent exemple de roman moderne jouant sur l'éclatement et la dissémination du récit traditionnel dans la nouvelle forme romanesque (176-177).

Une attitude critique semblable à celle de Jean-Pierre N'Diaye se lit aussi dans l'analyse faite par Makhily Gassama à propos du roman *Les soleils des indépendances* de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma. Le premier roman d'Ahmadou Kourouma, désormais un classique de la littérature africaine, joue sur une construction étonnante de la langue française. Dans l'analyse qu'il propose de ce texte, Makhily Gassama rappelle les différents sentiments qui l'ont animé, de ses premiers contacts avec le texte à sa reconnaissance du génie de Kourouma. Les premières lignes de *La langue d'Ahmadou Kourouma* constituent un relevé des sentiments négatifs occasionnés par la première lecture du premier roman de Kourouma.

A la première lecture du roman d'Ahmadou Kourouma, j'étais écœuré par les incorrections, les boursouflures grotesques et la sensualité débordante ou l'érotisme du style [...] par l'incohérence des images et des éléments entrant dans l'architecture de l'œuvre, [...] dérangé par ce style scabreux et provocateur à souhait (17).

La création de langue lui apparaît comme une distance fautive d'avec le « bon usage » de la langue, selon un modèle français. Même lorsque, par la suite son regard évolue pour absoudre *Les Soleils des indépendances* et son auteur, la valorisation du texte de l'écrivain ivoirien ne s'opère dans sa superposition sur un modèle reconnu en Europe:

Les premiers contacts avec la Chartreuse et *Les Soleils des indépendances* ont donné l'impression au lecteur d'avoir lu des textes imprimés sous la dictée [...]. Les deux auteurs recherchent, comme obstinément, une certaine forme de simplicité capable de « mordre sur le réel, le vrai ». Stendhal parlait de « logique» [...] [...] le roman d'Ahmadou est en fait, par une logique interne, rigoureuse, fondée sur une manière de s'exprimer propre au milieu qu'il dépeint (21).

Il semble plus qu'évident que le texte de Kourouma est accepté simplement parce qu'il supporte la comparaison et de possibles identifications avec ce «modèle historique d'originalité » que

constitue le texte de Stendhal. Dans cette «seconde réaction», seuls d’insidieux et sournois critères, extérieurs à sa production et à sa lecture sauvent le texte de Kourouma de la médiocrité initiale. L’intertextualité qu’il entretient avec *la Chartreuse* de Stendhal bâtit un support suffisant pour une nouvelle lecture qui convertit le texte autrefois abhorré en une œuvre réussie.

A l’opposé de la perception des modèles occidentaux comme la perfection stylistique et esthétique, la tendance afrocentriste ambitionne de *contre-lire* les thèses de l’incapacité linguistique et esthétique. Partant du principe que le texte est bien plus qu’une création artistique, la tendance afro-centriste pense que les productions littéraires occupent, selon Bassirou Dieng dans «le Conte au Sénégal », un rôle de médiation « entre structure et comportement, entre permanence et histoire, entre société et individu» (79). Ce courant d’analyse supporte l’idée de l’écriture comme levain de la promotion de la culture et des *valeurs* africaines. Elle oriente sa lecture du texte vers la promotion de *l’exception africaine* elle considère aussi que toute création artistique s’inscrit dans une relation métaphysique avec la tradition et les ancêtres. Les textes produits sur le continent, ne sont par conséquent, que tributaires d’une esthétique -consciente ou non- de la continuité des formes traditionnelles pour procéder, dans l’écrit, au transfert des formes propres à l’oralité.

1.4 La question du « présent africain »

Dans la même démarche que la critique afrocentriste, Christopher Miller aborde la littérature africaine comme la source d’un capital culturel et ethnologique dont la lecture s’effectue comme une entreprise devant permettre l’accès de la culture africaine par des non africains:

My object [...] is to examine the degree to which an *outsider* can gain access to the African past -the world of orality - through the context of transcription and translations into French: to read orality *through and in spite of* the transcriber's literacy as well as my own (72).

[Mon objet est d'examiner à quel degré un homme extérieur à la culture africaine peut avoir accès à la tradition africaine-le monde de l'oralité- dans sa transcription et sa traduction en français: de lire l'oralité à travers et en dépit de l'écriture.]

La littérature africaine se percevrait, exclusivement dans sa relation à une vérité que «couve» et couvre la langue et le signe linguistique. A l'observation, sa théorie se déconstruit pour révéler la complexité du rapport entre l'écriture et l'oralité. Dépendant de l'angle sous lequel on l'aborde, la perspective de Christopher Miller rend compte de la constante tension entre le texte et la tradition qu'il est censé dire. En même temps que le texte se veut transparent au point de dévoiler l'oralité qu'il incarne, son écriture [*literacy*] semble constituer une entrave à la formulation véritable de cette oralité.

Le problème dans l'approche de Christopher Miller est que, lorsqu'il se hasarde à faire de l'oralité l'expression du « passé africain » [*the African past*], il participe à cadenasser la tradition dans une complète et inconcevable inertie qui la prive du dynamisme des littératures majeures. Dans cette même perspective, dire d'une littérature qu'elle relève de l'oralité revient à dire qu'elle opère comme une reproduction des techniques narratives expérimentées avant elles. Or, sur la question du retour dans les souvenirs de l'histoire de l'Afrique comme les sources de l'authenticité africaine, notre préoccupation du chapitre rejoint celle exprimée par Marcien Towa dans son *Essai sur la problématique de la philosophie dans l'Afrique noire*. Comme lui, nous interrogeons la pertinence d'une démarche qui compte sur la résurrection de pratiques culturelles « authentiquement africaines » pour panser les blessures affligées au continent. Nous pensons que les théories qui font de l'oralité le seul mode de création en Afrique précoloniale doivent être confrontées avec la réalité historique qui nous enseigne que les contacts de l'Afrique avec les cultures scripturaires sont largement antérieurs à la colonisation. La présence portugaise sur les côtes africaines remonte jusqu'à la découverte du Cap de Bonne Espérance par Batholomey Diaz

en 1488. Aussi, dans leur Communication présentée à Bamako en août 2002 intitulé « Les Manuscrits Arabes et Ajami (MARA) de l'Institut de Recherches en Sciences Humaines de l'Université Abdou Moumouni de Niamey NIGER » Sidi Mohamed Mahibou et Moulaye Hassane, deux chercheurs nigériens, révèlent-ils l'existence menacée de plus de 3000 manuscrits authentiques en langue arabes et en langue Adjami, un mélange d'arabe et de fulfulde. La rédaction de ces écrits pieux et chroniques historiques remonte aux XVI^e et XVII^e siècles, contredisant la thèse de l'autarcie de l'Afrique précoloniale. Ces textes, rédigés pour la plupart dans les villes universitaires de Tombouctou et de Gao dans le Mali actuel, démontrent que les peuples africains n'ont point attendu l'avènement de la colonisation pour s'initier à l'utilisation de l'écriture.

En outre, l'oralité comme une caractéristique de l'Afrique littéraire authentique telle qu'elle devrait être pratiquée par les écrivains du vingt-et-unième siècle s'élabore dans la négation de *l'actualité*. Elle insinuerait que les jeunes générations sont incapables d'émettre des propositions littéraires capables d'égaler leurs ancêtres (Towa, 29). Aussi cette démarche passe-t-elle sous silence l'apport des générations présentes et occulte leur participation aux débats des temps modernes. Djibril Tamsir Niane, dans cette même logique, estime que les générations actuelles ne peuvent acquérir de validité qu'en se soumettant à la tradition. Dans la préface de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, il invite les jeunes générations «à venir s'asseoir humblement près des Anciens et écouter les paroles [...] qui enseignent la sagesse »(7). Le pouvoir exclusif qu'il accorde à la tradition a pour effet de détourner le continent du dynamisme de son histoire en le maintenant à l'origine du monde, dans un état voisin « de la naïveté originelle » (Montaigne, 308) et comme l'écrit Hegel dans *La phénoménologie de l'esprit*, «dans toute sa sauvagerie et sa pétulance » (78).

Devant ces faux déterminismes de l'Afrique, sa véritable saisie est rendue problématique. Du fait même de leur transition dans le discours occidental, les cultures africaines et toutes les cultures colonisées sont sujettes aux questions de Homi Bhabha sur la notion de culture. Dans *The Location of Culture*, il caractérise le discours sur les peuples colonisés comme une expression inappropriée:

Those inappropriate signifiers of colonial discourse [...] are metonymies of presence. They are strategies of desire in discourse that make the anomalous representation of the colonized something other than a process of the return of the repressed; [...] They cross the boundaries of the culture of enunciation through a strategic confusion of the metaphoric and metonymic axes of the cultural production of meaning.

[...] the representation of identity and meaning is rearticulated along the axis of metonymy. As Lacan reminds us, mimicry is like camouflage, not a harmonization of repression of difference, but a form of resemblance, that differs from or defends presence by displaying it in part, metonymically. Its threat, I would add, comes from the prodigious and strategic production of conflictual, fantastic, discriminatory « identity effects » in the play of a power that is elusive because it hides no essence (89-90).

[Ces signifiés sont les métonymies de la présence de l'Occident colonial. Ils ont des stratégies d'un désir mal réprimé qui crée des anomalies dans la représentation du colonisé.

[...] La représentation de l'identité et de la signification est articulée autour de l'axe de la métonymie. Ainsi que Lacan nous le rappelle, la mascarade [mimicry] est un camouflage, non une harmonisation de la répression des différences, mais une forme de ressemblance qui diffère ou interdit la présence en l'exposant métonymiquement. Sa menace, j'ajouterai, naît de la prodigieuse et stratégique production d'identité conflictuelle et discriminatoire, dans le jeu du pouvoir élitif parce qu'il ne cache point son essence.]

Bhabha exprime que l'identité du colonisé est déstabilisée par sa transition dans la *pensée* occidentale. Chaque fois donc, qu'au nom de l'Afrique authentique, une valeur est revendiquée, elle se place dans une ambivalence dangereuse car cette authenticité est toujours voilée du *masque* de l'Europe. Parce qu'elles ressortissent presque toujours du discours de la colonisation,

toutes les définitions de l'Afrique procèdent du glissement entre deux valeurs antithétiques, mues par des projets et des intentions différentes.

Dans le même ordre, l'écrivain congolais V. Y. Mudimbé prêche pour une réécriture de l'histoire de l'Afrique à cause des conditions de son détour dans le discours de l'Occident. Il affirme dans *L'Odeur du père* que la réelle connaissance du continent ne peut se faire que par le retour à sa vérité originelle. Il suggère par conséquent, de « tout reprendre dans les sciences humaines et sociales et interroger « la science » elle-même en commençant par ce qu'elle est » (13). Cette opération, suggère-t-il, doit conduire à une lucide appréciation de la dépendance que la définition de l'Afrique entretient avec la pensée occidentale :

[Cette libération] suppose d'apprécier exactement ce qu'il en coûte de se détacher de [l'Occident]; cela suppose de savoir jusqu'où l'Occident, insidieusement peut-être, s'est rapproché de nous; cela suppose de savoir, dans ce qui nous permet de penser contre l'Occident, ce qui est encore occidental; et de mesurer en quoi notre recours contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de laquelle il nous attend, immobile et ailleurs (13).

Pour nous, par ce qu'elle se bâtit sur des images mythiques comme celle de l'*Ur Afrikana* ou sur une idée de l'Afrique en marge du monde, l'oralité reste une invention qui cherche à satisfaire les manques ou les fantasmes des sociétés africaines contemporaines, dans un artificiel retour aux origines de la tradition. Comme invention, elle génère des stratégies d'identification qui, à notre avis, font l'impasse sur le texte comme une création individuelle, à l'aide des techniques que nous identifierons dans cette étude par les néologismes de la *délecture* et de la *désécriture*. Construits par le préfixe privatif *dé* et *dés* qu'accompagnent les termes de lecture et d'écriture, la *délecture* et la *désécriture* tentent de cerner une technique d'approche du texte qui se distingue par son refus des méthodologies et poétiques occidentales. La *désécriture* et la *délecture* témoignent du désir de lier l'activité littéraire à l'expression de la voix de l'oralité.

1.5 Des lectures et écritures de la tradition : entre *délecture* et *désécriture*

1.5.1. Le principe de la différence

Conscient de la transition de l'identité africaine dans la pensée occidentale, Amadou Hampathé Bâ a œuvré à la valorisation de l'oralité comme un modèle culturel africain. Ainsi qu'il l'atteste dans *Aspects de la civilisation africaine*, il a exigé que l'UNESCO prenne en compte de l'oralité comme une source de l'histoire et de la culture de l'Afrique :

Lorsque je fus nommé membre du conseil exécutif de l'Unesco, je me suis donné pour objectif de parler aux européens de la tradition africaine en tant que culture. La chose était d'autant plus difficile que dans la tradition occidentale [...] on a établi une fois pour toutes que, là où il n'y a pas d'écriture, il n'y a pas de culture, à telle enseigne que lorsque j'ai proposé de pour la première fois de tenir compte des traditions orales comme source historiques et sources de cultures, je n'ai provoqué que des sourires. [...]
Le fait de ne pas avoir d'écriture ne prive pas pour autant l'Afrique d'avoir un passé et une connaissance [...]
Bien entendu, cette connaissance héritée et transmise de bouche à oreille peut, soit se développer, soit s'étioier (20-21).

Pour Hampathé Bâ, la tradition orale constitue une valeur africaine qui, même rejetée par les autres peuples, constitue un critère de définition du continent africain. A cause de cette différence culturelle, la recherche de l'oralité dans les textes africains s'opère selon une méthodologie qui se fonde sur l'opposition qualitative établie entre la parole et l'écriture. Partant du principe que la parole est une expression primordiale que l'écriture cherche à imiter, l'analyste considère le signe graphique comme une *copie* de celle-ci. Dans *Amkoulel, l'enfant peul* roman autobiographique d'Amadou Hampâthé Bâ, le verbe proféré est la forme originelle de l'expression humaine, qui se détériore dans l'écriture :

L'écriture est une chose et le savoir une autre. L'écriture est la photographie du savoir, mais elle n'est pas le savoir lui-même. Le savoir est en l'homme. Il est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe (213).

Cette théorie, identique à la comparaison établie par Socrate dans *Phèdre* de Platon, entre l'écriture et la peinture considère le signe de l'écriture comme une représentation de la vérité.

1.5.2 Du mythe de l'unicité à la méthode de la *délecture*

L'oralité étant perçue comme une caractéristique de l'Afrique subsaharienne dans son ensemble, la caractéristique orale du texte qui est produit sur le continent est poussée à un tel extrême qu'il semble aujourd'hui plus que normal, en dépit de la différence de langue entre un écrivain nigérian et un autre du Sénégal de lire plus d'affinité entre eux qu'avec un européen dont ils partageraient la langue. Le programme d'action d'une association telle que l'ALA (African Literature Association) démontre très bien que cette littérature est déterminée par des critères géographiques et culturels qui prennent le pas sur la langue:

The African Literature Association [...] exists primarily to facilitate the attempts of a world-wide audience to appreciate the efforts of African writers and artists. The organization affirms the primacy of the African peoples in shaping the African literature and actively supports the African peoples in their struggle for liberation (www.africanlit.org).

[L'association pour la littérature africaine existe d'abord pour permettre [une appréciation mondiale des efforts des artistes et écrivains africains. Elle affirme son intérêt d'abord pour les littératures d'origine africaine et accorde son soutien actif aux peuples africains dans leurs luttes pour la libération.]

Les apparences de l'unicité du sujet de l'ALA ne peut s'entretenir que dans le maintien de cette littérature dans les limites de frontières géographiques et autour des combats politiques, dans la parfaite ignorance de la dimension fondamentale de la littérature : la langue. Pour le Nigérian Emmanuel Obiechina, les marques distinctives de l'écriture pratiquée par les auteurs de l'Afrique de l'Ouest trouvent leurs formulations dans l'adoption dans le recours à la tradition orale qui constituent à la fois une tentative de résistance à la domination de l'écriture et la recherche d'une détermination de l'ethnicité des littératures écrites en Afrique.

The most noticeable difference between novels by native West Africans and those by non-native using the West African setting, is the important position which the representation of oral tradition given by the first and almost its complete absence in the second. [...] The [...] West African writers [...] show themselves aware of the significance of the oral tradition as an integral part of West African culture [...] This attempt to take the West African oral tradition is not a literary fad or an attempt to exoticize West African literature (25-26).

[La différence la plus remarquable entre les textes écrits par les romanciers originaires d'Afrique de l'Ouest et ceux d'ailleurs, réside dans l'importance qui y est accordée à la tradition orale par le premier et totalement absente chez le second. [...] Les écrivains ouest africains sont plus au fait de l'importance de la tradition orale, comme une partie importante de leur culture et qu'ils pratiquent beaucoup plus qu'une simple coloration folklorique.]

L'unicité de l'expression « africaine » persiste avec l'idée que le langage littéraire africain est celui d'un ancêtre commun à tous les écrivains du continent. Par les choix de *l'oralité*, ceux-ci expriment leur résistance à l'influence occidentale. Dans sa rupture d'avec les modèles occidentaux, le texte africain recherche la reproduction des techniques de l'oralité que nous identifions à la mise en écriture des techniques séculaires utilisées par les conteurs ou autres « exerçants » de la parole traditionnelle. Sa revendication se veut une déclaration d'indépendance vis-à-vis des techniques occidentales, coupables d'avoir servi d'outil à l'entreprise coloniale. Elle recherche les conditions de la *re-authentification* de l'Africain, lui permettant le retour dans la naturalité du pays natal et de la langue natale, dans un total refus de corrections linguistiques. Les textes se veulent la rupture par la revendication de ce que Césaire caractérise dans *Le Cahier d'un retour au pays natal* comme «la démence précoce, [...] la folie flamboyante et [le] cannibalisme tenace » (48), comme les conditions de maintien de la distance d'avec les modèles occidentaux. Par conséquent, en dépit de la multiplicité des langues dans lesquelles elles s'écrivent, les littératures africaines tiennent leurs caractéristiques de leur dimension géographique et la prétendue unicité culturelle qui les détermine. Anticipée comme la marque du

substrat de la culture traditionnelle, cette littérature est censée dire la dimension culturelle de l'espace dans lequel elle est créée. L'article de Lilyan Kesteloot intitulé « Esthétique africaine et critique littéraire » dans le volume collectif *Colloque sur littérature et esthétique négro-africaines* estime que l'outil d'analyse du critique africain doit lui permettre d'« identifier les particularités et les nuances de chaque culture » (309). Pour elle, la lecture des textes d'auteurs africains ne peut avoir de valeur que si elle s'impose de prendre en compte la spécificité des problèmes du continent:

Il n'est pas de littérature hors du temps, hors de l'espace, hors de la société. C'est pourquoi, d'ailleurs, il est aberrant d'envisager un enseignement de littérature africaine en escamotant la perspective historique. C'est frustrer gravement la prise de conscience de nos jeunes, que de leur masquer le combat politique des écrivains de la négritude, de l'atomiser en thèmes universels ayant leurs équivalents dans tous pays (303).

L'essentiel de la critique consisterait, selon Lilyan Kesteloot en un relevé des marques de la tradition, celles-ci devant servir à éduquer les jeunes et à leur faire prendre conscience de la différence entre les Africains et les autres peuples. Tout comme Kesteloot, Bernard Zadi développe dans son article « Expérience africaine de la parole: problèmes théoriques de l'application de la linguistique à la littérature », que les textes d'auteurs africains fonctionnent selon le même principe que les mythes de la parole. Partant du mythe dogon de la parole, il considère comme Geneviève Calame-Griaule dans *Ethnologie et langage*, que la parole est un don divin, arrivée à l'homme « comme un vent, est entrée dans son oreille, est descendue dans le foie, s'est assise et est sortie par la bouche » (97). Il en détermine que l'acte littéraire est un investissement d'une parole qui, du fait de son origine divine, transcende et résiste au « *pouvoir dire* [et au] *savoir dire* » (456). Opérant comme les substances fondamentales sans lesquelles l'univers se néantise », le texte qui résulte de cette expérience métaphysique ne peut se limiter à

l'analyse du signe textuel, au risque de procéder à l'éviction de la quintessence divine du texte (462). Non seulement ce texte ne peut être lu dans l'indépendance du signe, son existence ne se justifie qu'en tant qu'itération de la parole de l'ancêtre et représentation de l'espace culturel dont il est « issu »:

Tout créateur de parole littéraire se trouve *contraint* par l'organisation même du système de la langue, et par la place qu'occupe la parole dans ce système, de mettre en place, de mettre en circulation un message profondément pétri des réalités sociales, propres au milieu auquel il appartient (465).

La conception d'une écriture incarnée fait de la littérature la traduction d'un souffle ancestral. Sa *transcription* devra, pour échapper au blasphème, demeurer indéchiffrable et illisible, pour aussi demeurer une entité unique, capable de garder le secret et le sacré de la divinité dont elle assure la continuité. Lilyan Kesteloot et Bernard Zadi lisent le texte comme l'expression d'une culture qui réclame sa différence d'avec l'écrit. Ils considèrent que toute tentative de soumettre le texte à un questionnement susceptible de lui faire révéler sa signification est une atteinte à l'intégrité de la divinité qui s'incarne en lui. Selon Kesteloot, l'approche africaine du texte doit lui permettre de révéler sa capacité à renforcer la prise de conscience des jeunes Africains et de révéler le combat politique des écrivains et en permettant la perception de « l'élan de renouveau de l'Afrique d'aujourd'hui » et la volonté de progrès et de retour des Africains à eux-mêmes. Cette démarche, parce qu'elle cherche à annuler les effets de la colonisation, procède à la *réversion* historique. Selon le *Grand Dictionnaire Hachette*, la réversion est le « retour au phénotype primitif après une série de mutations ». Par la réversion, nous caractérisons l'attitude des critiques qui invite le lecteur à lire le texte dans son antagonisme avec les cultures occidentales, dans une démarche que nous appellerons la *délecture*. Par ce néologisme, nous identifierons les méthodes d'analyse du texte qui cherchent à rompre avec les paradigmes et les

modèles de l'école occidentale en faisant des marques graphiques, un accessoire de la production littéraire. Elle intervient lorsque le signe linguistique devient secondaire dans l'analyse du texte. Dans les méthodes culturalistes, le signe littéraire se met sous la dépendance de la culture. Il perd de sa valeur pour être le traducteur transparent d'une vérité culturelle qui le transcende. La *délecture* s'exprime dans l'avertissement que le narrateur de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane adresse au lecteur de l'épopée à la fin de son récit:

Pour te convaincre de ce que j'ai dit, va au Manding [...]. Mais malheureux, n'essaie point de percer le mystère que le Mandingue te cache ; ne va point déranger les esprits dans leur repos éternel, ne va point dans les villes mortes *interroger* le passé, car les esprits ne pardonnent jamais : ne cherche point à connaître ce qui n'est point à connaître (152).

Les propos du griot expriment l'antagonisme entre une approche européenne du texte et la conception africaine de l'œuvre littéraire.

La révélation de l'oralité « contenue » dans un texte apparaît conséquemment comme l'aboutissement d'une lecture spécifique et une démarche stratégique qui visent à « miner » et à faire exploser *l'écriture*, pour lui faire révéler la « naturalité » de l'expression africaine. Très souvent, elle se contente d'un relevé des *marques* de la culture populaire, exprimée par la présence d'un vieillard, la narration d'un griot, une construction poétique audacieuse ou l'introduction des parlers populaires. La recherche de ces différents éléments passe par le biais d'une lecture parcellaire et partielle du texte, que nous décrirons comme une *lecture métonymique*. La métonymie est un procédé de *déplacement* d'un terme vers un autre, avec entre les deux, des rapports de cause pour l'effet, d'effet pour la cause, de contenant pour le contenu, de nom du lieu pour la chose. Comme toutes les figures stylistiques, elle s'écrit comme une opération d'élection et de sélection. Une lecture métonymique établit un rapprochement mental entre une réalité textuelle et un environnement supposé justifier cette réalité. Elle rend compte de

la charge affective que le lecteur entretient avec l'espace culturel qu'il force dans le texte. Selon Lacan, dans un article de la revue *scilicet*, « la structure métonymique se sert de la valeur de renvoi de la signification pour l'investir du désir visant le manque qu'il supporte » (315). En substituant sa référence «culturelle » à la lecture du texte, la méthodologie qui aboutit à la révélation de l'oralité exprime aussi une *vision de la littérature* dans laquelle la signification du texte antécède le déchiffrement du signe textuel. Même s'il reste vrai que le sens du texte est toujours une création donc un hors-texte, le matériau qui sert à la production de cette signification ne peut être glané hors du texte. L'analyse du signe reste pour nous, une opération fondamentale, devant permettre au lecteur *de produire* cette signification, au contraire de l'analyse culturaliste dans laquelle la destination du texte est anticipée comme le résultat d'une fusion entre l'écriture et la tradition parlée.

Paradoxalement, le terme de tradition ne se substitue à celui d'histoire ou de culture que par rapport à des groupements humains, considérés étanches à la pratique de l'écriture. Lorsque le critique évoque l'oralité ou la contre-écriture, il est animé du souci de rétablir le vrai caractère de la littérature africaine. Il cherche surtout à nier ou à *désécrire* une perception du texte et de la culture jugée insatisfaisante selon un critère africain, pour lui substituer une analyse qui restitue son africanité au texte. Ce principe se justifie comme nous l'avons déjà souligné avec Pius Ngandu Nkashama dans *Rupture et écriture de violence*(voir supra p.18), par l'idée que toute « littérature est d'abord et avant tout une histoire des littératures, et donc une continuité dans la représentation du texte produit » (26). L'africanisation de l'écriture s'opère par « l'intrusion dans l'écriture des séquences entières reprises de l'oralité, aussi bien dans l'affectivité que dans le symbolisme de la parole » (19). Pour lui, « ce qui est affirmé autour des littératures africaines, c'est avant tout une technique d'existence, *un art de vivre*, là où d'autres ne voyaient qu'une

technologie d'écriture » (20). L'oralité se réaliserait alors par la mise en évidence de propositions écrites qui relèvent de pratiques traditionnelles, par des « ponctuations référentielles reprises à l'oralité, par des proverbes, des maximes, des « fragments de contes », des segments dramaturgiques, et même des cantiques incantatoires » (22). Sa pratique signifie pour un écrivain qu'il se reconnaît dans l'esprit collectif et communautaire de son pays car cette pratique est « indissociable des pratiques culturelles propres à un environnement institutionnel » (13). Pour l'analyste, la révélation de l'oralité comme une modalité d'exception doit prendre en compte, le vécu de l'Africain et s'aborder avec « une critique et une théorie cohérentes [qui] doivent pouvoir s'appuyer sur des domaines littéraires [...] susceptibles d'apporter des éléments plus *véridiques* comme l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie et la philosophie du langage » (Ngandu, *Enseigner la littérature*, 11). Si une telle thèse peut avoir une indéniable validité du point de vue de l'écrivain, sa prise en compte passe chez un lecteur, par la négligence du texte à la faveur de l'information culturelle qu'elle est censée véhiculer. Le problème qui résulte d'une telle démarche reste que la reconnaissance de la parole comme une pratique privilégiée implique pour les écrivains et lecteurs qui sont pourtant de l'ère de l'école, de se soumettre aux lois des ancêtres. Pourtant, il est reconnu que les sociétés africaines contemporaines sont toutes produites et gérées principalement par les lois écrites. Cependant, l'oralité continue d'y être perçue comme une loi naturelle et fondamentale. Il est difficilement concevable qu'en dépit de leur exposition à l'écriture et aux modèles occidentaux, lecteurs et écrivains se retrouvent à la faveur de la théorie de l'oralité, « enraciné au milieu *du cercle de la transe* » (Ngandu, 328).

Par notre théorie de la *délecture*, nous avons tenté de cerner une approche du texte qui en situe la signification avant la pratique du texte. L'oralité, telle qu'elle fonctionne dans la

l'ignorance du signe textuel, au profit de la référence culturelle. La *délecture* se manifeste chaque fois que le projet littéraire devient non l'expression dont résulte la signification du texte, mais un accessoire à des théories culturelles. Du point de vue des écrivains, une attitude semblable fait du texte l'espace d'un discours politique.

1.5.3 L'oralité dans la création, les tendances de la *désécriture*

L'un des défis de l'écrivain africain est, par rapport aux exigences de la critique africaine, de pouvoir délivrer un message qui, même écrit, observe la rupture d'avec les modèles occidentaux. Ce détachement semble ne pouvoir s'opérer que par la pratique d'une écriture dont l'ultime objectif demeure l'imitation de la *parole traditionnelle*. Nous avons choisi d'exprimer l'opération de convergence entre la tradition d'oralité et la pratique de l'écriture par un autre néologisme, la *désécriture*. La *désécriture* est pour nous une écriture qui cherche à modifier le rapport entre un lecteur et un texte. Dans la *désécriture*, il se veut un rapport immédiat, tactile, sanguin et consanguin qui cherche à annuler la transition que constitue la page d'écriture. En permettant le lien *direct* au lecteur par la promotion de la voix, la *désécriture* cherche à *replacer* le « corps » dans l'écriture qui, pour Roland Barthes dans *Le grain de la voix*, procède au gommage de tous les codes culturels et oratoires du discours:

La parole est toujours tactique mais en passant par l'écrit, c'est l'innocence même de cette tactique, perceptible à qui sait écouter comme d'autres savent lire, que nous *gommons* ; l'innocence est toujours exposée, en réécrivant ce que nous avons dit, nous nous *protégeons*, nous nous *surveillons*, nous nous *censurons*, nous *barrons* nos bêtises, nos suffisances, (ou nos insuffisances) nos flottements, nos ignorances, nos complaisances, parfois nos pannes [...] bref, toute la moire de notre imaginaire » (10).

La *spontanéité* du discours que recherche la pratique de l'oralité constituerait une entorse à la *théorie* de l'écriture. L'écriture agirait comme une « prothèse » à la parole, un supplément dont la qualité essentielle réside dans sa capacité à échapper à l'évanescence du discours parlé.

L'écriture est aussi valorisée dans sa capacité de franchir les limites de l'espace et du temps. Elle permettrait l'universalisation de la parole, à l'abri des impondérables et de l'affectivité qui caractérisent les performances orales.

L'écriture nouvelle ou la *désécriture* a pour souci premier d'annuler les effets de « castration » attribués par Roland Barthes à la textualisation de la tradition africaine. Dans son fonctionnement, la *désécriture* recherche les articulations d'un langage littéraire nouveau qui se développe comme un jeu d'anamnèse collective et fonde la construction du texte sur une poétique qui *prescrit* les conditions de son africanisation. La *désécriture* recherche l'*humanisation* du texte dans la mise en place d'une *anti*-écriture qui cherche à nier l'autonomie du discours littéraire en le rattachant à son locuteur. A son tour, celui-ci est rattaché à des contingences spécifiques d'élocution qui empêchent que son produit circule et se répande en dehors ou dans la négligence de l'espace de sa composition. Pour les écrivains sénégalais Boubacar Boris Diop et ivoirien Ahmadou Kourouma, l'africanisation du texte et l'africanité de son auteur dépendent de leurs recours à la mémoire poétique africaine. À Alain Mabankou, Boubacar Boris Diop confiait dans la revue *Notre librairie* que «l'écriture [étant] toujours minimale» dans l'espace africain, les écrivains doivent produire «des textes traversés par le souffle de l'oralité» en transformant «les événements contemporains en fables». Cette entreprise *d'oralisation* ou de *désécriture* doit permettre à leur textes d'adopter le *rythme* naturel de la parole qui, contrairement à l'écriture selon le modèle occidental, se veut «répétitive, [...] digression [...] [et] lenteur [...]» (71). Dans un esprit identique, Ahmadou Kourouma conditionne l'africanité d'une œuvre littéraire à ses efforts de reproduction des structures de la parole et des langues locales. Pour lui, l'originalité d'un écrivain dépend de sa capacité à se positionner au sein de son peuple et de sa propre culture et de préserver les structures de sa

langue. Dans un entretien avec Jean Ouédraogo pour la revue *Calaloo*, il voit les textes comme le transfert des formes de l'oralité et le «trans-faire» des performances des pratiquants de la parole :

I believe that the African writer must make a little effort by positioning himself [...] within his [...] people and his [...] culture so that [the structures of his language] are preserved (1338).

[Je crois que l'écrivain africain doit faire l'effort de se positionner au sein de son peuple, et de sa propre culture afin de préserver les structures de sa langue.]

Cette intervention opère comme une réponse différée à André Terrisse que cite André Blachère dans *Négritude*. En 1947, celui-ci imputait la lenteur de l'émergence d'une littérature négro-africaine, au fait que le génie et la créativité des écrivains « restent enfermées dans chaque dialecte sans passer dans le français » et dans l'écriture (35). Pour de nombreux autres écrivains tels Tchichelle Tchivela, la même perspective offre une plate-forme pour la revendication d'un langage littéraire africain comme une *exception esthétique*. Comme il le suggère dans *Conversations congolaises*, le rôle de l'écrivain africain est de « faire craquer les genres, la grammaire, la syntaxe et même le sens des mots pour exprimer [...] l'expérience originale de l'Afrique » (Brezault, 130).

La *désécriture* ou l'expression de l'expérience africaine dans le texte, apparaît chez Ayi Kwei Armah dans son roman *The Healers* comme une tentative de donner du « corps » à son roman. Le roman de l'écrivain ghanéen raconte les tribulations de Densu, accusé du meurtre du Prince Appiah et de sa mère. Le récit interrompt les méditations de Densu sur son sort pour, dans des indications didactiques sur l'enseignement de techniques d'une écriture « à l'africaine », exiger du texte un rapport spécifique avec le lecteur. Conscient que la forme du roman lui impose d'adopter une technique occidentale de narration, le narrateur interrompt son récit, pour

laisser une voix lui rappeler la meilleure technique de narration, qui tienne compte de la spécificité du lectorat et du public africain:

Did you remember to tell your listeners of what time, what age you rushed so fast to speak? Or did you leave the listener floundering in endless time, abandoned to suppose your story belonged to any confusing age? [...]
[...] Is the listener to imagine such [...] river as the Sankarani, or the wandering Joliba, or the fierce Limpopo? Have you told the listener that of the sacred rivers of *our land*, [...]?
[...] Let the *listener* know when, let the *listener* know where. Then [...] continue your telling. And in the joy of your eloquence keep faith with the mind's remembrance, let the teller's forgetfulness spoil the *listener's* joy (3).

[As-tu rappelé à ton auditoire l'époque de ton propos ? ou l'as-tu abandonné dans l'ignorance et dans la confusion ? Ne laisse pas le lecteur imaginer que des fleuves tels le Sankarani, le joliba errant ou le redoutable limpopo. Lui as-tu annoncé ce sont des fleuves de notre patrie ?
Annonce à l'auditeur quand et où, ensuite tu pourras continuer de dire ton histoire. Dans la joie de ton éloquence, reste fidèle à la mémoire et ne laisse les oublis du conteur détruire la joie de l'auditeur.]

Pour éviter les effets de la castration exprimés par Roland Barthes, le texte accueille des *figures* littéraires et intertextes de la littérature africaine. Ces figures rappellent la relation complexe entre l'oralité et l'écriture. Il s'agit de Balla Fasséké, le griot de Soundjata Kéita, dont les harangues ont permis la fondation de l'Empire du Mali que Djibril Tamsir Niane raconte dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* ou de Thomas Moffolo le poète Zoulou qui a transcrit en langue africaine la première épopée de Chaka Zulu. A ces deux figures de la littérature africaine, le romancier demande l'éloquence, dont il pense que le texte doit se vêtir :

Balla Fasseke [...]
[...] Mopoku Mofolo, send me words of eloquence. [...] give me strength for this work, and give your own wounded soul reason to smile, seeing in the work of one who came after a small, quick sign that your long and silent suffering was not meant [...] to be in vain (52).

[Balla Fasseke[...] Mopoku Mofolo, Transmettez-moi votre verbe d'éloquence pour la réalisation de mon œuvre, pour donner un motif de joie à vos âmes

endolories. Voyez en mon œuvre le signe que votre effort et vos peines ne furent pas vains.]

Ces deux références culturelles sont censées témoigner de la rencontre entre le texte et la parole. L'un est rendu immortel dans *Soundjata* ou le premier chef-d'œuvre composé dans sa langue maternelle par un Africain originaire d'une aire culturelle qui, traditionnellement, ne connaissait pas l'écriture. Dans cette reconstruction du discours littéraire, le lecteur de *The Healers* se transforme en un auditeur [listener]. Son texte, en rassemblant les écrivains, griots et indices géographiques africains, devient le « gage [immuable] de continuité et de permanence de la parole traditionnelle » (Chevrier, 17).

1.6 La « tradition » et sa « traduction » dans le conte négro-américain

L'idée qui gouverne le principe d'une littérature orale est celle de la mimique par le texte, de performances qui relèvent de l'oralité et qui empruntent à des techniques des récits traditionnels. Les récits qui cherchent à reproduire l'oralité se caractérisent par une tentative par l'écrivain, « de raconter comme ils avaient l'habitude de raconter leurs histoires orales » (Koné, 193). La technique la plus imitée est celle du conte qui pour Pierre N'Da dans *Le Conte africain et l'éducation*, est totalement lié au caractère des sociétés dans lesquelles il naît :

Le conte africain, s'il doit être considéré en lui-même comme un texte et être appréhendé comme tel est d'abord une *manifestation* de la société traditionnelle dans laquelle la communication orale est privilégiée, c'est un phénomène d'oralité [qui] [...] se caractérise par deux traits essentiels. Il est un jeu oral, un jeu entre artistes de la parole ; et en tant qu'art, il obéit aux techniques d'expressions de l'oralité (22-23).

Quant à ces techniques d'expression de l'oralité, Pierre N'Da les définit comme « la maîtrise et l'emploi efficace et productif de la parole » (23) sans plus. Cette prémisse écarte l'idée de l'expression individuelle dans le conte et place le texte à l'abri de l'interprétation, l'aborde même comme une production sociale. Pour un lecteur, la reconnaissance d'une littérature de l'oralité

impliquerait, comme pour l'auditoire du conte, une tâche de décodage qui consisterait, selon Pius Ngandu Nkashama dans *Rupture et écriture de violence*, à «achever la « nuit des contes » au moyen d'un chant total et par le truchement d'un mimétisme total » (43). Elle permet que le texte *s'oralise* en « se transform[ant] en un espace de reproduction thématique et de langage entrecroisés au point de constituer une œuvre commune » (21). Parce qu'une telle thèse inscrit le texte dans la même circularité que le conte proféré, elle doit nier le support qu'est le livre, totalement identifié à la culture occidentale.

Nous analyserons dans cette partie de notre chapitre, comment la question de la traduction de la tradition opère dans le contexte du Sud des Etats-Unis. Ce détour dans une littérature non africaine et non francophone ne constitue nullement une entorse à notre démarche, encore moins à notre perspective. Nous pensons que le contexte américain est un *laboratoire* intéressant qui peut nous rendre plus universelle la problématique de l'écriture de tradition. Non seulement l'exemple américain anticipe sur la démarche de l'écrivain ouest africain, les écrivains de ces deux espaces sont censés puiser dans une source traditionnelle commune. Notre corpus se constituera de *Uncle Remus: His Songs and Sayings* de Joel Chandler Harris, *Mules and Men* de Zora Neale Hurston et *Louisiana Folk Tales in French Dialect and English Translation* de Alcée Fortier. Le point commun entre ces trois textes réside dans leur tentative de procéder à une fidèle transcription des faits de traditions orales, appartenant au folklore noir du Sud des Etats Unis. Même si tous les trois utilisent des techniques littéraires sensiblement égales, dans les intentions de fidélité, les rapports au texte sont sensiblement différents. Alcée Fortier et Joel Chandler Harris, restent des éléments étrangers à l'espace qu'ils ciblent dans leurs livres. L'acte d'écriture est pour eux, un pont par laquelle ils accèdent au monde du Noir. Pour Zora Neale Hurston, la démarche est autre. L'écriture devient une machine à remonter le temps, pour permettre à

l'écrivain de renouer avec son espace d'origine. Si Joel Chandler Harris et Alcée Fortier adoptent un mode de narration selon un point de vue externe, Zora Neale Hurston devient la marque -le signe- la marque – et le produit - le destinataire- de sa propre histoire. La noire américaine, s'identifie à son écriture, mais aussi renaît de ses effets.

1.6.1 Harris, Fortier et Hurston

Pour Joel Chandler Harris, le texte de *Uncle Remus: His Songs and Sayings* s'écrit comme l'acte de profanation de l'espace des populations noires qu'il observe de loin mais qu'il cherche à figer dans la momification par l'écriture:

[...] My purpose has been to preserve the legends in their original simplicity, and to wed them permanently to the quaint dialect -if, indeed, it can be called a dialect - through the medium of which they have become a part of the domestic history of every Southern family; and I have endeavored to give to the whole a genuine flavor of the old plantation (1).

[J'ai toujours eu pour objectif de préserver les contes et légendes dans leur simplicité originelle, de les lier au dialecte –si on peut l'appeler ainsi- à travers lesquels ils sont devenus partie prenante des patrimoines familiaux du Sud. Je me suis engagé à donner à l'ensemble, la coloration et le fumet des plantations anciennes.]

Le projet qu'il forme consiste à importer le conte, à la fois dans un espace social et culturel qui lui étranger. Non seulement sa pratique du texte exprime la nostalgie des « plantations anciennes » mais en se faisant une entreprise de préservation, elle immobilise la tradition dans l'espace unique de ces plantations. Pour ce projet, il met en scène un vieil esclave, identifié comme Uncle Remus, censé assurer le lien narratif entre les communautés blanches et noires. Pour sa part, Alcée Fortier, dans la préface de *Louisiana Folk Tales in French Dialect and English Translation*, analyse son propre travail comme une œuvre si fidèle à sa source qu'elle peut se lire comme un témoignage philologique sur la langue des descendants d'esclaves et une présentation de leur culture : « the tales have been *written* in Louisiana dialect, in order that the

material may be used by philologists» (I). Tout comme Joel Chandler Harris, il procède à une régression dans l'histoire pour figer le conteur noir dans une période qu'il considère comme la marque d'un infantilisme et d'une mentalité inapte à figurer dans un texte de littérature. Comme s'il refusait de prendre en compte le présent des Noirs, il procède à une analyse de leur langue, comme la conséquence de simplicité de leur esprit. Pour lui, le créole dans lequel s'exprime le Noir marque son incapacité à atteindre le degré de sophistication du maître blanc :

The dialect spoken by negroes in Lower Louisiana and known [...] as the Creole dialect is [...] merely a corruption of French, that is to say, French badly spoken. It is a real idiom with a morphology and grammar of its own. It is curious to see how the ignorant African slave transformed his master's language into a speech concise and simple, and at the same time soft and musical. The tendency was, of course, to abbreviate as much as possible [...], all parts of speech, not absolutely necessary to the meaning, are thrown out of the sentence. There is hardly any distinction of gender, and the verb simplified to a wonderful degree (10).

[Le dialecte parlé par les negro (en minuscule) dans le Sud de la Louisiane appelé [...] le dialecte Créole est un français corrompu, un mauvais français. C'est un véritable idiome, avec une forme et une grammaire qui lui sont propres. Il est impressionnant de voir comment les esclaves africains ignorants ont transformé la langue de leurs maîtres dans un parler concis, simple, doux et musical. La tendance consistait, de toute évidence, à abrégé le plus possible [...], à débarrasser la phrase de toutes les composantes qui ne sont pas indispensables pour sa compréhension. Il n'y a aucune distinction des genres grammaticaux et les verbes sont simplifiés à l'extrême.]

Du point de vue de Alcée Fortier, l'oralité qu'il pratique dans son texte, dans la transcription d'un langage parlé témoigne du manque de sophistication de ses sujets, est une littérature mineure. Comme s'il exprimait sa gêne à pratiquer une telle littérature, il s'en excuse presque auprès du lecteur qu'il avertit dans l'introduction de son texte : « While reading these tales, one must bear in mind that the most of them were related to children by *childlike* people ; this account for their *naiveté* (IX). [Le lecteur ne doit pas perdre de vue qu'il lit des contes qui ont été

racontés à des enfants par des adultes dont la mentalité primitive explique la naïveté qui caractérise les histoires].

Différemment de Joel Chandler Harris et d'Alcée Fortier, Zora Neale Hurston, pratique la transcription de la tradition comme une entreprise de «dépouillement» qui doit conduire à la révélation de sa nature véritable de femme noire, génétiquement liée à l'espace qu'elle cadre dans son recueil de contes. *Mules and Men* se bâtit chez Zora Neale Hurston comme une extirpation de la « blancheur » pour laisser s'exprimer la communauté raciale qu'elle partage avec ses informateurs. Ce recueil de soixante-dix contes établi en hiver 1927-1928 en Floride, en Alabama et en Louisiane est marqué d'une prise de conscience de la race et des origines de l'écrivain. Dans l'univers d'Eatonville où elle recueille les contes, Zora Neale Hurston se défait des auréoles de la science de l'anthropologie, pour redevenir la fille du terroir, la continuité génétique de l'espace et la culture qu'elle redécouvre après une longue séparation, comme le reconnaît Franz Boas, le préfacier de *Mules and Men* :

It is the great merit of Miss Hurston's work that she *entered* into the homely life of the southern Negro *as* one of them and was fully accepted as such by the companions of her childhood. Thus she has been able to penetrate through that affected demeanor by which the Negro excludes the White observer effectively from participating in the *true inner* life (7).

[Il est un mérite pour l'œuvre de Mademoiselle Hurston, qu'elle ait pu entrer dans l'intimité des Noirs du Sud comme leur égale. Elle a pu ainsi pénétrer l'espace duquel les Noirs excluent l'observateur blanc.]

Ce que le lecteur lit en filigrane dans la remarque de Boas, le destinataire ou l'instigateur de ce retour aux sources, c'est la possibilité de l'aveu d'une négation de soi par l'auteur. Malgré son appartenance à l'espace qu'elle décrit dans son recueil, Franz Boas ne peut s'empêcher de la lire comme une « outsider » qui se livre à un acte de voyeurisme par sa « profanation » du « homely

life of the Southern negro ». Son succès, selon Boaz, consiste à avoir pu se faire accepter par les sujets de son étude.

1.6.2 Zora Neale Hurston ou de la tradition comme une réinvention de soi

Du point de vue de Zora Neale Hurston cependant, le voyage à Eatonville revêt une autre signification. Le retour à la tradition s'écrit comme une renaissance qui passe par un retour au pays natal et un retour dans le bonheur et l'innocence de l'enfance comme elle l'écrit dans l'introduction à son recueil :

I was glad when somebody told me, « You may go and collect Negro folklore ». In a way it would not be a new experience for me. When I pitched headforemost into the world I landed in the *crib* of negroism. From the earliest rocking of my cradle, I had known about the capers Brer Rabbit is apt to cut and what Squinch Owl says from the house top. But it was fitting like a tight chemise. I couldn't see it for wearing it. It was only when I was off in college, away from my native surroundings that I could see myself like somebody else and stand off and look at my garment. Then I had to have the spyglass of Anthropology to look through at that (17).

[J'étais heureuse lorsqu'on me proposa : « Tu peux aller et collectionner les contes du folklore noir. Pour moi, cela ne constituait nullement une expérience nouvelle, mon entrée dans ce monde s'étant opérée au sein même du « négroisme » Dès les premières heures de mon enfance, j'ai été bercé par les contes d'animaux. Cette tradition était trop proche de moi pour que j'en sois consciente. Ce n'est qu'à l'université, loin de mes proches et de mon village, en m'analysant moi-même, que je me suis devenue consciente de cette tradition, aidé du don d'observation que me procurait la science de l'anthropologie.]

Quant au choix de sa ville natale, Zora Neale Hurston l'explique par la nécessité pour elle, de se défaire des marques de la culture blanche et du prestige que lui confère son instruction :

I didn't go back [to my native village] so that the home could make admiration over me because I had been up North to college and come back with a diploma and a Chevrolet. I knew they were not going to pay either one of these items too much mind. [...].
I hurried back to Eatonville because I knew that the town was full of material and that I could get it without hurt [...](17-18).

[Je ne suis pas retournée chez moi pour étaler mon succès universitaire et matériel. Je savais d'avance que personne n'y accorderait d'importance. [...] Je suis allé à Eatonville parce que je savais que la ville regorgeait d'histoires que je collecterais sans peine.]

L'acte d'écriture lui permet de *défaire* ou *désécrire* le parcours qu'elle effectue entre la culture noire et celle des Blancs pour, dans un jeu d'anamnèse et de reconstruction personnelle, retrouver l'innocence de sa jeunesse. Elle retourne à ses sources en tant qu'homonyme de son propre personnage quand elle affirme « It was only when I was [...] away from my native surroundings, that I could see myself as somebody else and stand off and look at my [folkloric background] » (3).

L'intérêt de *Mules and Men and Men* réside dans sa capacité d'avoir fait du conte une partie intégrante de la vie rurale de la population noire dans le Sud. Ces histoires sont les éléments qui définissent des populations noires dans cette partie des Etats-Unis, par un jeu discursif identifié comme des « big old lies », autour desquels s'organise la vie sociale. C'est en effet de ces *mensonges* ou créations artistiques que se nourrit l'existence culturelle des Noirs. Elles ont la particularité de s'attacher à l'environnement immédiat des narrateurs. L'exemple de « The Man who went to Heaven from Johnstontown » donne le ton de la créativité ou peut être de l'adaptabilité des histoires du folklore au vécu et à l'immédiat des hommes, selon la formule de Franz Boas dans la préface de *Mules and Men*:

Miss Hurston has been equally successful in gaining the confidence of the voodoo doctors and she gives us much that throws a new light upon the much discussed voodoo beliefs and practices. Added to all this charm of a loveable personality and of a revealing style which makes Miss Hurston's work an unusual contribution to our knowledge of the true inner life.» (xiii).

[Mademoiselle Hurston a eu du succès en acquerrant la confiance des sorciers vodou et elle nous donne suffisamment de matière qui nous apporte un éclairage nouveau sur les croyances et pratiques du vodou. A tout cela, s'ajoute le charme d'une personne aimable et la révélation d'un

style qui fait du travail de Mademoiselle Hurston, une contribution exceptionnelle à notre connaissance du véritable mode de vie des Noirs.]

La spécificité de son écriture réside dans sa tentative de démontrer que le sexe et la classe sociale détermine le regard sur la culture. Lorsqu'elle revient à Eatonville, son village natal, la rupture d'avec cet espace et sa culture est déjà consommée. Les histoires qu'elle consigne dans son livre sont déjà en rupture avec leur propre environnement. Pour les villageois, cette culture orale est composée de « old-time stories », des reliques qui n'intéressent personne.

1.6.3 Ecriture et invention de l'altérité

Dans ces trois exemples de Joel Chandler Harris, Alcée Fortier et Zora Neale Hurston, l'écriture s'organise comme l'entreprise de profanation de l'intimité de l'espace et de la culture orale du Noir par un retour réel ou symbolique dans l'espace d'où la narration des contes prend ses origines: la plantation. Dans *Poétique de la relation*, Edouard Glissant évoque, le paradoxe des systèmes des plantations qui, quoiqu'« entités repliées sur elles-mêmes, présentent tous les symptômes de l'extraversion » (43). De manière bien paradoxale, ces espaces ont su développer un type de rapport spécifique et très fructueux avec l'extérieur. C'est dans ces mondes clos que sont nés les contes qui, dans ce chapitre, constitueront le corpus de notre analyse sur des modalités du transfert de la tradition orale sur la page d'écriture. Si nous considérons cette transcription comme une naissance, c'est pour la simple raison que les recompositions linguistiques dans les plantations ont créé un univers culturel « créolisé ». Les littératures nées dans ces espaces apparaissent à l'image des « langues » qui y sont nées, comme des « techniques de substances » (83) et de survivance. Elle sont des littératures qui trouvent des moyens de faire jaillir ce « qu'il est interdit de désigner » et qui aussi *inter-dit* par l'autarcie que s'imposent ces espaces dans lesquels « le conteur [devient] le djôbeur de l'âme collective » (83).

1.7 De la tradition aux modalités de la *désécriture*

Dans l'observation des exigences qu'imposent les velléités d'une écriture de la voix, le folkloriste américain Julius Lester, dans son article « The Story Teller's Voice: Reflections on the Writing Of Uncle Remus », élabore une stratégie d'appréhension et de compréhension du texte qui « transcrit » la tradition sous forme de conte ou d'autres genres oraux. D'abord, il écarte la possibilité d'une compatibilité entre l'écriture et la performance orale. La fixité de l'écriture, affirme-t-il, constitue un facteur aliénant de la nature première des genres de l'oralité :

Stories from the oral tradition are not meant for the page. Once confined there, they become literature and are responded to and judged as literature. *They are not* (69).

[les histoires de la tradition orale ne sont pas destinées à figurer sur la page d'un livre. Une fois confinées, elles sont prises pour de la littérature. Elles n'en sont pas.]

Pour Julius Lester, le lien entre le produit technique qu'est le livre et sa source traditionnelle est un lien impossible. Il établit que le texte et la tradition orale sont si incompatibles, que la transmutation des faits d'oralité en écriture est toujours un échec. D'ailleurs, considère-t-il, l'écriture porte atteinte à l'originalité et à l'intégralité et à l'esprit même de la tradition. Par conséquent, la réussite d'un écrivain est conditionnée par sa capacité à réaliser une union et une fusion parfaite entre le verbe proféré et la lettre. Ce qui pourrait ressembler à une promotion de la voix s'identifie presque parfaitement à un rejet de l'écriture en faveur de la *désécriture*. Dans sa vision, même sous la forme d'un texte, la tradition orale ne peut être considérée comme littérature pour la simple raison qu'elle ressortit d'une pratique qui observe une distance considérable avec les techniques de l'écriture:

Literature exists on page. Once it takes that form, it cannot be changed. A story is elastic; it is recreated by the tongue of each teller and with each telling [...]. How can we fit the marvelous elasticity of a story onto a page without hurting it? (69).

[La littérature existe sur une page. Une fois qu'elle a pris sa forme, elle est inchangeable. Une histoire est [en revanche,] vit et change chaque performance, en fonction du conteur ou du mode de narration[...]Comment peut on faire coïncider la merveilleuse élasticité d'une histoire sur une page sans que cette histoire ne perde de sa vivacité ?]

La formule de Lester semble suggérer que, quel qu'en soit le support, un conte reste réfractaire à l'écriture, à moins qu'il n'accepte de compromettre sa nature première. De même, il estime que la transmutation de tout fait de tradition orale en écriture lui fait perdre son caractère propre, d'où la question fondamentale d'une poétique qui maintienne la vivacité de la voix, la véritable question étant la capacité du transcripteur à « fit the marvelous elasticity of a story onto a page without hurting it » ou à faire coïncider la merveilleuse élasticité d'une histoire sur une page sans que cette histoire ne perde de sa vivacité. Sa question sur la praticabilité d'une écriture de la voix ne cache nullement son parti pris pour une écriture qui ne soit point graphique. Dans le choix des termes « merveilleuse élasticité »[marvelous elasticity], sa réponse arrive dans les mêmes termes que ceux de Ayi Kwei Armah. Puisque l'écriture procède à la *decontextualisation* du texte, la seule méthode susceptible de faire coïncider l'oralité et la littérarité consiste en une écriture en contexte. Pourtant, Lester reconnaît que « Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element. Its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be » (70). [Même la reproduction la plus parfaite d'une œuvre d'art manque un élément: sa présence dans le temps et l'espace, son unique existence là où il doit être]. Ces propos révèlent le « *truc* » qui supporte la théorie de l'oralité et les tentations de la *désécriture* comme une esthétique de l'impossible. La restitution d'un texte dans *un* temps et dans *un* espace concourt à le « lester » de sa culture et à le soustraire de la « Modernité » pour ne la rendre accessible qu'aux familiers de *son* temps et de *son* espace de création. La reconnaissance de ces pratiques littéraires correspondrait à l'admission des « dommages » que Roland Barthes attribue

à l'écriture. Du coup, lui restituer sa naturalité et sa chaleur perdues dans la transformation de l'écriture, équivaut à la transformation du lien entre l'auteur et le lecteur en un rapport d'intimité [intimacy] entre un conteur [storyteller] et son auditeur [listener] par le biais d'une écriture qui se veut le prolongement et la continuité de la parole .

When I began the project of retelling the Uncle Remus stories of Joel Chandler Harris, my task was to [...] write *embodied tales* so that the reader (listener) would feel as if he or she was being called in a relationship *of warmth or intimacy with another human body*. The story is not separate from the teller. Only in this case will the listener not be separate from the story (70).

[Lorsque j'ai commencé à dire les histoires de Uncle Remus de Joel Chandler Harris, je me suis imposé d'écrire des textes incarnés pour que le lecteur sente la chaleur et l'intimité du corps qui raconte l'histoire car l'histoire n'est point dissociable de celui qui la raconte.]

La *désécriture* que Julius Lester met en œuvre se révèle ainsi comme une utopie esthétique et littéraire que tentent de cerner critiques et écrivains africains. Elle se formule comme une pensée métaphysique qui attribue à l'écriture les capacités voire le devoir de *mimésis*, partant de l'idée qu'une littérature est toujours représentation. Puisque les Africains passent d'une langue à une autre et du mode de profération orale à l'écriture, leur pensée s'aliène doublement dans le *langage* de l'écriture et de la langue française ou anglaise pour les esclaves, la transcription et la traduction apparaissant comme les paradigmes du pouvoir culturel dominant.

1.7.1 Joel Chandler Harris et la perception métonymique de la plantation

Les textes qui résultent de cette double aliénation deviennent alors le point de convergence entre la compétence culturelle et sa performance, entre l'exprimable et l'exprimé, entre pensée et écriture. Dans la recherche d'une écriture nouvelle, de nombreux folkloristes ou de simples transpositeurs de conte ont tenté de «faire le mort» en clamant que leurs œuvres ne sont que des traductions fidèles de la tradition orale. Joel Chandler Harris écrit *Uncle Remus: His Songs and Sayings* comme la combinaison de l'entreprise d'exhibition d'un conteur noir à un

petit garçon blanc, et celle du témoignage de Miss Sally sur le voyeurisme qu'elle effectue dans l'intimité du vieil Uncle Remus. Dans le conte inaugural de *Uncle Remus: His Songs and Sayings* intitulé « Uncle Remus Initiates The Little Boy » le récit commence par un narrateur externe qui donne les conditions de la révélation du texte:

One evening recently, the lady whom Uncle Remus calls « Miss Sally » missed her little seven-year-old. Making search for him through the house and through the yard, she heard the sound of voices in the old man's cabin, and, looking through the window, saw the child sitting by Uncle Remus. His head rested against the old man's arm, and he was gazing with an expression of the most intense interest into the rough, weather-beaten face, that beamed so kindly upon him. *This is what « Miss Sally » heard:* (9).

[Récemment, la dame que Uncle Remus appelle « Mademoiselle Sally », cherchant son petit garçon de sept ans, entendit des voix dans la case du vieil homme. Regardant par la fenêtre, elle aperçut le garçon assis à côté de Uncle Remus. Il avait la tête contre le bras du vieil homme et le dévisageait avec intensité. Voici ce que « Mademoiselle Sally » entendit]

Tout le conte est donc la transition de la voix du vieil esclave par Miss Sally et son jeune garçon. Dans la transition qu'effectue cette voix « arrachée » à Uncle Remus pour figurer dans un livre, le corps de Miss Sally agit comme un filtre et un écran qui voilent l'image du conteur noir et le désapproprient de son discours. La formule « this is what she heard » établit Miss Sally comme une origine seconde du conte. Du coup, elle devient la source différée de la tradition, en s'interposant entre le texte –l'écrivain- et la parole de Uncle Remus.

Aussi, l'intérêt de ce conte inaugural, ainsi que celui de tous les autres, réside dans la forme sous laquelle l'histoire *s'offre* à Miss Sally. Elle *perçoit* les propos du vieil homme dans la partialité du « cadre de la fenêtre ». Cette perception métonymique qui préfigure une connaissance partielle- et du coup, partiale- de la source du conte suffirait à indiquer que toute l'entreprise de traduction de la tradition se réalise aussi comme une trahison. La transition par un « mental » extérieur à l'espace qui offre sa dynamique au récit, constitue une entrave même au

projet de l'oralité. Dans *Uncle Remus: His Songs and Sayings* la plantation qui agit comme un lien à l'Afrique, est lui-même codifié par une tradition autre, régie par une dynamique de la double implantation de l'esclave arraché à sa terre d'une part, et de l'autre, celle du maître qui malgré son pouvoir, constitue une minorité en exil dans la nouvelle culture qu'il crée. Pour l'esclave, le conte est une réécriture de la communauté- entendons *désécriture* par isolement au maître puis écriture-. La nouvelle écriture restant illisible au maître minoritaire, le passage des contes de Uncle Remus par le point de vue de Miss Sally qui constitue une *focalisation externe* voire étrangère, ne peut se faire sans la mise en place de croyances et d'idéologie- ne sont-ce pas là des écritures ?- qui déchargent le texte de son poids culturel initial.

A notre avis, la symbolique des contes du vieil Uncle Remus se dissout entièrement lorsque ceux-ci franchissent la distance et parviennent à Miss Sally. Le petit garçon, au contraire agit comme un personnage silencieux dans lequel s'investit tout le *poids culturel* des propos du vieil homme. Peut-être est-ce parce que ce premier conte constitue-t-il un message d'espoir ? Le jeune garçon, *perdu de sa mère* constitue la seule vraie adresse du vieil esclave avec lequel il dans son commun *déracinement* de sa source maternelle. Le garçon éloigné de sa mère, devient le reflet du vieil Uncle Remus séparé de sa langue maternelle. Faut-il lire une symbolique particulière dans le titre de ce premier conte « Uncle Remus Initiates The Little Boy ». Si l'initiation peut consister en une éducation en général, elle peut signifier que le vieil homme *incarne* le jeune garçon de son manque et de son souvenir, par la création discursive accompagnée par un contact physique :

[The]child [was]sitting by Uncle Remus. *His head rested against the old man's arm, and he was gazing with an expression of the most intense interest* into the rough, weather-beaten face, that beamed so kindly upon him (9). (Je souligne).

Ce contact physique facilite l'hypnose par lequel les esprits en déracinement- *en désécriture* oserons-nous- coïncident autour de contes générateurs d'espaces discursifs propices à la rédemption. La présence du petit garçon fait du texte non un souvenir mais une *initiation*, un commencement, comme la conséquence d'une transplantation.

1.7.2 De l'écriture de la tradition à l'invention de la langue

Pour revenir à la technique narrative de Joel Chandler Harris, sa volonté de fidélité au dialecte des Noirs lui fait faire entorse à la morphologie et à l'orthographe des mots anglais, dans une irrévérence à sa propre langue, outil d'interaction et de domination. Sa tradition narrative passe par la langue et la plume de Joel Chandler Harris et se recrée comme une langue nouvelle sur laquelle le transcripteur lui-même semble n'exercer aucune maîtrise. L'avertissement qu'il adresse au lecteur révèle la conscience de ce journaliste sur l'audacieuse entreprise de création d'une langue qui ne perçoit sa propre substance que dans le cadre de la fenêtre d'une case:

[...] if the language of Uncle Remus fails to give vivid hints of the really poetic imagination of the Negro; if it fails to embody the quaint and homely humor which was his most prominent characteristic; if it does not suggest a certain picturesque sensitiveness - a curious exaltation of mind and temperament not to be defined by words - then I have reproduced the form of the dialect merely, and not the essence, and my attempt may be accounted a failure (10).

[Si le langage de Uncle Remus manque de donner des indices la vivacité de l'imagination poétique des Noirs, s'il manque d'incarner son humour, s'il ne suggère une sensibilité picturale- une curieuse et indicible exaltation de l'esprit et des tempéraments, alors j'ai à peine reproduit la forme du dialecte, mais non l'esprit et mon entreprise peut être considérée comme un échec]

Avec cette langue, Chandler Harris initiait une tradition linguistique qui allait devenir une marque caractéristique des contes.

Zora Neale Hurston procède, pour sa part à la réécriture de sa tradition orale comme une entreprise de « reconversion » linguistique. Au lieu d'une analyse distante du folklore de sa ville

natale comme l'y ont préparée ses études en Anthropologie, l'auteur de *Mules and Men* devient une part importante de son texte. En narratrice intradiégétique – qui vit et circule dans sa propre histoire-, elle compose son texte à la limite du projet autobiographique. Son langage s'écrit comme une rupture d'avec la rhétorique de la race blanche, y compris celle des intellectuels dont elle faisait partie. Le langage qu'elle adopte, en dehors de la rupture morphologique et des néologismes ; et en dehors de la recherche de la parole, se veut un langage d'imagination qui exerce jusqu'au pouvoir de transformer les écritures. Même la *Bible* perdait de son sacré devant le pouvoir de la parole :

I thought about the tales I had heard as a child. How even the Bible was made over to suit our vivid imagination. How the devil always outsmarted God [...] (19).

[Je repensais aux contes que j'avais entendus. Comment même la Bible était révisée pour coïncider avec notre imagination vivace. Comment le Diable arrivait toujours à jouer des tours à Dieu].

La transformation de l'intellectuelle forte du pouvoir des sciences de l'écriture opérait par un retour dans l'enfance par la mémoire. Le pouvoir de la parole se faisait vivace dans sa capacité à modifier le regard la rigidité des livres.

Le premier conte de *Mules and Men* s'ouvre comme un le parcours vers les sources de la restauration d'une culture maternelle que tout laisse croire que Zora Neale Hurston avait reniée. Comme si elle ne pouvait avoir d'identité en dehors de cet espace culturel, son éloignement de son village l'a tellement « défigurée » qu'à son retour, elle est à peine « méconnaissable »:

As I crossed the Maitland-Eatonville township line I could see a group on the store porch. I was delighted. The town had not changed. Same love of talk and song. So I drove on down there before I stopped. Yes, there was George Thomas, Calvin Daniels, Jack and Charlie Jones, Gene Brazzle, B. Moseley and «Seaboard. » Deep in a game of Florida-flip. [...]of those who were not actually playing were giving advice- [...].
« Hello, boys, » I hailed them as I went into neutral.

They looked up from the game and for a moment it looked as if they had forgotten me (23). (je souligne).

[Comme j'entrais dans Maintland-Eatonville, je vis un groupe de véranda. J'étais éblouie. La ville n'avait pas changé. Même amour de la parole et des chansons. Je fis un tour. Je vis George Thomas, Calvin Daniels, Jack and Charlie Jones, Gene Brazzle, B. Moseley and «Seaboard » occupés au jeu de Florida-flip. [...] ceux qui ne jouaient analysaient le jeu et instruisaient les joueurs.
« Salut à tous » criai-je en ralentissant, ils me regardèrent un moment comme s'ils m'avaient oubliée]

Le contact s'établit avec l'espace d'Eatonville par un jeu de langage. D'abord, le personnage de « Zora » n'intègre le monde qu'elle est venue observer avec ses « spyglasses » [jumelles] que lorsqu'elle se prête au jeu d'un « agent double », dans le vacillement inconscient entre le moi de l'auteur « I », à la recherche de ses sources traditionnelles et le [nous] « we » de l'anthropologie.

Malgré les efforts de l'écrivain, sa nature de chercheuse entre en conflit avec la chercheuse d'âme lorsque la scientifique se préoccupe de la sauvegarde de sa culture pour laquelle les habitants d'Eatonville interrogent :

Who you reckon want to read all them old-time tales about Brer Rabbit and Brer Bear? (25)

[qui veut lire les vieilles histoires à propos du Lapin et de l'Ours ?].

Elle répond :

Plenty of people, George. They are a lot more valuable than you might think. We want to set them down before it's too late.
« Too late for what? »
« Before everybody forgets all of 'em (25).

[De nombreuses personnes. Ces histoires ont plus de valeur que tu ne pourrais penser. Nous voulons les immortaliser avant qu'il ne soit trop tard
«Trop tard pour quoi ?
«Avant que tout le monde les oublie]

Pour avoir retrouvé sa nature primordiale dans sa quête des faits de tradition orale, Zora Neale Hurston manifeste plus de fébrilité que ses compatriotes, consciente que seule ce « retour aux souches » peut lui permettre de se revigorer d'une culture que sa nature d'anthropologue ne peut que « figer ». A son opposé, les habitants d'Eatonville, ayant évolué dans leur espace propre et ayant « grandi » avec leur monde, sentent les histoires figées comme des réponses aux questions de l'instant. Si ces inventions sont des « lies » mensonges, elles sont surtout des « old lies », c'est-à-dire des réponses à des questions d'une autre époque, ce qui justifie leur question « Too late for what? » (25) [«Trop tard pour quoi ?»].

Une préoccupation différente semble animer Joel Chandler Harris dans sa tentative de collectionner les contes du folklore noir américain. Même s'il se cache derrière le souci de conserver le folklore des esclaves dans les plantations, son véritable souci est celui d'une « création ». Le discours direct de l'esclave narrateur, qui répond au souci de mieux enraciner les contes dans leur milieu d'origine, au-delà de ses apparences, est un langage « créé » par des journalistes en charge de la page du dimanche de l'*Atlanta Constitution* ainsi que le commente Eric Montenyohl dans « The Origins of Uncle Remus » :

When Harris began his editorial for the *Constitution* as a columnist and copy-editor, the newspaper contained a column of Negro dialect written by Sam Small [...] Once Harris began to write his own sketches, the character of Uncle Remus originated in them (1).

[Lorsqu'Harris commença son éditorial pour la *Constitution*, le journal avait une section en dialecte « négro » signé par Sam Small [...]. dès que Harris commença à écrire ses propres histoires, le personnage de Uncle Remus vit le jour]

Le « negro dialect » inventé par Sam Small avait un objet politique. Ce langage permettait une critique de la société et des politiciens du Sud esclavagiste. C'est de cette langue politiquement marquée qu'hérite Uncle Remus comme support de ses histoires. Tout comme les autres

écrivains qui se sont essayés à recueillir des faits de tradition orale, Chandler Harris utilise un langage racialement et culturellement marqué. A-t-il inconsciemment plaqué le langage de la contestation dans la description d'une situation qui en soi, s'exprimait comme un refus de l'esclavage, au profit d'une époque mythique? A-t-il aussi compris le dialecte des Noirs comme une forme de protestation linguistique ?

1.8 Conclusion

A l'issue de ce premier chapitre, nous retenons que l'oralité est une invention de l'anthropologie, statuant sur le fait que les Africains, plus collectivistes, étaient plus enclins à la pratique de la parole. Avec le chapitre « des Cannibales » dans les *Essais* de Montaigne, nous avons montré que derrière l'oralité des Sauvages, se profilent des fantasmes d'une écriture qui se veut minimaliste. Nous avons surtout analysé l'oralité telle qu'elle apparaît dans les contes de Joel Chandler Harris , Zora Neale Hurston et Alcée Fortier comme un ratage dans les tentatives de résurrection d'une culture ancienne. Derrière ses intentions recréer le monde des origines, les théories de l'oralité cherchent à suppléer les incapacités et les frustrations du quotidien, par l'invention d'un langage par lequel les écrivains prétendent reproduire des cultures qui n'existent que l'espace de leurs textes. En tant créateurs de langage et de langue, ils ne peuvent qu'*inventer* une tradition, avec des *matériaux* de récupération et de recyclage qui sont en réalité une fictive compensation du présent, dont l'écrivain supplée les « manques » dans les illusions d'une tradition protégée par un ancêtre rebelle, fidèle, immortel et réfractaire à l'adoption des altérités culturelles.

L'oralité qui en est brandie devient en réalité l'investissement des préoccupations du moment. Le phénomène s'est toujours observé, même avec le mouvement de la Négritude. Né des effets de la colonisation, la Négritude répondait, dans ses tentatives de résurrection du passé

africain, à un souci du présent des intellectuels du continent, de se faire connaître dans la différence et s'il s'en faut, dans la vérité de leur nature. Leurs productions artistiques devaient apporter au « petit autre » européen, la preuve d'une culture et d'une civilisation noire, et la preuve des qualités artistiques des Africains, en réponse aux théories de la table rase qui les leur avait niées. Leur objet étant de se faire connaître, les Africains devaient emprunter leur matériau aux anthropologues et ethnologues qui, sur la base de la sujétion des peuples noirs, avaient, sous le prétexte de leur *lecture* procédé à leur « écriture » fictive, décidant de leur infériorité.

L'ethnologue allemand Léo Frobenius étant parvenu à formuler pour les africains que l'Europe avait *inventé* leur infériorité raciale pour des raisons mercantiles, l'écrivain africain s'est trouvé devant la nécessité, pour défaire cette invention, de *s'inventer* aussi dans une *écriture* nouvelle ou une *désécriture*. Paradoxalement cette invention nouvelle n'est parvenue à s'échapper de la tradition d'une écriture occidentale, celle des romans d'aventure coloniale par exemple.

S'inscrivant ainsi dans la logique coloniale, la littérature africaine a longtemps considéré le texte de fiction comme un document qui devait aider à sa *redécouverte*. Il concevait ainsi l'œuvre d'art, à l'image de ses pionniers, comme la continuité de l'entreprise ethnologique à laquelle les méthodologies critiques ont emprunté leurs prémisses et démarches.

Ce chapitre nous a aussi permis de dégager que la tradition africaine fait elle-même sa propre critique comme la preuve de son dynamisme qui s'observe au quotidien dans les capitales africaines où se font et se défont les cultures. Ce dynamisme montre que ce qui est dénommé « culture africaine », et dont l'oralité tient toute sa légitimité, est un mythe de l'ancêtre qui cherche à dissimuler cet autre mythe de « l'Enfant Terrible » qui, à l'image de Samba Diallo que nous analyserons dans notre prochain chapitre, construit son monde sur des matériaux qui s'achoppent avec ceux de la tradition.

CHAPITRE 2

L'ORALITÉ ET L'ÉCRITURE: DE L'ANCÊTRE REBELLE À L'ENFANT TERRIBLE

2.1 Introduction

2.1.1 Tradition et jeunesse

Dans leur article «Faire et défaire la société: enfants, jeunes et politique en Afrique», dans la revue *Politique africaine*, Filip de Boek et Alcinda Honwana trouvent qu'en Afrique postcoloniale, «les enfants et les jeunes Africains [agissent] comme des forces sociales émergentes; [du fait de] la situation ambiguë qu'ils occupent [,][...]construisant et détruisant tout à la fois la société » (5). Une réflexion sur la complexe interaction entre les jeunes et la tradition pourrait avoir pour démarche et pour objet, de «comprendre la vie présente de ces jeunes et en saisir les significations par la vision qu'ils ont du futur, tout en prenant en considération la façon dont ils inscrivent celles-ci dans le passé [...] » (5). Leur article révèle comment, parallèlement au pouvoir de la tradition en Afrique, les jeunes y apparaissent aussi comme une *force* déterminante, source de transformations et de remise en question de l'ordre établi. Ils affirment que les actes de ces « enfants terribles sans voix » (7), brouillent les conventions en réduisant les oppositions généralement établies entre l'*ancêtre rebelle* et les forces du présent.

Malgré son rôle d'innovateur, la jeunesse est alors présentée, dans la littérature africaine du moins, comme le réceptacle de la sagesse, incapable d'égaler la grandeur morale des anciens. Les jeunes et les enfants y sont généralement dépeints comme des êtres dépendants, pas encore totalement formés, incapables de jugements. Cette «tare» les condamnerait à un état de déficience qui, selon Djibril Tamsir Niane dans la préface de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, peut être inversé par un recours à la tradition, seule susceptible d'«ouvrir les yeux » à ces «hommes d'aujourd'hui [,] [...] petits à côte de [leurs] ancêtres et petits par l'esprit » (152). Le salut ne peut cependant être possible que si ces jeunes se dépouillent de leurs personnalités pour

se défaire de leurs « prétentions d'intellectuels » (7) - donc de l'écriture - pour adopter et accepter les complexités de l'oralité et de la tradition, qui se formulent toujours avec une tonalité morale qui semble interdire la contradiction. Pour Pierre N'Da, le conte constitue l'une des formes de la tradition, les mieux susceptibles de rectifier la faiblesse et les déviations qui menacent la jeunesse. Du fait du rôle éducatif qui est assigné à ce genre de l'oralité, assuré par les sages et les anciens, présentés comme des modèles accomplis de connaissance, Pierre N'Da voit en ces «valeurs [qui] constituent le fondement même de la morale africaine» (152) un moyen de perpétuer la tradition. Leur pratique perpétuerait le respect de la tradition et de l'ancêtre en faisant des anciens, l'incarnation des valeurs qui fondent la société :

[Les contes] révèlent les valeurs auxquelles la société traditionnelle tient beaucoup: L'obéissance, la discrétion, le respect des engagements, l'hospitalité, la serviabilité, la justice, la reconnaissance, la bonté[...]et par-dessus tout, l'intelligence. Ces valeurs constituent le fondement même de la morale africaine. (152).

Tout en aidant à la formation des jeunes et en faisant la promotion des *valeurs traditionnelles*, le conte agirait comme un genre complice de la domination des anciens sur les jeunes générations.

2.1.2 Le sujet

Dans le présent chapitre, nous oeuvrerons à montrer comment les textes censés établir l'opposition entre la tradition et les jeunes, tendent à décrire les seconds comme des personnages iconoclastes et des révoltés qui, insidieusement, défont et refont les lois de la société par une constante remise en question du *statu quo*. Ces «enfants terribles » du roman africain assurent si bien la liaison entre leur environnement et le reste du monde que, nous le démontrerons, ils affaiblissent et annulent la dichotomie entre les sociétés du monde, dont se nourrissent les théories de l'oralité. Dans l'analyse du parcours « d'enfants célèbres » de la littérature ouest africaine, nous montrerons comment ceux-ci tournent en dérision la notion d'identité culturelle

qui se bâtit comme une réaction du corps – au sens *d'épidermique* - sur la bien complexe question du contact des cultures. Nous verrons comment l'itinéraire de Samba Diallo de *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, démontre que les théories qui font de l'oralité une valeur africaine, n'opèrent que comme des tentatives de réversion ou de *désécriture* de l'histoire du continent. La tradition et l'oralité se fondent comme une « architecture de réponse » contre les effets de la rencontre des cultures, nous montrerons comment le personnage de Samba Diallo agit comme « un agent double » et « un *Enfant terrible* » qui met en crise, à la fois la notion de la différence culturelle et celle de la continuité de la tradition.

2.1.3 La présentation du texte

L'auteur : Cheikh Hamidou Kane est né en 1928 à Mataru au Sénégal. Il commence d'abord à l'école coranique avant de d'aller à l'école française. Il étudie la philosophie à Paris avant de s'inscrire l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer. Dans son pays, il a été ministre du gouvernement sénégalais et haut fonctionnaire international. Il a notamment représenté l'UNICEF en Afrique, à Lagos et Abidjan, ce qui lui a donné l'occasion de parcourir pratiquement tous les pays de l'Afrique au sud du Sahara à l'exception de l'Afrique du Sud. En 1961, il publie son premier roman *L'Aventure ambiguë* qui, en 1962 remporte le Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noir. Après un long silence, il publie *Les Gardiens du temple* en 1995.

Le texte : Le premier roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë* a de forts relents autobiographiques. Il constitue en une réflexion sur la rencontre des cultures africaine et occidentale dans le regard de Samba Diallo. Le texte raconte les tribulations d'un jeune africain formé à la culture traditionnelle et dont la rencontre avec un monde autre lui propose un regard différent du contenu spirituel que lui enseigne sa propre culture. Le texte met surtout face à face deux réponses à la question de l'école. Les traditionalistes, sous la direction de Maître Thierno,

guide spirituel des Diallobé, perçoivent l'école comme un danger qui leur fera perdre leur âme tandis que pour le camp des progressistes dirigés par la Grande Royale, l'école est un mal nécessaire. Ce roman aux relents autobiographiques, décrit l'itinéraire de Samba Diallo, de l'école coranique à l'école occidentale, comme un témoin privilégié de la rencontre entre les cultures africaines et celles de l'Occident. Ayant bénéficié d'une éducation et une formation doubles, Samba Diallo se perd dans son incapacité à conjuguer son identité africaine faite de la mémoire, de la sagesse et de la discipline des siècles d'histoire avec la rigueur cartésienne de la pensée occidentale. Elevé dans la tradition coranique, il perd peu à peu sa foi au contact avec l'Europe. De retour au pays, il retrouve enfin sa religion et languit pour sa piété. Il sera assassiné par le Fou, son double symbolique. L'itinéraire et l'échec de Samba Diallo renvoient à la problématique d'une société africaine tiraillée entre le désir de rester fidèle à ses valeurs traditionnelles et la fascination pour la science et les civilisations occidentales.

2.2 L'Enfant terrible et la tradition

Le personnage de Samba Diallo nous est apparu dans ce texte comme un *Enfant terrible* dont l'itinéraire ouvre le débat sur la complexité des cultures africaines « authentiques » qui, de ce point de vue, repose la question de la transmigration de ces cultures dans le texte littéraire. Dans son analyse sur l'enfant Mandé dans *Histoires d'enfants terribles*, Véronica Görög Karady relève un aspect de la tradition orale qui contredit l'image de l'enfant passif que suggère la théorie de la continuité des sociétés africaines. Elle identifie les contes de l'*Enfant terrible* comme des faits de culture qui enseignent sur les contradictions internes des sociétés africaines. L'étonnante pluralité de ces contes révèle la fascination que ce caractère exerce sur une tradition, pourtant généralement perçue comme un exceptionnel exemple de stagnation. Ces contes sont le lieu d'une relation complexe entre les jeunes générations et celle des anciens. Au niveau

politique et social ils révèlent l'opposition à la continuité de l'ordre social en montrant la contradiction que *l'Enfant terrible* porte aux devants des adultes et anciens. Par ses actions, il amorce toujours une ère nouvelle, synthèse entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, la société locale et le monde. Etre ambivalent, *l'Enfant terrible* incarne les contradictions du monde car, tout en assurant la continuité sociale, il symbolise la rupture d'avec les normes sociales préétablies. Les contes qui le mettent en action déplacent les lignes de démarcations entre la tradition et la modernité comme l'écrit Geneviève Calame Griaule dans *Histoires d'enfants terribles*:

Contrairement à la plupart des héros de contes au manichéisme, [*l'Enfant terrible* ne se range] dans aucune catégorie positive ou négative. Si en effet ses actes abominables et contre-nature semblent en faire d'emblée une sorte de génie du mal, de trop nombreux récits le transforment en héros sauveur de la société, tueur de monstre, vainqueur de sorcières (241).

Le rôle social et politique que s'assigne ce personnage de controverse est celui d'un iconoclaste, chargé de secouer les certitudes du monde en activant les changements sociaux. Il est par essence, un être asocial qui initie la rupture en prenant le contre-pied des toutes les *valeurs* reconnues par le groupe comme nécessaire à son équilibre et à sa survie.

Même si les actes de *l'Enfant terrible* peuvent être perçus comme des actes de reniement de la tradition, son parcours témoigne du fonctionnement de toutes les sociétés du monde, destinées à évoluer par crises successives. Dans les contes ouest africains, le personnage ne se contente pas de s'opposer à la tradition, il imprime une nouvelle orientation à la société. Il y parvient en agissant en personnage non-conventionnel dont les actes, comme l'écrit Geneviève Calame-Griaule dans la conclusion à *Histoires d'enfants terribles*, «constituent une véritable « inversion » des valeurs sociales, respect des parents, respect de l'autorité du chef, respect de la

hiérarchie des générations, respect des biens matériels » (247). Il établit ainsi que seul le dépassement des lois permet l'affirmation de soi:

La nature même de la force terrible des actes déviants [de l'enfant] le situent à un niveau plus élevé du point de vue ésotérique et font de lui[...] l'initié suprême qui peut tout se permettre parce qu'il connaît la face cachée des choses. Il montre qu'à ce niveau de connaissance, tout s'inverse ; il faut tuer ses parents pour devenir adulte et responsable, il faut détruire les richesses matérielles pour acquérir la seule vraie richesse, la connaissance ; il faut tuer ses maîtres et ses initiateurs parce que le véritable initié n'a pas plus besoin d'eux, il faut refuser l'autorité du chef car ce n'est pas lui qui détient le véritable pouvoir ; il faut se situer au-dessus des valeurs [...] sociales les plus fondamentales (247-248).

Dans l'acte de *désécriture* des lois régissant la société, l'*Enfant terrible* devient le prolongement de la figure oedipienne. Son existence prouve que la société africaine n'est ni isolée, ni figée et que, comme toutes sociétés du monde, elle intègre l'*irrévérence* et la révolte contre l'ordre social comme des moteurs possibles de l'évolution des sociétés. Ainsi que l'exprime malicieusement le proverbe bambara que rapporte Geneviève Calame Griaule, « s'il n'y avait que des sages, [...] il ne se passerait rien » (248).

2.2.1 L'Enfant terrible et la loi

En anticipation à notre étude de *L'Aventure ambiguë* nous avons choisi d'étudier le recueil de contes intitulé *La Fille tête* de l'écrivain béninois Jean Pliya, pour justifier nos théories sur le personnage de l'*Enfant terrible*. Ce recueil de dix contes moraux avec une introduction générale et épilogue reste remarquable par sa modernité et son ton éminemment politique, avec le conte « La Justice du roi », qui semble symboliser les rapports de forces dans les Etats africains. Le conte auquel nous accorderons une attention particulière est celui qui a donné son titre au recueil. « La fille tête » célèbre et en même temps, s'oppose aux valeurs traditionnelles et contredit l'idée de l'immobilisme dont on caractérise les sociétés africaines. Ce conte met en scène une jeune fille Triton, qui défie l'interdiction de pénétrer dans la forêt sacrée.

Elle y découvre Aziza le méchant génie qui la punit de son irrespect de l'interdit. Avec l'aide de Cica sa mère et Vignon son père, elle tue le génie et libère le village. La simplicité de l'intrigue de ce conte cache à peine la modernité qui s'y exprime. Vignon, le père de la jeune fille têtue se distingue par sa réaction ambiguë face à la tradition. Lorsqu'il avertit sa fille du danger d'enfreindre l'interdit de la forêt sacrée, il anticipe la contestation de la tradition en assimilant l'interdit à «une vieille loi » (10). Après la mort du génie, brûlé par Cica, mère de la fille récalcitrante, le discours du père s'identifie totalement aux paroles et aux actes d'irrespect de sa fille. Son hésitation du début finit par éclater en une franche résistance aux lois de la tradition:

[Ma fille] a offensé Aziza et l'a obligé à sortir des bois. Certes, il s'agit d'une faute grave, mais elle a sué sang et eau pour payer. Maintenant, délivrée d'un charme maléfique, elle paraît calme et raisonnable. Au fond, n'a-t-elle pas rendu service à tout le pays ? *Pourquoi vénérer un génie hostile aux hommes qui se terre dans la forêt et ne peut en rien nous aider ?* L'audace de Triton nous a guéris de la peur (19). (Je souligne).

Vignon signe la mise en crise de la tradition et initie la nécessité de son renouvellement. La jeunesse, au lieu de suivre, ouvre le chemin de la contestation. Elle permet la formulation de la question sur la justesse de la tradition.

Le personnage central du conte de Jean Pliya entretient une curieuse intertextualité avec le personnage d'Œdipe dans *l'Œdipe roi* de Sophocle. Comme le héros de la tragédie, la fille du conte est un enfant désiré mais prédit comme un danger potentiel. Tout comme Jocaste et Laïos, les parents de la jeune fille têtue, Vignon et Cica, reçoivent l'avertissement de la prochaine naissance d'un enfant à problème mais Vignon et Cica, tout comme leurs répondants de la tragédie, s'élèvent contre l'ordre des choses pour concevoir leurs enfants. De leur côté, les enfants observent des similitudes surprenantes. Tous les deux, Œdipe et la fille récalcitrante sont habités du souci de dépassement de l'ordre et tous les deux se rendent coupables du meurtre

symbolique de la loi et des anciens. Par cet acte d' *adulticide*, ils permettent la promotion d'un ordre nouveau. Si Œdipe enfreint la *loi* en commettant les interdits suprêmes du parricide et de l'inceste, Triton, l' *Enfant terrible* de Jean Pliya s'oppose à l'interdiction de l'espace sacré. Leurs deux actes aboutissent à la contestation de la loi et ouvrent le jour à des perspectives nouvelles.

2.2.2 L'Enfant terrible et les arts

L'analyse de ce conte nous aide à mettre en crise la théorie de l'oralité comme un caractère essentiel de la littérature africaine. La démarche analytique qui aboutit à l'identification de l'oralité comme un modèle littéraire africain se fonde sur la force du lien entre le texte et la tradition. Elle superpose la recherche de l'exception africaine à une opposition à l'école occidentale par une démarche que nous avons identifiée dans le chapitre précédent comme la *désécriture*, une réaction contre l'écriture, prolongement de la colonisation. A son opposé, l'oralité recèlerait le double avantage de continuer l'héritage culturel précolonial et d'annuler les effets de l'influence occidentale. Dans le souci de rupture d'avec les modèles occidentaux, l'oralité qui se veut le prolongement de la tradition s'aborde comme la marque de la naturalité du discours artistique des Africains, et comme la manifestation la plus fidèle de leur « âme » noire. Pourtant, si nous partons du principe que Pierre N'Da exprime dans *Le Conte africain et l'Education* et selon lequel « le conte africain est une production [qui] est dans une large mesure le reflet de la société traditionnelle » (38) nous ne pouvons qu'admettre que la récurrence des contes de l' *Enfant terrible* est la preuve du refus de l'immobilisme de ces sociétés. Or l'idée de l'oralité repose largement sur le maintien, voire le retour aux traditions, dans un refus de l'histoire pourtant faite de la somme de toutes les étapes de l'évolution du continent: esclavage, colonisation, école, urbanisation, technologie, pandémies, guerres tribales, etc.

Aussi, l'observation de la vie artistique des capitales africaines permet-elle de se rendre compte du dynamisme des cultures « modernes » qui, au quotidien, se font et se défont en marge des préoccupations des intellectuels. L'exemple le plus actuel est celui du *Mapouka*, un mouvement musical et artistique né en Côte d'Ivoire et dont le parcours est la parfaite démonstration des péripéties d'une tradition en construction. Cet amalgame de genres dits africains et de leur adaptation dans le contexte des villes, est aujourd'hui un phénomène revendiqué par le continent. Pourtant, sa démarche n'a point été facile. Le Mapouka a dû s'imposer dans l'irrévérence et la mise en crise des soi-disant valeurs des sociétés africaines. Les problèmes rencontrés par cette musique- qui en a facilité son imposition du reste- sont relatifs à la danse qui l'accompagne et qui trouve ses origines dans un village du sud ouest ivoirien. Décrite à l'origine comme une danse traditionnelle, ses spécificités résident dans un jeu du fessier. Les danseuses doivent, tout en gardant les hanches immobiles, faire bouger très rapidement le postérieur. Autour de ce mouvement suggestif, s'est bâti la polémique. Les pouvoirs politiques y ont vu une mode qui « pollue la société » en favorisant la détérioration de ses valeurs et la dépravation des mœurs et des valeurs africaines. Des jeunes filles regroupées au sein d'un groupe musical portant le nom provocateur des « les tueuses du *Mapouka* » ont ajouté une dose d'érotisme à la danse en adoptant des maillots de bains et des bikinis –costumes européens- comme tenue de performance. De toute apparence, la provocation et la défiance ont porté leurs fruits. A en juger par la vente de leurs cassettes vidéo, la danse a connu un succès sans précédent sur tout le continent africain. Devenu un véritable phénomène social, le Mapouka serait parvenu à révolutionner la mode. Selon le quotidien ivoirien *Notre voix* « certaines femmes abandonnent la mode occidentale et prennent du poids pour avoir un postérieur proéminent, adapté au *Mapouka* ».

En dépit de l'adversité identique dans tous les gouvernements africains préoccupés de préserver le continent de la dépravation, le *mapouka* est parvenu à s'imposer comme un mode de vie. Sûrement il exprime aussi le désespoir des jeunes Africains face aux crises économiques successives, les incertitudes politiques et les tragédies existentielles. Le premier acte culturel des militaires qui arrivent au pouvoir à la faveur du coup d'état de décembre 1999, a consisté en une libération symbolique dans une réhabilitation du mouvement, permettant la diffusion des vidéos à la télévision nationale. Cet acte démontre que les modifications culturelles participent d'un mouvement social d'ensemble. La transformation de la *tradition africaine* que le *mapouka* effectue, en vue de l'adapter aux goûts de l'époque, n'est pas que l'œuvre des jeunes citadins. Dans les chansons populaires on observe aussi bien des manifestations d'enfants terribles.

2.2.3 L'Enfant terrible et l'école

Contrairement à l'attitude des intellectuels qui voient en l'école la source essentielle de l'acculturation de l'Afrique, la chanson populaire akyé a su s'en adapter, au point de la considérer comme un espace à envier. Dans *La valeur expressive et didactique de la chanson akyé*, l'universitaire ivoirienne Agnès Monnet, analyse les paroles de deux chanteuses traditionnelles, Sophie Marguerite et Assi Chiadon Hélène comme l'expression de leur regret de n'être pas allée à l'école. Dans une parfaite contradiction des remords des écrivains qui, bien que faisant de l'écriture leur activité principale, semblent souffrir d'utiliser ce « pouvoir », ces artistes traditionnelles considèrent l'école comme un espace convoité et la source d'une instruction qui, sans être incompatible avec la nature de l'Africain, doit l'aider à devenir un être culturellement éclectique:

Père et mère m'ont donné le jour, et je suis en difficulté/ ils ont fait que je ne possède qu'une connaissance univoque/ Mes desseins se sont volatilisés/ L'école lieu d'instruction/ Jamais, ils ne m'y ont conduite/ Comment acquérir

l'instruction ?/ Par leur faute, je suis devenue inutile / Ah mère, ma vie est désespérément inutile (342-344).

Dans cette chanson traditionnelle, les artistes perçoivent l'école comme une source de progrès, manifestant du même coup leur rejet pour la tradition, source d'inutilité.

De nombreux romans écrits par les écrivains africains perçoivent aussi l'école comme un espace à valoriser où l'enfant africain acquiert le « don » pour égaler le colonisateur. Cette acquisition produit l'effet de les rendre susceptibles d'observer leur propre culture et tradition, avec l'irrévérence des enfants terribles. Même si l'impression d'ensemble est qu'un roman comme *l'Enfant noir* de Camara Laye, publié en 1953, évoque avec nostalgie l'époque heureuse de l'enfance de l'auteur, le texte porte les marques de la transformation du jeune héros en un être opposé à sa culture. Dans cette description de l'itinéraire d'un enfant africain de son village natal à l'école occidentale, de nombreux critiques ont lu la peinture idyllique d'une tradition africaine, considérant le texte de Camara Laye comme un manquement à la mission du romancier africain destiné à un engagement contre les forces de l'occupation. Dans sa critique acerbe contre ce texte qui a pourtant connu un succès immédiat en France, Mongo Béti reprocha à l'écrivain Guinéen d'avoir donné de l'Afrique «une image stéréotypée» et d'avoir écrit une œuvre non-engagée en pleine période de lutte contre la colonisation. Dans son article paru dans la revue *Présence africaine* en 1954, il écrit:

Laye ferme obstinément les yeux dans son roman *l'Enfant noir* sur les réalités les plus cruciales. Ce Guinéen n'a-t-il donc rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle? Est-il possible que pas une seule fois Laye n' [ait] été témoin d'une seule exaction de l'Administration coloniale française?(422)

Le débat autour de *l'Enfant noir* de Camara Laye occulte l'irrévérence qui se murmure autour du personnage central. Sous ses traits passifs, le héros du roman de Camara Laye donne les

apparences d'un enfant africain aux prises avec le seul drame de transformation auquel le soumet l'avènement de l'école. Pourtant, le « savoir » qu'il acquiert à l'école modifie totalement son système de valeurs. Lorsque, fort de l'instruction et du « savoir oedipien » il découvre le serpent, totémique de sa famille, il pose une série de questions par lesquelles il semble contester les valeurs culturelles et religieuses de sa terre d'origine:

Qu'est-ce qu'un serpent avait à voir avec mon père ? Et *pourquoi* ce serpent là précisément. On ne le tuait pas, parce qu'il était le génie de mon père ? Du moins était-ce la raison que ma mère me donnait. Mais au juste, qu'était-ce un génie ? *Qu'étaient ces génies que je rencontrais un peu partout, qui défendaient telle chose, commandaient telle autre ?...* et d'abord ? Qu'est-ce qui me *prouvait* que ce serpent était inoffensif ? C'était un serpent comme tous les autres ; un serpent noir, sans doutes et assurément, un serpent d'un éclat extraordinaire, mais un serpent tout de même (14-15). (je souligne).

Ces interrogations rebelles constituent un discours de profanation, autant de la divinité que de l'image paternelle qu'incarne le serpent.

Naturellement, la profanation préfigure le meurtre symbolique de l'autorité paternelle et de celle de la tradition. Elle exprime aussi leur négation comme des valeurs fondamentales dans la formation du héros du texte du roman ouest africain. Dans le cadre du texte de Camara Laye, le meurtre symbolique de la tradition et celui de l'autorité paternelle s'exprime avec force dans le dialogue d'adieu du père et de l'enfant avant son départ pour Conakry. Dans cette interaction, la voix du père devient celle de l'émotion qui bat en retraite devant la grandeur du pouvoir que l'école fait acquérir à son fils. La conversation que tentent le père et le fils aboutit au renforcement de l'impossibilité de coopération entre la tradition africaine et le pouvoir de l'école coloniale et de l'écriture :

Tu vas à l'école et, un jour tu quitteras cette école pour une plus grande. Tu me quitteras petit.... Et [...] *il soupira* (20). (je souligne)..

Le soupir du père exprime les impuissances de la *tradition*, contrainte de se taire et mourir devant le corps de l'enfant. Les griots, garants de la tradition orale, appelés à la rescousse du père finissent eux aussi par battre en retraite et par prêter allégeance au savoir occidental. Ces défenseurs de la tradition se résignent à la disparition de la tradition devant le pouvoir du petit garçon qu'ils envisagent « aussi savant que les Blancs ! [...] vraiment comme les Blancs [qui], à Conakry, [...] [s]'asseoira parmi les plus illustres » (162).

Par l'observation du personnage de l'enfant dans le texte de Camara Laye et dans le conte de Jean Pliya, nous pensons avoir entamé l'idée que cet « être de transition » est un espace de confrontation entre les nostalgies d'une tradition et les appels de la nouveauté. Il marque ce lien en établissant la jonction entre la parole et l'écriture, entre les langues d'invasion et la *pureté* des sociétés africaines. Dans bon nombre de romans africains, l'enfant établit le lien entre l'école occidentale et la parole de la tradition, même si ce syncrétisme aboutit parfois à un produit dans lequel l'Afrique ne se reconnaît que très peu. Le griot de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane intègre si bien cette préoccupation que, lorsque le texte commence par l'injonction « Ecoutez *enfants* du Manding, écoutez, *enfants* du peuple noir, je vais vous raconter l'histoire de Soundjata » (5), il pose son projet narratif comme un exorcisme contre les effets de l'école. En même temps, cet appel nous indique que le pouvoir de la tradition n'évolue nullement à l'abri des oppositions. Les enfants qui se mesurent avec leurs aînés, détenteurs du pouvoir prouvent ainsi qu'ils sont capables de procéder à la direction et la gestion de leur société.

Les arts populaires, les romans de l'enfant, les enfants terribles du *Mapouka* rejoignent notre préoccupation sur la question de l'oralité. Ces sujets apportent la démonstration que l'Afrique n'échappe point à la mobilité et aux besoins d'adaptation et d'ajustement. Devant tous ces constats de mise en crise de la tradition, il devient très difficile et scientifiquement osé de

maintenir le regard passéiste qui présente la stagnation dans la tradition comme l'ultime objectif de l'écriture en Afrique. Le clivage entre l'Afrique de la jeunesse et celle des nostalgiques de la tradition doit, à notre avis, être analysé avec un esprit suffisamment critique qui puisse relever le degré et le niveau de *l'imposture* dans le discours des critiques et écrivains.

2.3 Ecriture et crise de l'authenticité

Dans l'article que nous citons au début de notre chapitre (Voir supra p75), Filip De Boeck et Alcinda Honwana analysent le rôle des jeunes en ces termes:

Alors même que les enfants et les jeunes forment en Afrique un groupe démographique très important, ils ne sont pas encore considérés sérieusement comme des catégories sociopolitiques significatives et indépendantes, avec leur propre façon de vivre. Enfants et jeunes sont généralement perçus comme en marge des processus sociaux, économiques et politiques, et jouant souvent un rôle social peu prometteur. De fait, ils présentent de multiples facettes: on peut tout aussi bien les percevoir comme une «influence émergente» que les considérer comme «submergés par [la tradition]» (5).

Mais la tradition totale et exclusive, comme support du texte littéraire nous éloigne des préoccupations de l'écrivain. Quand bien même certains d'entre eux feraient de la reproduction de la tradition le support de leur écriture, l'analyste devrait procéder à la recherche de l'adéquation entre ce projet et sa réalisation. Aussi, pensons-nous, le roman *l'Aventure ambiguë* de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane, pose-t-il en des termes très modernes la rencontre des cultures et montre que le choix pour l'une et pour l'autre est un choix discursif, une organisation personnelle et une réponse individuelle à l'énigme de l'altérité.

2.3.1 Les illusions de la différence culturelle

Dans son itinéraire ambigu, Samba Diallo joue assez bien sur la complexité du contact des cultures, affirmant son drame dans le texte comme la conséquence de l'impossibilité d'être «un Diallobé distinct devant un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce qu' [il peut]

lui prendre et ce qu'il faut [...] lui laisse[r] » (166). Il reconnaît aussi que la différence entre les deux espaces n'est qu'une construction de l'imaginaire :

Je ne pense pas que [la] différence [entre l'Occident et l'Afrique] existe dans la nature. Je la crois d'artifice, accidentelle. Seulement l'artifice a forcé dans le temps, recouvrant la nature. Ce qui nous manque tant en Occident, à nous qui venons de la périphérie, c'est peut-être cela, cette nature originelle où éclate notre identité avec eux. [...]. Ce sentiment de notre absence qui nous pèse ne signifie pas que nous soyons inutiles, mais, au contraire, établit notre nécessité et indique notre tâche la plus urgente, qui est le déblaiement de la nature (166).

Ce propos efface les frontières entre l'Europe et l'Afrique en tant que différences objectives. Il redéfinit l'enjeu du texte comme une tension qui résulte de la tentative de conciliation entre l'unité du monde et les intentions d'unicité de l'Africain.

La conciliation de l'identité culturelle avec l'appel de l'universalité constitue le problème du continent africain et de sa littérature en particulier. Cette difficulté pourrait expliquer pourquoi ces littératures africaines meurent –elles si prématurément. Dans leur souci d'opposer une tradition africaine exclusive, méconnue par les lecteurs, et une culture occidentale qu'ils ne sentent pas comme une invasion, les critiques créent un conflit artificiel entre les écrivains, la langue française ou le langage de l'écriture. Pourtant, nombreux sont les écrivains qui affirment ne point vivre le déchirement, considérant la langue française et le langage de l'écriture comme partie intégrante de leur nature. En 1986, dans une interview accordée à Gérard Clavreuil pour l'hebdomadaire *Jeune Afrique*, l'écrivain guinéen Williams Sassine affirmait ne point sentir l'écriture comme un langage exogène à sa nature d'Africain, retenant que le soi-disant malaise des écrivains africains face à l'écriture et la langue française n'était qu'une invention des critiques:

Le problème, c'est que les universitaires, en particulier ceux que l'on rencontre dans les colloques croient qu'on souffre, qu'on est malade d'écrire en français.

[...]. Ce qu'aiment les universitaires, ce sont des petites querelles, chacun en profite pour prendre position et tout le monde se bagarre là-dessus (52).

Il apparaîtrait, à la suite d'une telle remarque, que la différence entre les cultures «africaines » et française, donnée pour inflexible, n'est nullement insurmontable. L'écrivain congolais Sony Labou Tansi va même plus loin dans l'entretien qu'il accorde à Arlette Chemain dans *Littérature et francophonie*. Il assimile les pratiques littéraires dites européennes à des produits de consommation générale. Vu que, sans grande résistance, l'Afrique a adopté des boissons gazeuses d'origine américaines telles le coca cola et les voitures de marque japonaise, il considère que le « conflit » entre l'écrivain africain et l'écriture en langue française n'est que de « la parlotte » de critique (69).

Ces deux réactions montrent que la différence entre les cultures qui se confrontent dans le texte de Cheikh Hamidou Kane dépasse la simple opposition entre l'Afrique et l'Occident. L'impression de choc entre les deux naît dans le fait que les mythes dont se bâtissent toutes les identités du monde, ne se maintiennent qu'au prix de leur soustraction des débats du monde. Lors d'un débat organisé sur *l'Aventure ambiguë* au Lycée Classique d'Abidjan, il y a quelques années. Une jeune étudiante avait, de son intervention, suscité la colère générale en affirmant avoir du mal à s'identifier aux larmoiements identitaires que nous prêtons au personnage de Samba Diallo. En Africaine du vingtième siècle, elle se disait en parfaite harmonie avec son état d'enfant de l'ère de l'électronique, de la télévision et du cinéma hollywoodien. Elle affirmait qu'elle dormait et rêvait en langue française et qu'elle assumait cette nature sans complexe. L'honnête outrage que son intervention avait suscité avait suffi à nous convaincre que cette jeune fille, à l'image des enfants perdus de sa génération n'était qu'une renégate de sa culture et de sa tradition africaine. A la suite de son « sacrilège », le débat sur le texte s'était, à notre

contentement du reste, transformé en une séance d'allégeance à la culture africaine. Dans d'éloquents paraphrases sur le destin et l'itinéraire de Samba Diallo, déchiré entre la pureté de sa culture et les tentations de l'Occident, nos arguments se passaient souvent du texte. Il nous semblait indiscutable, par rapport à la perspective de l'engagement politique de l'œuvre littéraire, que la mission d'une littérature ne pouvait se détourner des problèmes de nos sociétés. Pour nous, ces problèmes s'exprimaient sans détour dans les textes au programme dans nos lycées et collèges. Il ne pouvait en être autrement, le rôle de l'écrivain était de faire prendre conscience et nous ne pouvions, ni rester en marge de cette mission, ni « masquer le combat des écrivains », ni « inhib[er] [...] l'élan de renouveau de l'Afrique d'aujourd'hui » (Zadi, 478).

Dans cette révolte rhétorique cependant, nous perdions de vue la pertinence de la démarche de William Sassine et de Sony Labou Tansi. Pour la grande majorité des hommes et femmes qui partageaient notre quotidien, les questions sur l'identité constituaient une préoccupation d'intellectuels appelés localement ceux qui « connaissent grand papier ». Il n'y avait pourtant aucun doute dans notre esprit, le texte de Cheikh Hamidou Kane traduisait le mieux, non seulement l'arbitraire de l'injustice de notre éducation à l'Occidentale, mais surtout la douleur de la position des Africains, sommés d'embrasser de nouvelles cultures et de nouvelles langues inaptes à leur nature. Nous qui lisions le texte étions conscients d'être la somme des deux mondes. En toute honnêteté, nous ne souffrions nullement cette dualité, en tous cas, pas en dehors de nos classes. Les enfants de la ville que nous étions, plus à l'aise en langue française que nos langues locales, savions aussi que même nos villages avaient totalement perdu leur originalité, à la faveur d'un programme agressif de développement. Au lieu des séances de conte, les villageois passaient leurs soirées dans les écoles primaires, autour des postes de télévision qui, la journée, servaient à l'enseignement leurs enfants. De nombreux programmes,

destinés à ces populations, portant des titres tels « ce soir au village » « de la terre au progrès » « télé pour tous » avaient pris la place des soirées de contes dans toutes les zones rurales de la Côte d'Ivoire. Au niveau du sacré et du religieux, les masques qui incarnaient les divinités de nos cultures avaient su s'accommoder de nouvelles exigences sociales. Des danses sacrées, autrefois réservées à des événements jugés exceptionnels pour la communauté, profitent des visites de personnalités politiques pour offrir des spectacles qui ont perdu de leur caractère religieux.

Par rapport à ces considérations, l'*Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, est le texte qui exprime le mieux les conséquences de la collision entre l'innocence de l'Afrique et l'instabilité de l'Occident. Béatrice Großkreutz semble avoir partagé ce même avis lorsqu'elle écrit dans *Le Personnage de l'ancien dans le roman sénégalais et malien* que le texte de Cheikh Hamidou Kane « comprimait l'expression la plus brillante de l' [...] hybride culturel [des Africains] et leur revendication d'égalité » (177).

2.3.2 Identité et universalité

Dans l'exemple des *Essais* de Montaigne dans le chapitre précédent, nous montrions comment les difficultés de la prise en compte de « l'autre » avait entraîné l'Europe vers l'invention de figures mythiques auxquelles l'oralité est octroyée comme une marque d'infériorité. Celle-ci est ensuite récupérée et brandie dans un souci d'enracinement et d'identification de l'écrivain africain, au point que, sans être vraiment l'expression naturelle de l'Africain, la culture africaine et l'oralité opèrent comme des *constructions* qui cherchent à justifier une identité culturelle, en dépit de la conscience d'appartenance à l'universalité du monde. Nous pensons que les différences qu'elle revendique par rapport au reste du monde, réfèrent moins à la réalité d'une nature qu'elle n'exprime une attitude -de principe- face à d'autres peuples. La réponse que suggère la théorie de l'oralité est celle du repli, au point qu'on

peut se demander si la notion de l'identité culturelle dont se justifie la théorie de l'oralité fonctionne selon le même principe que le concept d'*affirmation* que le phénoménologue André Muralt définit comme un « mode originaire dont dérive la négation comme mode second. » (Muralt, 291). Les conflits entre les cultures démontrent que la question de l'identité repose rarement sinon jamais sur la naturalité. Elle se formule comme un choix qui ne peut évoluer sans une dose de mauvaise foi, à l'image de l'expérience de Wolé Soyinka écrivain nigérian Prix Nobel de littérature 1986. Dans un exposé à la XVI^e Session internationale de formation à l'enseignement des droits de l'homme et de la paix, il rapporte une expérience dans laquelle il avoue ne pas apparaître « sous un très beau jour et dont [il n'est] pas particulièrement fier. Mais [qu'il] s'agit d'une mesure extrême qu'il a fallu prendre » avant de poursuivre:

Lorsque j'étais à l'Université d'Ifé, j'avais créé un centre culturel où j'avais imposé une règle d'exclusion: si quelqu'un faisait jouer un disque qui ne respectait pas cette règle, je le cassais tout simplement en disant: «Vous voulez entendre ce genre de musique, allez ailleurs. Ici, nous voulons d'abord répandre et protéger la musique mal connue de notre société, qu'elle soit Igbo ou haoussa, tiv, yorouba, etc.». J'avais créé cet espace, imparfait, certes [...] mais [...] c'était une façon de réagir contre la cacophonie permanente [...]. Je crois qu'il faut des espaces protégés pour ce genre de musique. Ce que j'ai fait n'était pas l'idéal, mais c'était une façon de réagir. (<http://www.eip-cifedhop.org/publications/thematique7/Soyinka.html#echanges>).

Wolé Soyinka montre ainsi que le maintien de l'authenticité participe d'une réaction qui se détourne de toute finesse d'esprit. La culture ne se maintient qu'au prix de la mauvaise foi.

Dans *l'Aventure ambiguë*, après le départ de Samba Diallo pour l'école française, il est remplacé à l'école coranique par son cousin Demba. Comme Wolé Soyinka dans sa propre anecdote, ce personnage assure que l'identité culturelle ne s'établit que dans le choix intransigeant d'un repli sur des mythes de la culture, qui ne sauraient vivre d'imitation et de

tergiversation. Il renforce ainsi l'idée selon laquelle aucune identité ne peut vivre de tolérance et d' « *intellectualisme* », mais d'un choix autoritaire et injuste:

[Maître Thierno] a le vertige et me cède le pas. Il croit son vertige dû à son grand âge. Il a raison. Ma jeunesse me permettra plus de témérité ; elle est plus obtuse, et c'est bien ainsi. Il hésite. Je trancherai mais s'agit-il d'âge ? Samba Diallo a mon âge, lui aussi hésiterait c'est sûr. *Donc, je suis obtus. Mais je trancherai* » (133). (je souligne).

Au contraire de Demba, Samba Diallo a perdu *le péremptoire identitaire* que ne permet pas dialectique de la philosophie occidentale. L'esprit fin, enclin à une démarche dialectique, hésite devant les multiplicités dans une démarche scholastique vers une thèse et son antithèse pour dans la confluence des deux oppositions, faire naître une synthèse censée circonscrire le sujet dans toute sa complexité. Et pour avoir ainsi fait l'expérience de la pluralité, Samba Diallo a perdu la témérité de l'assurance et l'obtus de l'esprit qui permet de forger l'identité, d'abord comme un rejet de l'autre et surtout comme une opération d'affirmation de soi. Cette opération est enclenchée par *l'intentionnalité* et surtout par la lucide reconnaissance du manque de finesse qui vient avec. Le maître spirituel des Diallobé refuse l'école étrangère au nom de l'identité des Diallobé car il considère cet espace comme un lieu de cacophonies culturelles. L'école donne la conscience de l'altérité. Pour le jeune africain issu de la race des vaincus, l'altérité qu'offre l'école se dédouble du sentiment d'infériorité qui est le lot de « ceux qui n'ont rien inventé » mais qui sentent l'appel du corps et les nécessités de l'initiation à l'art de « *lier le bois au bois* ». Pour Maître Thierno, la rencontre entre les Diallobé et l'école occidentale leur fait courir le risque de la dispersion car la conscience de l'autre génère la diversion comme corollaire de la conscience du monde. Dans sa logique, « la stabilité est [...] à la fois un privilège et un devoir » (42) car la paix de l'esprit passe par le maintien du monde comme une unicité. L'itinéraire de

Samba Diallo montre cependant, que le jeune héros est en crise avec la notion même d'identité, du moins selon le principe qu'en établit John Locke.

Pour John Locke, dans *An Essay Concerning Human Understanding*, l'identité se détermine comme une constance. Une chose n'a d'identité que si, quelles que soient les variations de temps et d'espace, elle demeure la même. Si elle arrête à la faveur de contacts avec d'autres substances, d'être similaire à elle-même, elle perd son identité. Ainsi donc, l'identité se révélerait donc comme la stratégie de résistance qu'une substance met en place pour maintenir son intégrité. Appliquée à l'histoire des peuples, l'identité peut s'assimiler à un bouclier qui, dans la rencontre avec les autres, permet le maintien de la différence comme un outil de définition de soi, unique et exclusif de l'autre. Aussi, dans la définition de l'identité Diallobé comme une exception, les défenseurs de la tradition- et opposants de l'école française, optent pour la présentation du peuple Diallobé comme une unicité « parmi les derniers hommes à posséder Dieux tel qu'il est vraiment » (Kane, 20).

2.3.3 Le discours de l'unicité

Une fois en Europe, Samba Diallo se laisse posséder par la pluralité et l'incertitude au point d'affirmer: «je ne suis pas un pays des Diallobé distinct devant un Occident distinct [...] Je suis devenu les deux » (164). Aussi, dans ce manque de repère, le jeune homme traduit-il le drame de l'intellectuel africain, qui se situe ailleurs que dans le choix lucide d'une culture à la faveur d'une autre. Ce drame se veut celui de l'*Enfant terrible* tiraillé entre la continuité de sa tradition et le devoir d'y imprimer sa propre personnalité. C'est donc en *Enfant terrible*, en rupture avec le souffle collectif de sa société que Samba Diallo revient de ses errements dans le monde pour chercher à renouer avec les certitudes de la monoculture des Diallobé, symbolisée par les certitudes religieuses de Maître Thierno. Bien qu'ayant choisi de se placer entre les

tensions de l'universel et sa tension interne pour l'unicité, Maître Thierno est avisé, mieux que quiconque, de la multiplicité des cultures du monde. Cependant, il choisit le repli métonymique dans l'univers des Diallobé et situe sa lutte au centre du chiasme, entre les tensions de cette universalité et les [in]tensions du repli culturel. Son jeune élève comprend, après avoir fait l'expérience de la lumière de l'universalité, que la multitude du monde aboutit à la perte de l'identité, elle-même un mythe qui doit se conquérir au prix de l'effort et du choix.

Pourtant, le Maître avait averti que la métamorphose qui guette les Diallobé au détour de l'école est la perte de l'identité par l'adoption de l'universalité dont le prix est la perte de l'identité et des mythes de l'unicité. Avec la disparition de son guide spirituel Samba Diallo perd ses propres repères et sa disparition mythique est surtout du fait de la manipulation de l'intelligence rebelle qu'il expérimente par la mise en crise des croyances en la vérité de Dieu dont la formulation ne peut se faire que dans la déférence et la précision (14). Au contraire Samba Diallo choisit comme derniers propos, de remettre en question la tradition telles qu'elle lui a été enseignée par le maître :

Je sais que la terre a absorbé ce corps chétif que je voyais naguère. je ne crois pas, comme tu me l'avais appris quand j'étais enfant, qu'Azraël, l'ange de la mort, eut fendu la terre en dessous pour venir te chercher. Je ne crois pas qu'en bas, sous toi, il y a un grand trou par lequel tu t'en es allé avec ton terrible compagnon. Je ne crois pas... je ne crois plus grand choses de ce que tu m'avais appris. je ne sais pas ce que je crois mais l'étendue est tellement immense de ce que je ne sais pas, et qu'il faut que je croie (157).

La lumière du monde qui « aveugle » le personnage de Samba Diallo en démultipliant devant ses yeux, les choix qui le rendent hésitant et l'installent dans le doute destructeur. A notre avis, ces lumières du monde sont semblables à l'excès de « lucidité » qui conduit le personnage d'Œdipe à *l'adulticide* et à la démence. Cet *Enfant terrible* de la tragédie grecque symbolise le parcours de l'étudiant africain chargé d'établir le lien entre une Afrique nostalgique d'une innocence et d'une

prétendue *pureté* et le défi d'une modernité envahissante. Il porte son corps comme le théâtre des transformations de la société africaine dans son entièreté et comme Œdipe, il est l'espace où meurent les adultes pour l'émergence d'une société nouvelle.

Samba Diallo reste lucide par rapport à l'hésitation que l'école crée en lui. Lorsqu'il revient de l'école occidentale, il est conscient d'avoir perdu son identité. La prière qu'il adresse sur la tombe de Maître Thierno montre sa nostalgie pour la stabilité que lui a offerte l'école coranique et qui se réduisait à la fidélité à Dieu. Son présent et sa formation occidentale, contrairement à cette période de certitude, lui causent les souffrances de la multiplicité :

Comme je voudrais encore que tu fusses ici, pour m'obliger à croire et me dire quoi. *Tes bûches ardentes* sur mon corps... je *me souviens et je comprends*. Ton ami, celui qui t'a appelé à lui, ne s'offre pas, *il se conquiert. Au prix de la douleur*. Cela, je le comprends encore (Kane, 186). (je souligne).

Dans ce mouvement de nostalgie et de regret, le corps de Samba Diallo se souvient de la liaison positive et unique au monde que tentait de lui inculquer Maître Thierno par de spectaculaires punitions corporelles:

Ce jour là, Thierno l'avait encore battu. Cependant, Samba Diallo savait sa leçon. Simplement, sa langue avait fourché Thierno avait sursauté comme s'il eut marché sur les dalles incandescentes de la géhenne promise au *mécréant*. Il avait saisi Samba Diallo au gras de la cuisse, l'avait pincé du pouce et de l'index, longuement (13).

Si le texte s'efforce de nous rendre tragique le rapport entre l'enfant et son maître, il insiste surtout sur la formation que cette punition imprime sur l'enfant dont la faute est exprimée dans le texte par la formule « simplement, sa langue avait fourché ». L'erreur semble si bénigne que la punition apparaît disproportionnée. Cependant, les sentiments qui habitent Samba Diallo à son retour d'Europe redonnent tout leur sens stratégique aux afflictions contre son petit corps. La punition anticipe sur l'itinéraire de déception et d'hésitation du jeune garçon, cherchant à le

préservé contre les tentations de la duplicité et de la trahison. L'erreur de la langue qui fourche, le *Dictionnaire Hachette* le traduit comme l'action de «la prononciation d'un mot pour un autre». «Fourcher» anticipe aussi sur la trahison dont Samba Diallo se rend coupable car ce terme signifie aussi «se diviser en deux ou plusieurs branches» (491).

Les propos que le Maître adresse au jeune Samba Diallo pendant cette scène tentent d'annuler les effets de la «fourche» par le rappel de la linéarité du discours divin et l'unicité de la méthode de sa réception. L'erreur du jeune homme ainsi exprimée, symbolise le *choix* qui fatalement entraîne sur les chemins du pécher comme un acte de déviation d'un principe unique.

Sois précis en répétant la Parole de ton Seigneur. Il t'a fait descendre Son verbe jusqu'à toi. Ces paroles, le Maître du Monde les a véritablement prononcées. Et toi, misérable moisissure de la terre, quand tu as l'honneur de les répéter après lui, tu te négliges au point de les profaner. Tu mérites qu'on te coupe mille fois la langue (14).

Dans son propos, Maître Thierno recherche l'annulation de la dispersion, par la construction du monde comme une *totalité* et une homogénéité. Le refus de l'erreur par le maître constitue une prolepse sur l'enjeu du débat dans le texte. Son acceptation équivaldrait à la reconnaissance de l'individualité de Samba Diallo et lui accorderait le droit à l'erreur. Dans la logique du Maître spirituel des Diallobé, aucune identité n'existe en dehors du lien à Dieu. Tout manquement à cette prémisse constitue l'amorce d'une rébellion. Pour cette raison, il incombe au jeune homme le devoir de répéter *fidèlement* une parole *unique descendue* dans la *linéarité* du rapport qu'il entretient avec Dieu. Par cette linéarité, le maître exprime son refus d'observer le monde comme une étendue mais plutôt verticalité, seul remède contre la diversion, la dislocation et la rupture d'avec la totalité. Aussi, du fait de son indivisibilité, la parole divine contient-elle «la totalité du monde, ce qu'il a de visible et ce qu'il a d'invisible, son passé, son avenir. [Comme] l'architecture du monde, elle était le monde lui-même»(15). Permettre que cette parole soit mal

prononcée équivalait pour Maître Thierno, à une complicité dans le blasphème des valeurs des Diallobé. Par sa menace rhétorique « tu mériterais qu'on te coupe mille fois la langue » (15), le Maître pressent que la véritable formulation entre les différentes mesures qui fondent la démesure du monde est purement rhétorique car toute culture, comme le « *Paradis* [se] construit avec les Paroles qu'[on] récit[e]» (53).

La punition du maître n'était pas qu'une anticipation sur la trahison future de Samba Diallo. Au moment où commence le texte, un doute s'était déjà emparé de l'esprit du jeune garçon. Il s'était déjà affranchi de la spiritualité que lui inculquait Maître Thierno. Lors de ses nombreuses visites à la tombe de la Vieille Rella, il avait découvert que sa vieille amie morte ne pouvait pas l'entendre. Il avait découvert « qu'à l'intérieur de ces monticules de terre, il ne restait qu'un petit tas d'ossements » (50). La réduction du corps à un tas « d'ossements » est la marque du matérialisme qui, désormais, régissait le système de valeurs de Samba Diallo. Le plus intéressant est que la découverte des ossements n'arrive même pas comme un fait fortuit. La découverte est provoquée:

Un jour qu'il se *rendait* près de la vieille Rella, il avait, par inadvertance, *marché* sur un tertre pareil à celui sous lequel reposait son amie silencieuse, et le tertre avait cédé. Lorsqu'il avait tiré son pied, il avait aperçu, au fond du trou [...] une excavation. Il s'était *penché* et avait *distingué*, dans la pénombre, une blancheur qui luisait doucement. Ainsi, il avait *su* que sous ces tertres, il n'y avait plus de chair, plus d'yeux ouverts dans l'ombre[...] mais seulement des chaînes allongées d'ossements blanchis » (51). (je souligne).

Malgré l'impression d'inadvertance du mouvement qui permet la profanation des mystères de la vie, les actions qui y aboutissent sont tous des verbes *d'intention* tels « se pencher, distinguer, savoir ». Dans cette profanation, Samba Diallo *construit* un savoir nouveau qui déconstruit l'unicité du monde telle que le lui a enseignée le Maître du Foyer Ardent. Il s'offre le loisir de rebâtir « le Paradis de mille manières » (51). La pluralité des versions du paradis suggère la

multiplicité des chemins qui y mènent et du coup, entretient le conflit avec la linéarité du rapport au divin et tel que le conçoit Maître Thierno.

2.4 Les stratégies de la culture

Dans *l'Aventure ambiguë*, Samba Diallo échoue de n'avoir su se conformer à la mission qui lui était assignée par son transfert à l'école occidentale. Selon la Grande Royale qui organise la traversée, le départ pour l'école devait permettre une mue. Différemment des attitudes de repli du Maître des Diallobé, le salut de la culture africaine devait venir de sa fusion à une autre culture. En d'autres termes, les siens attendaient de Samba Diallo de se vider d'eux et de vivre son individualité. Dans son discours aux Diallobé, la Grande Royale met en place une rhétorique dont les effets escomptés sont de persuader ses compatriotes de l'inéluctabilité de la rupture entre les sources d'une culture et les nécessités de l'histoire.

2.4.1 La Grande Royale et la rhétorique de la germination

Sommée de faire face aux défis d'une société nouvelle, La Grande Royale anticipe sur l'inéluctable métamorphose des enfants en meurtriers de leurs aînés, décidant, au lieu d'une mort passive, de donner un caractère positif à la fatale disparition. Elle ne se méprend quant à l'inévitabilité de cette transformation lorsqu'elle propose aux Diallobés le courageux marché d'accepter de mourir pour laisser continuer la vie. Choissant de sacrifier la parole devant le poids de l'écrit et de l'école, elle donne à la mort de la tradition, l'espoir de la germination. Comme un suicide qui doit permettre l'émergence d'une nouvelle société, elle exhorte les Diallobé à l'adoption de l'écriture, tournant définitivement le dos au mythe de l'immortalité de l'ancêtre.

Ce que je propose, c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre. [...] (57).

La Grande Royale apporte ainsi une réplique à la fébrile attitude qui regarde la prise en compte du monde comme un sacrilège.

L'arène dans laquelle elle rencontre les Diallobé pour les convaincre de la nécessité de l'école est elle-même un espace géométrique qui symbolise un ordre nouveau. Le texte nous décrit un espace carré, une figure faite de rupture au centre duquel hommes et femmes observent l'émergence d'une génération nouvelle. Ce n'est un hasard si l'exemple dont elle justifie la nécessité de la rupture est l'image d'un enfant qui symbolise l'inévitabilité de la rupture et de la séparation. Pour elle cette rupture est inévitable car, répondant à son frère qui invoque son aide pour le maintien de la tradition, elle répond: « je [...] n'ai pas [de foi]. Je tire les conséquences de prémisses que je n'ai pas voulues » (46). Par cette formule, elle fait de la nécessité de l'école, un exercice de complétion d'un syllogisme dont la prémisse lui est imposée et dans l'arène, elle réitère c'est encore le poids de l'instant qu'elle appelle au secours de son éloquence. Montrant un enfant dans la foule elle déclare:

Regardez [l'enfant de Coumba], il apprend à marcher. Il ne sait pas où il va. Il sent seulement qu'il faut qu'il lève un pied et le mette devant, puis qu'il lève l'autre et le mette devant le premier [...] Hier, Ardo Diallobé, vous me disiez « La parole se suspend mais la vie, elle ne se suspend pas » c'est très vrai, regardez le bébé de Coumba » (56).

Ce bébé, tel qu'elle le montre à la foule, marche loin de sa mère comme la preuve de l'exercice de son individualité, sentant seulement « qu'il faut qu'il lève un pied et le mette devant, *puis* qu'il lève l'autre et le mette devant le premier » (56). La répétition de pronom déictique *il*, référant à l'enfant au milieu du carré, en fait le sujet grammatical de l'action de conquête. A travers cette construction, pourrait-on extrapoler, c'est au Diallobé qu'il revient, comme dans la métaphore de la semence, de préparer les conditions de l'ajustement par un sacrifice bénéfique.

La question que soulèvent les propos de la grande Royale dépasse de loin le cadre de l'*Aventure ambiguë* et la seule situation des Diallobé. Son attitude supplante la simplicité de la résignation devant une force supérieure pour poser une plus grande question, celle de la présence de l'enfant dans le texte, liée, de fait, à la notion même de tradition. Pour présenter l'école comme un impératif historique, la Grande Royale utilise des images positives de la germination qui méritent une observation au-delà des tendances progressistes:

[...] gens du Diallobé, souvenez-vous de nos champs quand approche la saison des pluies, nous aimons bien nos champs mais que faisons-nous alors ? Nous y mettons le fer et le feu, nous les tuons. De même, souvenez-vous de ce que nous faisons de nos réserves, nous aimerions bien les manger mais nous les enfouissons en terre (57).

L'assurance de la Grande Royale sur l'avenir fructueux de l'Afrique repose sur une rhétorique qui, sous tous les angles, contredit la fébrilité des traditionalistes qui voient en l'école, une fin programmée du continent africain. Dans sa stratégie discursive, elle interpelle à témoignage le souvenir de ses compatriotes. L'appel qu'elle fait à la mémoire saisonnière et cyclique autant dans l'itération que dans la formule « souvenez-vous » en plus de l'image du cycle saisonnier qu'elle utilise, doublée du présent itératif, donnent à l'expérience de la rencontre un caractère répétitif et détruit le caractère définitif de la mort qu'elle s'administre.

La position de la Grande Royale est une opposition à une tradition figée et circonscrite comme une donnée immuable. Elle est vivante, comme construction constante et constante déconstruction, un renouvellement permanent, un permanent renouvellement. Chaque fois qu'elle a été perçue comme une « taie d'eau morte », elle a difficilement camouflé l'idéologie qui se profile derrière elle. Pour la cousine de Samba Diallo, la maîtrise du monde s'opère par l'acquisition de *l'identité* et de l'individualité qu'amorce la séparation entre Coumba et son bébé. Pour la cousine de Samba Diallo en revanche, la maîtrise du monde s'opère par l'acquisition de

l'identité et de l'individualité qui permet la mobilité. Son attitude, différemment, de celle de Maître Thierno, est une renonciation à la profondeur pour se conformer à l'ouverture qu'impose l'immensité du monde. Les images qu'elle utilise, la récurrence des emphases et des métonymies de la dislocation, elle entreprend une conquête de l'espace monde. Comme dans les contes de *l'Enfant terrible*, la Grande Royale ainsi que le formulerait l'article de Christiane Seydou « Les Enfants Terribles mandé » dans *Histoires d'enfants terribles* « refait le chemin de sa propre naissance en s'offrant une mort potentielle » (93). Dans l'anticipation du parricide de Samba Diallo, la Grande Royale propose aux Diallobés d'accepter de *mourir* en leurs enfants et que « les étrangers [...] prennent en eux toute la place [...] laissée libre » (Kane, 57). Par cet acte elle cherche à assurer aux Diallobé, leur « délivrance de la « matrice de la mort » [...] par une reprise en main de [leur] destin. Dans la dynamique de sa démarche, « elle veut revendiquer [la] seule et unique responsabilité des Diallobé vis-à-vis de [leur] propre vie, en les posant comme [leur] propre créateur et [leur] propre initiateur » (Seydou, 93).

A l'opposé de la Grande Royale qui opte pour une fusion dans le monde, Maître Thierno, qui a pourtant une conscience de l'universalité, se refuse à la dispersion et à l'hésitation stratégique de la Grande Royale. Pour lui, la maîtrise de l'univers n'est point une nécessité et son choix en faveur de la spiritualité n'est point un choix de logique mathématique mais un choix intentionnel qui ne cache point sa mauvaise foi.

2.4.2 Maître Thierno et la stratégie de la fermeture au monde

La différence entre la Grande Royale et le Maître des Diallobé opère surtout dans le souci du dernier à maintenir le monde dans son unicité. Pendant que la Grande Royale montre sa tendance à conquérir la démesure du monde et de s'y ajuster, Maître Thierno opte pour un objectif plus endogène et autocentré sur la *construction* du Diallobé comme une entité unique qui

cherche à se présenter comme le souffle originel d'un homme faisant face au monde. Le Maître des Diallobé ne dissimule point son parti pris, conscient que la différence entre les peuples et leur culture est un choix fondé sur des à priori subjectifs. La construction du pays des Diallobé, comme une entité unique lui semble la condition du salut, fût-ce au prix de la mauvaise foi. Alors, lorsqu'un groupe de Sages Diallobé vient consulter Maître Thierno, a propos de l'école, il se mure dans le silence stratégique car il sait que tout débat sur l'école entraînerait une réflexion profonde sur la culture occidentale et ses bienfaits sur les Diallobé. Pour éviter la discussion qui l'obligerait à reconnaître les bienfaits de l'école, il refuse de répondre aux Diallobé, feignant l'ignorance:

Je jure sur la Parole que *je ne le sais pas*. Ce qu'un homme sait vraiment est pour lui comme la suite des nombres: il peut le dire infiniment et le prendre dans tous les sens, *sans limite*. Ce que je pourrais vous dire maintenant est rond et court: « faites » ou bien « ne faites pas », sans plus. Voyez-vous [...] vous-même la facilité avec laquelle cela peut se dire, et comme il n'y a plus de raison de dire ceci que cela? (96).

Maître Thierno sait qu'une réponse formulée l'inscrirait dans la logique de la fourche car lui-même aurait participé à la rupture de l'harmonie du monde, favorisant le choix d'une branche au détriment d'une autre. Au lieu de donner une position tranchée sur l'école et de voir le pays exploser de joie à la faveur d'un oui ou simplement obéir devant un refus, il choisit le silence comme une stratégie visant à maintenir l'univers Diallobé comme un monde rond et court (96).

2.4.3 Samba Diallo, entre le « Diallobé » et l' « Africain »

A l'image de son maître, Samba Diallo s'est essayé à la construction du monde comme une unité et comme une stratégie de réponse à la dislocation qu'introduit l'altérité. A l'école, lorsque l'harmonie des Diallobé est menacée et que l'unité qu'il cherche à offrir se disloque par la présence des peuples autres que les Diallobé, Samba Diallo réagit en cherchant à minimiser

cette différence. Aussi, la référence « le Diallobé » qui lui est appliquée, à la fois comme référence à son pays d'origine et comme moyen de le distinguer des autres africains, il recrée l'unité en ces termes:

Ma famille, les Diallobé fait partie du peuple des Diallobé. Nous venons des bords d'un grand fleuve, notre pays s'appelle aussi Diallobé. Je suis seul originaire dans la classe [...]. On en profite pour me plaisanter (70).

Cette révélation anticipe sur l'échec de la construction du pays Diallobé comme une exception historique et culturelle car si jusque là, la civilisation occidentale semble constituer la seule disruption à l'harmonie du pays, la métonymie par laquelle un autre garçon de l'école désigne Samba Diallo est révélatrice de la *construction* du conflit majeur du texte au détriment des contradictions mineures. Pour chercher à annuler le conflit, Samba Diallo ajoute « c'est chez moi ici, toujours chez moi » (71). Il biffe les frontières entre les éléments distincts du pays et étouffe les identités distinctes qui composent son monde pour faire une unité à partir de la multiplicité du monde.

Son voyage en France révèle le même fonctionnement linguistique. Dans sa discussion avec le père de Lucienne, il ne se sent confortable que dans le repli vers une Afrique de la Négritude, collective, unique dans son opposition à l'Occident. Sa discussion avec le père de Lucienne (121-129) ressasse avec aisance les théories de la commune expérience des Africains. Mais lorsque la discussion le cible en tant qu'individualité « Samba Diallo hésit[e] avant de répondre », convaincu que le fait d'avoir « choisi de [...] connaître [le monde] est la voie susceptible de perdre le Diallobé » (125). Sa tentative d'explication du projet philosophique universel exprime clairement la reconnaissance de l'universalisme et de la démesure du monde convaincu avec le Pasteur que le repli identitaire est une série de « réponses partielles » à la question de la multiplicité (127).

2.4.4 Le corps culturel et le défi de l'universalité

La foi du Maître trouve son prolongement dans le regard du fou, l'un des rares fils du pays des Diallobés à avoir vécu l'expérience de l'Europe, averti du « secret maléfique » du monde que, par de constants efforts, il fallait empêcher « le jaillissement extérieur » (98). Dès son entrée dans le texte, le fou affiche son corps comme une affirmation idéologique.

Différemment des autres corps engagés dans le texte, son corps aurait servi de liaison avec le monde occidental. Son attitude fait du conflit entre ces deux cultures, une simple stratégie de différenciation, dont tout l'enjeu réside dans son désir de persuasion. Aussi, sa présence cristallise-t-elle la dialectique entre les communautés censées s'opposer dans le texte et renforce l'idée de la « mauvaise foi » sur laquelle s'effectue le retranchement identitaire qui crée la farouche opposition entre une culture Diallobé et l'agresseur étranger.

S'il est une particularité chez le fou, c'est de représenter la dimension intentionnelle de l'opposition entre le pays des Diallobés et l'Occident. Par son *écriture* vestimentaire, il superpose les deux mondes dans une logique qui en révèle l'inégalité pour permettre l'expression de sa préférence:

L'homme était sanglé dans une vieille redingote, sous laquelle le moindre des gestes qu'il faisait révélait qu'il portait les habits amples des Diallobés. La vieillesse de cette redingote, sa propreté douteuse par-dessus la netteté immaculée des boubous donnaient au personnage un aspect insolite (98).

Le vêtement révèle deux couches d'expression dont l'une est réprimée dans le silence. Celle-ci, exprime le texte, était un « secret maléfique qu'il s'efforçait par un effort constant, d'en empêcher le jaillissement extérieur » (98). Ce secret du monde peut-il être la conscience de l'autre ? Est-il la conscience de l'universalité qui, du coup annule la spécificité et l'exception

Diallobé ? Lorsque le fou rend visite au Maître coranique juste après la visite des Diallobés venus le consulter sur l'attitude à adopter devant l'école il tranche le débat:

-Ils te fatiguent beaucoup, n'est-ce pas, tous ces gens...

[...]

-Chasse-les. Tu les chasseras, n'est-ce pas, la prochaine fois qu'ils viendront

[...]

-Dis, tu les chasseras, n'est-ce pas ? (99).

Vouloir chasser les Diallobé, c'est chercher à échapper à l'hésitation idéologique en fuyant le débat sur l'universalisme. La démarche du fou lui fait échapper à une perception lucide de l'espace. Il se replie dans un monde intérieur fait de sensations, au point de revivre jusque dans la douleur du corps, la mémoire de ses souvenirs de guerre. Dans ses contacts avec les autres dans le monde occidental, le fou exprime, non une tension vers eux, mais dans un repli passif qui se lit dans la série de verbes de sensations que nous notons dans l'extrait suivant:

Dès mes premiers pas dans la rue, j'éprouvai une angoisse indicible. *Il me sembla que mon cœur et mon corps ensemble se crispaient.* Je frissonnai [...] sous moi mes jambes étaient molles et tremblantes. Je *ressentis* une forte envie de m'asseoir. Autour, le carrelage *étendait son miroir* [...] où *résonnait* le claquement des souliers. Au centre de l'immense salle, j'aperçus une agglomération de fauteuils rembourrés, *mais à peine mon regard s'y était posé que je ressentis un regain de crispation comme une insurrection accentuée de tout mon corps.* Je posai mes valises et m'assis à même le carrelage froid [...] l'envie me prit d'ôter mes souliers, pour toucher du pied le froid miroir glauque. Mais j'eus vaguement conscience d'une incongruité [...] Mais à peine étais-je dans la rue que je sentis de nouveau renaître ma crispation. Aux prix d'efforts considérables, je réussis à n'en rien laisser paraître et me hâtai de m'éloigner (101-102). (je souligne).

Dans ce passage dont la structure se façonne autour des mouvements du corps, il nous a semblé intéressant d'analyser comment crispations et abandons du corps participent de la construction de la réponse du fou contre une altérité menaçante. Merleau-Ponty décrit ces deux mouvements dans la *Structure du comportement*, comme la recherche ou le refus du contact avec l'objet,

considérant que « la flexion est une attitude ou le corps prend possession du monde [...] par l'exemple des mouvements de convergence et de fixation [et qu'] au contraire l'extension exprime l'abandon et l'existence passive d'un corps qui ne maîtrise pas son milieu ». La tension- le corps en mouvement- est la recherche décrite comme une tentative d'adaptation et de compréhension de l'environnement, alors que le relâchement est le résultat d'une volonté contraire et consciente de nier l'autre comme un alter ego. Dans les lignes suivantes nous identifierons les tensions *T* et les résistances *R*.

Tension	Réaction
Dès mes premiers pas dans la rue, j'éprouvai une angoisse indicible. Il me <i>sembla</i> que mon cœur et mon corps ensemble se crispaient.	sous moi mes jambes étaient molles et tremblantes. Je ressentis une <i>forte envie</i> de m'asseoir

Tension	Réaction
mais à peine mon regard s'y était posé que <i>je ressentis</i> un regain de crispation comme une insurrection accentuée de tout mon corps	Je <i>posai</i> mes valises et <i>m'assis</i> à même le carrelage froid

Tension	Réaction
L'envie <i>me</i> prit d'ôter mes souliers, pour toucher du pied le froid miroir glauque	Mais j'eus vaguement <i>conscience</i> d'une incongruité. sous moi mes jambes étaient molles et tremblantes. Je ressentis <i>une forte envie</i> de m'asseoir

Tension	Réaction
Mais à peine étais-je dans la rue que je <i>sentis</i> de nouveau renaître ma crispation	Aux prix <i>d'efforts considérables</i> , je réussis à n'en rien laisser paraître et me hâtai de m'éloigner.

Les mouvements musculaires et émotionnels qui suscitent le contact émotif à ce nouvel espace enclenchent l'élan inconscient vers l'autre. En réaction, le fou cherche, par une volonté consciente et délibérée, à « repousser le surgissement [...] [du] chaos obscène [qui] est dans le monde et qui [le] défie »(105). Sa résistance opère par une série d'actions qui le convainquent de « tourn[er] la tête» devant un homme qu'il rencontre, comme s'il ne voulait en avoir qu'une prosopographie c'est à dire une image extérieure. Aussi, Parce qu'il veut se convaincre de l'inexistence d'une identité autre, le fou *décide* de ne voir les hommes de ce nouvel espace que comme des enveloppes dépourvues d'humanité affirmant: « Depuis que j'avais débarqué, je n'avais pas vu un seul pied » (103). Dans les réactions du fou, la tension vers l'autre semble relever d'un mouvement involontaire comme si sa conscience de l'humaine condition était une dimension innée de l'espèce humaine. Le refus, au contraire, relève d'une parfaite volonté de résister à « l'échos fraternel de [son] corps à un désarroi plus intime » (103). Cette opération passe par la transformation des hommes en des machines, sans vies, fragmentations métonymiques d'un espace antipathique.

Dans la description qu'il fait de l'espace européen au Maître des Diallobé, le fou résiste à identifier l'autre par son appréhension parcellaire de l'environnement et la perception qu'il s'autorise, (100-105). Son regard ne sélectionne que des silhouettes d'homme. Comme s'il refusait de voir des identités autres, son regard ne saisit « qu'un petit groupe » (101) un homme (101), des mains (102) l'assistance (102), les gens (102), les spectateurs ébahis (102), le poids des regards (102), des passants (102), un homme (102), une tête (103) un dos (103), une gabardine (103), des souliers (103), des bruits de castagnettes (103) qui se livrent à ses sens. Par cette perception métonymique, le fou s'autorise une possession partielle du monde occidental. Du coup, aux êtres qu'il rencontre, il refuse l'égalité. Par la même occasion, il n'exprime aucun

désir de s'accommoder de ces hommes nouveaux, en les refusant comme un échos lointain de la mesure des Diallobé

Les positions du Fou et de Maître Thierno font de la culture africaine une culture confrontée au défi de se lire et se dire comme une unité dans la multiplicité du monde. Le Maître des Diallobé, tout comme le fou, se ferment à la nouveauté, construisant l'unicité et la spécificité d'une culture, tout en se gardant d'ouvrir les yeux à la démesure du monde. En refusant ils refusent le nouveau découpage du monde qui se formalise dans la démarche sophiste ou le signifiant se vide de sa divinité en cherchant à vaincre « sans avoir raison ». En maintenant la circularité du mystère des Diallobé ils résistent « la saisie analogisante » de « ce corps là-bas [...] là-bas comme autre chair ». (Merleau Ponty, 217). Dans ce ratage volontaire, autrui est nié comme un être identique, par une appréhension et une perception métonymique. Le regard du fou apparaît comme un regard intentionnel qui s'efforce déjà, d'empêcher l'envahissement de son esprit par les images de l'homme dans son étendue et sa diversité, cet homme qui est « comme l'échos fraternel de [son] corps à un désarroi plus intime ». La non- reconnaissance de l'autre aboutit à un phénomène de *mimesis* qui semble rendre incontournable, l'appel de l'universalité. En d'autres termes la reconnaissance et l'acceptation des diversités du monde. A cette opération de percevoir l'autre comme une simple métonymie, le fou finit par perdre sa propre identité et sa langue. La scène de la rue montre la progressive désintégration de l'être qui perd sa propre autonomie, à la faveur des seules sensations qu'il a choisi de privilégier.

L'asphalte ... mon *regard* parcourait toute l'étendue et ne vis pas de limites à la pierre. Là-bas, la glace du feldspath, ici le gris de la pierre[...] nulle part, la tendre mollesse d'une terre nue. Sur l'asphalte dur, mon *oreille* exacerbée, mes *yeux* avides guettèrent, vainement, le tendre surgissement d'un pied nu. Autour, il n'y avait aucun pied. Sur la carapace dure, rien que le claquement d'un millier de coques dures. L'homme n'avait-il plus de pieds de chair ? Une femme passa, dont la chair rose des mollets se durcissait monstrueusement. En deux noires conques, à ras d'asphalte » (Kane,103).

Dans sa perception partielle du monde le fou perd son intégrité et son identité pour, dans un effet de *mimésis*, devenir une métonymie, un corps et un langage désarticulés et se réduire à une machine sensorielle constituée uniquement d'organes de perception : un regard, une oreille, des yeux, et un toucher. Sa propre dislocation se manifeste jusque dans son langage fait de phrases desquelles les verbes sont expulsés, ainsi que leur propre logique :

2.5 Conclusion

A l'image de Samba Diallo, les enfants de l'Afrique offrent l'image de personnages interstitiels et hybrides dans ce sens qu'ils se situent dans l'espace de transition culturelle, où l'ancien meurt ou se transforme, intégrant des données nouvelles, elles-mêmes perçues comme source de disruption. Pour ce faire, la lecture que ces jeunes font du monde s'opère dans le difficile syncrétisme entre opposition entre le monde dont ils sont nés et celui qu'ils laisseront à leurs descendants. Ce syncrétisme passe par une *reconceptualisation* de l'héritage de la tradition que les jeunes africains recomposent et la font fusionner avec des modèles que leur offrent la planétarisation progressive et constante des cultures. Partout en Afrique, les identités et les histoires générées dans ces espaces culturels de la jeunesse sont ainsi opaques, ambivalentes, négociables, polysémiques et «hétérodoxes» comme l'analyse Tshikala K. Biaya dans « Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine (Addis-Abeba, Dakar et Kinshasa) » dans la revue *Politiques africaines*. Comme il l'observe assez justement, les enfants des capitales africaines agissent et bâtissent leur mode de vie au-delà des significations et des frontières de l'Afrique postcoloniale, étant eux-mêmes les signes vivants des ruptures d'une Afrique en transition, procédant la redéfinition des frontières géographiques et culturelles.

Dans ce chapitre, nous avons cherché à nier la naturalité dont l'oralité se caractérise. Elle est une architecture de réponse face à l'appel de l'universalité qui dépersonnalise et « désidentifie ». *L'Aventure ambiguë* constitue assurément un questionnement intéressant sur le fonctionnement des cultures identifiantes. Avec une lecture qui a posé la différence entre les Diallobé et le reste du monde, non comme une vérité objective mais comme une construction qui choisit une lecture spécifique et intentionnelle du texte, nous avons voulu démontrer que l'identité culturelle qui donne une justification à l'identité, est elle aussi une construction partielle, qui pendant qu'elle choisit de lire la culture et le texte comme le témoignage d'une essence définie et définitive, elle est aussi un discours, « une architecture de réponse » contre une altérité dont elle ne se défera jamais. Si la culture est une construction, l'oralité en est aussi une. Et si l'oralité est une construction, elle pourra et devra, pour la survie du texte, devoir être déconstruite afin de prouver que l'ancêtre rebelle n'est évoqué que par opposition à un *Enfant terrible*, lui-même futur ancêtre, qui imprime sa marque- graphique dans le cas de l'Afrique actuelle, sur les cultures africaines. Celles-ci, par conséquent, qui ne peuvent pas se déterminer comme des données immuables.

Au lieu d'enfants sages qui se contentent d'assurer la transmission de la sagesse que leur transmettent les aînés, les romans africains mettent en scènes des jeunes qui cherchent à refaire le monde. Ces enfants terribles redéfinissent la poétique des romans en s'affranchissant de leur tradition. Ils mettent en crise l'ancêtre rebelle qui cherche à les maintenir dans les origines de l'Afrique, dans la résurrection des voix de la tradition. Ils ouvrent d'autres voies et d'autres perspectives, se percevant, non comme des exceptions culturelles, mais comme des parties intégrantes du monde.

CHAPITRE 3

LE CONTE ET SA TRANSCRIPTION: PAROLE D'ANCIENS, ECRITURE NOUVELLE

3.1 Introduction

3.1.1 La tradition et sa transcription

Dans la littérature africaine- la généralisation devra être lue comme une appellation stratégique- l'oralité est assumée comme la reconnaissance de l'importance de la participation de la voix ancestrale dans le processus de la création littéraire. Dans les thèses qui font des littératures africaines l'investissement des œuvres traditionnelles, l'écriture des *contes et légendes, épopées* ou autres récits empruntés aux performances orales s'anticipent comme les «lieux» où l'héritage culturel et toutes les pratiques « africaines » de la parole résistent aux langues et langages nouveaux. Ces textes, dits de littératures orales, sont censés utiliser des procédés oraculaires qui les définissent comme genres littéraires à part, au point que les lectures et études qui s'y appliquent ne peuvent se soustraire de la prise en compte des modalités d'un discours relatif aux formes originelles du genre. Aussi, en dépit de la pratique d'une langue européenne, l'écrivain africain est-il censé se détacher de l'influence occidentale en produisant un *texte parlé*, apparaissant comme le continuateur des traditions littéraires précoloniales marquée par la tradition orale. Son art se réduirait ainsi à la mimique et à la conservation de la parole traditionnelle et son écriture, motivée par l'unique volonté de conservation de la tradition orale, considérée comme la spécificité des sociétés dans lesquelles prédomine le collectivisme. Dans la perpétuation de pratiques littéraires authentiquement africaines, l'écrivain perdrait son individualité et son génie pour dans la mimique de la parole collective, conférer toute sa singularité au texte par la restitution de la primauté à la voix au détriment de l'écriture. Cette

démarche se formule comme une *déclaration d'indépendance* de la littérature africaine vis-à-vis des techniques et langues occidentales, coupables d'avoir servi d'outil à l'entreprise coloniale.

3.1.2 Le sujet

Dans le présent chapitre, nous réfléchirons à la nature véritable du lien entre la culture et la tradition d'un écrivain et le texte qu'il écrit. Notre hypothèse est qu'au contraire de leurs déclarations, les textes qui se proclament comme des transcriptions fidèles des genres littéraires populaires et traditionnels amorcent toujours des velléités de remise en cause des pratiques anciennes. A partir d'une analyse des recueils de conte *Le Pagne noir* de l'écrivain ivoirien Bernard Dadié et *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre* des Sénégalais Abdoulaye Sadi et Léopold Sédar Senghor, nous soutiendrons une théorie qui fait du texte écrit la promotion d'un ordre politique nouveaux. Ces deux recueils de contes d'animaux nous serviront à démontrer que la transcription place le texte sous l'influence des lois et logiques contemporaines à l'auteur. Dans les « failles » que nous identifierons entre le texte écrit et la tradition orale dont elle est censée s'inspirer, nous traquerons les marques de la « plus value » idéologiques qui font de chaque livre la chronique d'une période contemporaine à l'auteur.

3.1.3 Les auteurs

Né en 1916 à Assinie en Côte d'Ivoire, Bernard Dadié passe son enfance auprès de son oncle dont il tient son génie littéraire. Très rapidement, Oncle Dabian l'initie à l'art de dire des contes (531). Après l'école catholique de Grand Bassam, il entre à l'Ecole William Ponty de Dakar où il découvre ses talents d'écrivain dramaturge. Même lorsqu'il assure des responsabilités politiques et administratives, il conduit une carrière littéraire particulièrement prolifique et des plus éclectiques de sa génération. Il s'est essayé à tous les genres, la nouvelle avec *Légendes africaines* qu'il publie en 1953 suivie d'un recueil de contes intitulé *Le Pagne noir* en

1954. Deux années plus tard, il écrit *Climbié*, un roman autobiographique suivi pêle-mêle par *Un Nègre a Paris* en 1959, *Patron de New York* en 1964. Dadié est aussi auteur de plusieurs pièces de théâtre : *Monsieur Thogo-gnini* et *Les voix dans le vent* en 1970 ; *Béatrice du Congo* en 1971 et *Iles de Tempête* en 1973. L'œuvre de Dadié comprend aussi des poésies telles *Afrique debout* et la *Ronde des jours*.

Léopold Sédar Senghor et Abdoulaye Sadji sont deux écrivains sénégalais de même génération. Senghor est né en 1906 à Joal, petite ville côtière du Sénégal. Issu d'une famille riche, il connaît une enfance heureuse. Il obtient son Baccalauréat en 1928 et poursuit ses études à Paris où il rencontre Damas et Césaire avec lesquels il fonde le mouvement de la Négritude. Premier agrégé africain de l'université, il devient professeur de Lettres avant de prendre part à la deuxième guerre mondiale. Fait prisonnier en 1940 ; réformé pour maladie, il participe au Front National Universitaire en 1945. La même année, il est élu député du Sénégal. En 1955, il est élu secrétaire d'Etat à la présidence du conseil avant de devenir en 1960 le premier Président de la République du Sénégal; il démissionne de ce poste pour se consacrer à l'écriture avant d'accepter sa nomination à l'Académie française du 2 juin 1983. Jusqu'à sa mort en 2002, Senghor est resté l'un des poètes et critiques les plus célèbres du vingtième siècle. Il a écrit de nombreux poèmes dont *Chants d'ombre* en 1945 ; *Hosties noires* en 1948; *Ethiopiennes* en 1956. Il a aussi écrit *Nocturnes* en 1961; *Lettres d'hivernage* en 1972. L'une des plus grandes contributions de Senghor dans le débat littéraire africain et mondial est d'avoir émis la théorie du métissage culturel comme le destin inévitable de toutes les « cultures » du monde.

Pour sa part, Abdoulaye Sadji a vu le jour en 1910 à Rufisque, au Sénégal. Comme la plupart des enfants de parents musulmans, il étudie à l'école coranique et rentre à l'école occidentale lorsqu'il a 11 ans. De Rufisque au Lycée Faidherbe de Saint-Louis, à l'école William

Ponty de Dakar, dont il sort, en 1929, avec le titre d'instituteur destiné aux meilleurs étudiants. En 1959, il devint Inspecteur Primaire jusqu'à sa mort. Sadji est aussi auteur du roman *Maïmouna*, de la nouvelle *Tounka* et *Ce que dit la musique africaine*.

Ces trois auteurs sont les *produits* du système colonial français qui entrerait en conflit avec l'intention, pour ces écrivains, d'écrire des textes traditionnels. En même temps, ces écrivains posent avec une conscience beaucoup plus de sincère, le drame de leur ambiguïté comme nous l'analyserons dans leurs écrits.

3.2 *Le Pagne noir* et la question de la tradition

Le Pagne noir est un recueil de seize contes dont la plupart mettent en scène le personnage de Kakou Ananzé, symbole akan de la ruse et de la fourberie. Ce personnage ambigu collectionne une série de succès, qui, sous un angle critique, peuvent être lus comme la promotion d'un nouvel ordre social pour lequel la ruse prend le pas sur le respect scrupuleux de la morale et des traditions. Kacou Ananzé semble symboliser le progrès social, ses actions semblant plus valorisés que les « vieilles lois » sociales. Le non-respect de la tradition semble promouvoir ce personnage au rang des divinités. Même lorsque, pour avoir refusé de respecter les lois de la tradition qui empêchent de danser au rythme du Tam-tam, il est métamorphosé en un animal laid. Araignée assume cette difformité, non en contraste avec son état initial, mais comme une morphologie nouvelle à partir de laquelle il se définira désormais. Le conte de l'«Enfant Terrible» fait lui aussi l'apologie de l'irrévérence, par l'histoire d'un enfant qui, dès sa naissance, bouleverse l'ordre social en occasionnant la dispersion des animaux dans la forêt, au lieu du village où ils vécurent jadis. L'apologie du nouvel ordre social atteint un niveau exceptionnel avec le conte « Le Boeuf et l'Araignée ». Ananzé arrive à y tromper Dieu et à arracher la parole au mouton en lui volant sa langue. « Araignée et la Tortue », le sixième conte

du recueil, raconte comment l'orgueil de Kakou Ananzè le conduit à l'humiliation face à la tortue qu'il défie à la lutte. « Les funérailles de Mère Iguane » mettent en évidence l'égoïsme et la fourberie de l'Araignée, suivent ensuite « Le groin du porc », « Le chasseur et le Boa », « La vache de Dieu », « Les parents de la chauve-souris », « Le champ d'igname », « La dot », « Araignée et son fils » et « L'homme qui voulait être roi ». A priori, le lecteur qui aborde *Le Pagne noir* ne peut préfigurer le caractère des textes qui jouent allégrement sur la ligne de démarcation entre les genres.

3.2.1 De la culture à l'écriture

Du point de vue de la forme, tout se passe comme si l'auteur du *Pagne noir* avait cherché, en détachant ses textes de leur origine ethnique et tribale, à minimiser le lien entre la transcription et les origines culturelles du modèle. Le texte demeure bien silencieux sur la nature et les sources des récits. On ne lit la directe allusion au genre des textes du recueil ni de la tradition Akan Baoulé qui les aurait inspirés, que dans le *hors-texte*, sur la quatrième page de couverture:

Ces textes manifestent la rencontre heureuse d'un écrivain avec son monde, cette *Afrique* du pays baoulé, recrée à travers le merveilleux de la fable, l'ironique bestiaire de la *tradition*, la gaieté d'un *savoir ancien* et la tendresse d'une *longue mémoire* (*Pagne noir*, couverture).

La dissimulation des sources des contes, semble offrir à Bernard Dadié l'occasion de refaçonner leur structure et morphologie ainsi que le révèlent les tableaux comparatifs *incipit* et conclusions.

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Le Miroir de la disette » (7-17).	C'était un miroir dans lequel il ne fallait jamais se mirer sinon...(7).	Et comme tous les mensonges, c'est par vous que le mien passe pour se jeter à la mer (17).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Le Pagne noir » (18-22).	Il était une fois une fille qui avait perdu sa mère(18).	Elle sourit encore du sourire qu'on trouve sur les lèvres des jeunes filles (22).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« La Cruche »(23-35).	Ah ! Tu as cassé ma cruche(23).	Et c'est depuis l'aventure de cette femme qu'on ne maltraite plus les orphelins en pays noir(35).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« La Bosse de l'Araignée»(36-44).	Su-boum-ka Et le Tam-tam s'en allait par la forêt (36).	Mais depuis toujours retentit à mon oreille Su boum-ka (44).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« L'Enfant terrible »(45-52).	Autrefois, les animaux habitaient ensemble (45).	Elle regarde, elle scrute, interroge (52).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Le Bœuf de l'Araignée » (53-62).	Dieu avait un champ qui était rempli de ronces (53).	[...]le mouton fut obligé de prendre la vilaine langue qu'il a encore(62).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« L'Araignée et la Tortue » (63-73).	C'était pendant la famine, une famine atroce(63).	Perché sur la plus haute des cimes, il cherche le pays de l'Écureuil où règnent l'abondance et la paix (73).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Les Funérailles de la mère Iguane » (74-83).	Iguane fils et Kacou Ananze étaient des amis dont l'amitié avec le temps reverdissait(74).	Et c'est depuis ce soir-là aussi, leur amitié se rompait (83).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Le Groin du Porc » (84-96).	Le Porc autrefois, avait une trompe belle, une belle trompe(84).	Et c'est depuis ce jour-la que le Porc a le groin que nous lui connaissons(96).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Le chasseur et le Boa » (97-106).	Un chasseur bien pauvre avait, au bord d'un fleuve, étendu ses pièges(97).	Vous à sa place, quelle décision prendriez-vous ?(106).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« La Vache de Dieu » (107-115).	Surtout, Hyène, il ne faudra pas toucher au cœur, tu m'entends ? (107).	Et c'est depuis ce jour-là que l'Hyène a l'allure que nous lui connaissons (115).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Les Parents de la Chauve souris » (116-120).	La chauve souris était seule, si seule que cette solitude, nuit et jour, lui pesait (116).	[...]c'est toujours la fameuse aventure de la chauve-souris qui, à sa dernière heure, n'eut aucun ami pour en avoir trop voulu dans sa vie (120).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Le Champ d'Igname » (121-132).	Le champs s' étendait à perte de vue. Et c'était le champs de Kacou Ananzé(121).	Et c'est depuis ce jour –là qu'on voit des araignées sur les sources, les rivières, les fleuves (132).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« La Dot »(133-142).	Vraiment ! Vraiment, [...]il passe souvent des drôles d'idées par la tête d'un dieu !(133).	c'est ainsi que je ne pus avoir la main de la fille aînée de dieu parce que j'avais oublié le bôdoah de mouche (142).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« Araignée et son fil (143-150).	était un monstre qu'il avait, Kacou Ananze (143).	Depuis, il attend là, le retour de son fils qui un jour, de ce lieu même, partit visiter son royaume (150).

Titre du conte	Formule d'introduction	Formule de conclusion
« L'homme qui voulait être roi » (151).	Un homme voulait être roi (151).	Voulez-vous être cet homme heureux ? (158).

Si nous admettons que le conte se détermine par la fixité de sa structure, il faudra bien lire les « entorses » de Bernard Dadié comme un effort de *désethniser* ses écrits. S'il cherche, par la modification des structures introductives et conclusives, à faire disparaître le « style oral » de ses contes, c'est pour en favoriser une forme plus « écrite ». En général, les contes se structurent sur le même mode, même si les expressions récurrentes qui agrémentent le récit sont propres à chaque « culture ». Les formules d'introduction, « il était une fois » ou « du temps ou les animaux parlaient comme les hommes », « en ces temps là » ou encore « il y a très longtemps » ou « Autrefois, les animaux habitaient ensemble »⁽⁴⁵⁾ insistent sur le caractère intemporel du récit. Dans la situation de narration, ces formules produisent un effet de distance entre l'univers du conte et le monde réel. C'est aussi sur cette indétermination que repose la capacité du conte à se faire le reflet du contingent et servir de support à la critique de la société. Les formules finales sont déterminées par le type du conte. Selon la clôture que le conteur choisit, le récit s'achève soit sur une formule heureuse et elliptique « ils vécurent heureux et eurent de nombreux enfants », soit sur une formule didactique : « c'est depuis ce jour... » etc. Dans plusieurs régions du continent africain, le conte se conclut sur la formule « Le conte est terminé, je l'ai replacé sous l'arbre où je l'avais trouvé, et où quelqu'un viendra le reprendre ». Dans les contes de Dadié, ces

formules sont totalement transformées. Il cherche à leur conférer une physionomie culturelle autre, dans le refus de feindre la tradition orale. La démarche pourrait valablement soutenir l'idée que, même s'il s'appuie sur sa tradition, un écrivain est toujours à la recherche d'un public autre.

3.2.2 Culture africaine et l'épreuve de la logique scripturaire

A plusieurs reprises dans « Le miroir de la disette » premier conte dans *Le Pagne noir*, le narrateur interpelle le lecteur à réfléchir sur les paradigmes de l'oralité et de la tradition. Il interrompt la narration du conte, pour interpeller l'auditoire et requérir sa participation dans l'évaluation du texte et de l'acte de rébellion dont Kacou Ananzé se rend coupable.

Ah, je vous entends vous écrier « faut-il donc être un parfait idiot pour en arriver là ! » Pardon ! Et *nous* autres, *nous* autres qui tout le temps *analysons* notre bonheur, *démontons* nos jouets pour en voir le mécanisme, ne sommes *nous* pas logés à la même enseigne en fait de curiosité ? (8). (Je souligne).

L'attitude progressiste de Dadié fait de son texte le support d'un ordre intellectuel nouveau. Les hommes ne restent plus silencieux face au mystère des lois d'anciens. Ils analysent, démontent et dissèquent et interrogent les « lois » à l'image de l'Araignée. Cette attitude prend le contre-pied de la *sagesse africaine* qui appelle au strict et au silence devant la tradition. Aussi, est-ce en actant intradiégétique le lecteur- partage sa complicité avec le narrateur qui s'assimile totalement au personnage de Kacou Ananzé, en s'alignant en faveur de *l'intelligence rebelle* qui appelle à *l'analyse* et au *démontage* et à la mise en question de la tradition. La rupture d'avec la tradition exprime le désir de Dadié d'échapper aux limites de la tradition et du cercle « ethnique », pour déterminer un nouveau type de relation régie par l'écriture. Il s'harmonise avec le « culturellement autre » se faisant un observateur lointain des particularismes et singularités des pratiques littéraires africaines. Sa complicité avec l'autre culturel est si forte qu'au lieu de condamner l'irrespect de la tradition par Kacou Ananzé, il valorise cette attitude de profanation

comme un acte positif, source de progrès. Avec ses complices culturels et intellectuels, il semble formuler un discours ambigu, s'érigeant en évaluateur des lois anciennes de la tradition.

3.2.3 La leçon de nouveauté

Dans le conte «Le Miroir de la disette», Bernard Dadié cherche à imposer l'idée que seule la remise en question est formatrice. L'idéologie progressiste du conte se manifeste dans l'admission de la curiosité, comme une valeur qui conditionne l'intelligence et la ruse. En outre, l'intelligence inquisitrice et provocatrice présentée ailleurs comme un blasphème contre la tradition, semble élevée au stade de l'unique attitude scientifique et philosophique qui conduit au progrès. Cette intelligence crée des situations difficiles et met le sujet en crise avec sa société. Ces déconvenues procurent l'ultime avantage de l'accès par de Kacou Ananzè, à une *intelligence* supérieure à celle que permet le respect de la tradition. Elles lui font mettre en place des stratégies qui « accroissent [les] facultés, décuplent [l']intelligence, fouettent [l']ingéniosité» (8), Kacou Ananzé ayant « toujours dans la tête, plus d'un tour et sur la langue, des phrases prêtes à le sortir d'embarras » (10). A l'opposé, dans leur lutte contre le nouvel ordre intellectuel que représente Araignée, les Anciens semblent se manifester par une maladresse et une faiblesse particulières, n'arrivant jamais à avoir raison du pouvoir de héros moderne.:

Les anciens, pour avoir [Araignée], se mettaient par dix, par vingt, par cent, mais il sortait toujours vainqueur des traquenards les plus réussis. Car lorsqu'ils croyaient lui tenir le bras, il n'avait qu'une jambe, et lorsqu'ils étaient convaincus de le tenir par le tronc, entre leurs mains n'était qu'un tronc d'arbre (8).

Beaucoup plus que l'intelligence de Kacou Ananzé, cet extrait de texte semble suggérer que la tradition une source d'erreurs, présentant l'ombre comme la vérité. Ses tenants se trompent lorsqu'ils croient avoir accédé à la vérité, prenant l'ombre pour la proie.

En s'adressant à cercle qu'il rallie autour du livre, Bernard Dadié aide à redonner sa primauté à l'écriture en démythifiant la voix, comme un artifice littéraire. En jouant sur les différents fonctionnement du discours littéraire, il semble avoir réussi à rompre le lien entre le conte transcrit et la voix ancestrale. Même quand elle est retenue, la parole fonctionne comme une stratégie d'écriture. En profanant la loi du Royaume ou l'a envoyé la magie d'un petit silence dont il a épargné la vie, Kacou Ananzé L'Araignée, devenu Premier Ministre se retrouve à son stade initial d'homme pauvre et affamé, condamné à pêcher pour survivre. Lorsqu'il cherche à recréer les conditions de cet état de bonheur, il retourne à la rivière, reprend le petit poisson, croyant, par une chute de la douzième branche, retourner dans le royaume magique. Le saut qui lui avait procuré du bonheur devient un saut périlleux, et notre héros «vient s'écraser sur le sol » (17). Le narrateur s'empresse alors d'ajouter :

Heureusement, [Araignée] n'en mourut pas ; ses exploits se seraient arrêtés et nous, hommes, aurions peu de choses à nous raconter les soirs (17).

Ces indications métanarrative révèlent les artifices de la construction fictionnelle et participent de la présentation de l'oralité comme artificialité littéraire.

3.2.4 Tradition et désuétude

Le deuxième conte « la Bosse de l'Araignée » explique comment Araignée est devenue la bête bossue et difforme qu'on connaît aujourd'hui, pour avoir, malgré l'interdit, dansé la danse des nains. Dans son déroulement, le texte cherche à coller le plus possible aux structures de l'oralité comme on peut le lire dans l'extrait suivant:

L'entendez-vous le tam-tam remplissant la brousse et le village de ses notes grêles, chaudes sourdes pathétiques ? L'entendez-vous monter les vallons, descendre de la montagne, surgir d'entre les éclaircis, monter plus haut que la voix *argentine des nains* ? On dirait qu'il ne veut pas s'en aller, le tam-tam tant il gémit, crie, hurle, gronde ! Il se tait un instant, puis revient, plus rapide que le vent qui le porte. Gardez-vous, cependant de danser (36).

L'oralité et l'illusion de la tradition est créée dans le rythme que construit l'anaphore « l'entendez-vous » et par l'intertexte thématique que le passage entretient le Tamtam valorisé par le mouvement de la Négritude. Cependant, d'avoir fait du tam-tam une référence lointaine d'il « y a des années et des années » (37), le conteur semble avoir accepté la tradition comme la marque du passé dont il faut se garder de « répéter » les *Su-boum* et *Su-boum-ka* (36). La nouveauté qu'il prône se traduit jusque dans les structures narratives du conte dit à la première personne. Ce conte dont le titre « la Bosse de l'Araignée » produit les attentes d'un récit à la troisième personne, fait l'économie du « conteur ». Dadié fait du personnage de son texte, l'instance qui prend la place du conteur pour dire sa propre mésaventure, dans une narration homodiégétique:

C'est pour avoir chanté cette chanson, dansé cette danse des nains que je suis devenu bossu, *moi*, Kacou Ananzé. (37)

Le bouleversement des structures du conte traditionnel se dessinent comme l'intention de renverser le principe de la théorie de la continuité. Au lieu que l'écriture imite la parole, elle la capture et la soumet à la forme de la confession.

L'analyse des deux contes de Bernard Dadié nous a révélé que, malgré la tendance des analystes à faire des contes un genre qui participe à la traduction et à la perpétuation de la tradition. Le genre écrit et décrit le support de la contradiction de cette même tradition. La mise en crise de la tradition, par une analyse de la faille entre le conte traditionnel et les exigences de l'écriture aide, selon notre perspective générale, à la mise en crise de l'oralité comme une forme fixe et une anti-écriture. Même dans la récupération des légendes, Bernard Dadié procède à un constant ajustement et une constante adaptation aux questions du jour montrant que contrairement au rôle de véhicule de la tradition qu'on lui impose, le conte africain est aussi et

surtout un genre moderne qui arrive à parler au quotidien de l'auditeur et du lecteur comme

l'écrit Tidjani Serpos dans *Le Dictionnaire des œuvres négro-africaines de langue française*:

Bernard Dadié n'est pas un simple collectionneur qui veut montrer à l'Occident que l'Afrique a une littérature orale riche. Pour [lui] les contes n'ont de valeur que dans la mesure où leur message, réactualisés et ajustés aux problèmes de contemporains permet au lecteur de comprendre un peu mieux la nature des maux qui le hantent (331).

Ce constat réduit au néant les tentatives d'assimiler les contes à des structures immuables, comme la reproduction des modèles séculaires. La vérité est que, derrière les intentions ou les subterfuges de collectivisme, les contes du recueil créent des effets d'identité propre. Si le discours prend des allures de message collectif, il se révèle en grande partie comme le témoignage d'un écrivain sur les problèmes de son temps. Une fois transcrits, les textes se détachent de leurs modèles traditionnels pour échapper à la logique tribale et ethnique.

3.3. *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre* ou l'éloge de l'école occidentale

3.3.1 La structure du conte

Semblable au *Pagne noir* de Bernard Dadié, *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre* par Senghor et Abdoulaye Sadji, est une compilation de contes d'animaux. Des contes différents y sont regroupés selon une structure romanesque qui décrit l'itinéraire de Leuk-le-Lièvre. Nous démontrerons que ce parcours copie l'itinéraire de l'écolier africain pour qui le parcours du monde occidental est perçu comme un acte de profanation du secret des maîtres blancs. Aussi, ce recueil semble célébrer un ordre nouveau dans la promotion de la jeunesse comme une valeur semblable à l'intelligence :

Certain jour [les animaux] se rassemblent pour désigner le plus jeune animal. Oncle *Gaiëndé-le –lion* préside la séance.

On connaît le plus fort de tous les animaux: c'est *Gaiëndé le lion*, roi de la brousse. On connaît le plus vieux: c'est *Mame-gnèye-l'éléphant*. On connaît aussi le plus malhonnête, c'est *Bouki-L'hyène*. Mais on ne connaît pas le plus intelligent. Tout le monde veut passer pour le plus intelligent

de tous les animaux. Oncle *Gaïndé-le-Lion* dit: « si nous connaissons le plus jeune, nous connaissons le plus intelligent » (3).

Cette épreuve peut bien être lue comme une critique de la tradition, dans un espace où le pouvoir appartient ordinairement au plus fort, au plus vieux, peut-être même au plus malhonnête. La nécessité pour les animaux d'élire un jeune pour le poste nouvellement créé de « plus intelligent » (3), revient à la promotion d'un système nouveau, où l'intelligence et le pouvoir de persuasion constituent les qualités essentielles de l'homme accompli. La nouvelle valeur inclut ces caractéristiques comme des paradigmes du nouveau pouvoir. Le monde de vérité pure que semble représenter l'ancêtre, se trouve mis en crise par un nouvel ordre sophiste où le propos n'a besoin d'avoir raison pour vaincre. Pour *persuader* les autres animaux de sa jeunesse, *Leuk-le-Lièvre* se laisse tomber d'un arbre annonçant « attention, je vais naître! » (1). Il en est consacré le plus intelligent, étant parvenu à persuader l'assemblée. Dans une annonce qui émane de *Gaïndé-le-Lion*, le roi des animaux procède à la condamnation de la tradition par la mise en place d'un nouveau critère de socialisation, le pouvoir de persuasion :

Tu as réussi à nous prouver que tu es le plus jeune, tu n'es peut-être pas le plus jeune mais ton intelligence est supérieure à celle des autres (4).

Très rapidement, le symbole animal se déconstruit pour révéler la véritable quête initiatique de *Leuk-le-Lièvre*, tournée vers la recherche du savoir. A peine sacré le plus intelligent des animaux, il sent un appel nouveau à « découvrir de nouveau la brousse, avec les yeux de quelqu'un qui sait beaucoup de choses » (5).

3.3.2 De la brousse au village

Le lièvre parcourt ensuite la forêt et subit une initiation avec l'araignée (son équivalent dans d'autres sociétés africaines). Sur les conseils de celui-ci, il part à la découverte des animaux de la forêt (4), de la mer (5) et des hommes (6) et de leurs villages. Il se fait capturer et la

punition que lui infligent les hommes déforment totalement son corps (7). Il rencontre la fée qui lui enseigne les avantages de cette nouvelle morphologie (8). Il revient dans la forêt et apprend le caractère des animaux (10) pour pouvoir facilement leur jouer des tours. Ses premières victimes sont l'Eléphant et la Baleine (11-12), suivi du Léopard dont il emporte la griffe (14). Il rencontre ensuite le jeune Samba et l'accompagne en triomphe dans le dernier « chapitre ».

La redécouverte de la brousse pour un animal ne manque pas d'intérêt surtout quand celui-ci propose une méthodologie nouvelle. Il sait désormais beaucoup de chose et la combinaison de ce facteur avec son itinéraire peuvent être anticipés comme un voyage qui va proposer les valeurs qu'il vient lui-même de mettre en pratique. Dans son parcours initiatique, il rassemble des signes que nous pouvons interpréter comme la symbolique de l'écriture. Une hirondelle lui donne une leçon sur la géographie du monde, qui recule les limites de son espace d'évolution, lui inculquant le désir «d'émigrer vers le pays frais que baigne la mer immense» (13), une claire illusion à la métropole française. Cette référence fait coïncider l'itinéraire de Leuk-le-Lièvre avec celui de *L'Enfant noir* de Camara Laye ou encore celui du personnage de Samba Diallo de *L'Aventure ambiguë* de Cheick Hamidou Kane. Partis de leur village, ils aboutissent en à l'espace au-delà des océans constitue pour l'écolier africain le lieu d'un apprentissage, ou il apprend à «réunir les animaux pour raconter ce qu'il a vu et avoir plus de considération» (12).

3.3.3 La promotion de l'école

L'allusion à l'école occidentale est établie avec l'introduction de la fée Randatou. Elle constitue une référence intertextuelle aux livres d'écoliers, la fée apparaissant comme le réinvestissement, dans un conte sénégalais, du *Cendrillon* de Charles Perrault et des Frères Grimm, étrangers aux cultures africaines. Les marques qui lui ressemblent dans les contes

d'Afrique sont celles de la mère morte qui revient donner un pouvoir à sa fille ou son fils maltraité comme on les rencontre dans les contes de « la *Cruche* » ou du « Pagne noir » de Bernard Dadié. La fée de *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre*, nous est bien familière. D'elle, raconte le narrateur, « on dit qu'avec sa baguette magique elle transforme les chats en prince galants les citrouilles en équipage et les souris en pages » (21). L'allusion directe au conte de Cendrillon est aussi une occasion pour le narrateur, de surgir dans son texte comme « quelqu'un qui sait beaucoup de choses » (5). Il révèle la structure du récit dans un clin d'œil au lecteur:

On dit [de la fée] que d'une simple caresse de sa main, elle peut changer la forme de n'importe quel organe, guérir les maladies les plus graves. *On dit... mais qui pourrait dire tout* ce qui se raconte sur le grand pouvoir de Mame Randatou, la fée ? (21).

Qui pourrait dire? La question qui est posée comme un devoir de classe, comme une claire allusion à l'écriture considérée comme source de progrès. Aussi, la présence de la fée, dans le conte manifeste-t-elle les traces de la culture duelle de ses auteurs.

Comme le cas de Kacou Ananzé dans « La Bosse de l'Araignée » la rencontre du lièvre avec les hommes offre l'occasion d'une métamorphose dont il va chercher à tirer le meilleur avantage. Après que le lièvre a été battu par les hommes, ses oreilles s'élargissent, un chien lui coupe la queue (23). De cette métamorphose, il tire les motifs du salut car, lui dit la fée, « si tu gardes tes longues oreilles, tu entendras mieux, si tu gardes tes longues pattes, tu courras mieux ; ta queue écourtée te permettra de mieux sauter » (22). Le message de la fée est une exhortation aux Africains de s'adapter aux influences nouvelles. Une transformation structurelle et culturelle doit pouvoir, comme le métissage de l'intellectuel noir, être source de progrès et donner de nouveaux moyens de faire face aux défis du moment. Les différentes techniques des transpositeurs suggèrent d'intégrer les nouveaux changements et d'assumer ainsi la dynamique de l'histoire et des échanges entre les peuples. Aussi, la mission originelle du lièvre qui part à la

découverte de la forêt se mue-t-elle lorsqu'il fait la rencontre d'un Samba Diallo. L'animal devient le symbole de l'écolier qui part de la « brousse » et revient dans un « village ». L'animal de la forêt se transforme en un écolier, écrivant la *réversion* du processus de l'oralité. Contrairement à l'annonce du début du texte, *Leuk-le-Lièvre* ne finit pas son périple par un « retour triomphal » (180) dans la brousse mais dans le village des hommes comme le représentant totémique du personnage de Samba. De toute évidence, le retour rappelle celui de Senghor superbement métaphorisé dans le film *Touki Bouki* de Djibril Diop Mambéti. Comme Samba, il arrive riche de savoirs comme « quelqu'un de puissant et de célèbre [...] avec une fortune immense et une grande gloire[...]. [En homme] grand beau et riche [...] il rendra le pays heureux et prospère » (180).

3.3. Conclusion

Les études de la *Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre* de Senghor et de Sadjì et du *Pagne noir* de Bernard Dadié nous ont permis de mettre en évidence la réappropriation du texte traditionnel par l'écriture. Comme un matériau premier, celui-ci s'adapte à l'écriture et met en crise la tradition en faisant la promotion d'un ordre intellectuel nouveau. Dans le cas des contes du *Pagne noir* et de *La Belle Histoire de Leuk-le-lièvre*, ce nouvel ordre se détourne du passéisme pour adopter l'école et le métissage où le livre devient une source de richesse et d'admiration. Pour Senghor, dont la démarche personnifie totalement les paradoxes et contradictions de la littérature africaine, le conte est en finalité le cadre dans lequel s'entame la libération de l'homme de lettres, des dominations du pouvoir des esprits. Tout comme l'enfant et les étudiants africains qui ont observé la rupture d'avec leur mère, le personnage de Samba revient, fort de la science du monde, le succès censé honorer l'itinéraire de l'écolier africain.

Ce chapitre a permis de mettre en évidence l'échec de la transformation de l'œuvre traditionnelle en un livre car ce support suppose un type de communication autre, avec des individus différents de ceux que rassemblent les performances orales. Les intentions de traditionalisme que semblent motiver les textes écrits ne peuvent, à notre avis, se réaliser que comme une allégeance à l'Afrique nouvelle dont la poétique ne peut reproduire celle des ancêtres. Les enfants qui « lisent » ont appris, sur les chemins de l'école interroger leurs propres rapports aux lois qui régissent leur propre culture dans l'application de la pensée critique. Désormais l'ancêtre est condamné à composer avec les jeunes qui, en plus de s'opposer à la tradition, la *désécrivent* pour lui substituer des nouvelles traditions plus en conformité avec les exigences de leur époque. En révélant les « individualités » des narrateurs, nous avons cherché à leur restituer des *auteurs*, en faisant de la culture de l'oralité, non une expression collective mais une expression unique, tout comme nous anticipons le griot de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, sujet de notre chapitre suivant, de dire un regard personnel sur une époque qui lui est contemporaine et qu'il contraste avec les idéautés que suggèrent les mythes de la tradition orale que feint le roman.

CHAPITRE 4 DE L'ORALITE A LA DIFFERENCE CULTURELLE

4.1 Introduction

4.1.1 De l'oralité à la reconquête de l'aura

Traditionnellement, la question de l'oralité s'aborde avec la croyance en un fonctionnement spécifique de la parole naturelle, dont le texte littéraire est considéré comme le prolongement dans la littérature ouest africaine. Empruntant leurs prémisses aux mythes d'acquisition de la parole, les thèses qui soutiennent une perception « oraliste » du texte, voient en l'écriture un espace de dénaturation de la parole et partant, celle d'une identité collective. Pour en réduire les effets, les textes écrits dans l'espace ouest africain se sont lus comme des transmigrations de voix ancestrales qui, sous la plume transparente des écrivains, traversent les siècles pour, avec une limpidité extraordinaire, « rejaillir » dans l'Afrique contemporaine et européanisée. Comme des modèles d'idéalité, ces textes sont censés restituer sa dignité et son aura à l'entreprise littéraire, mis en crise par la longue transition de la colonisation.

En introduisant sa transcription de la geste de Soundjata, fondateur du premier empire ouest africain, Djibril Tamsir Niane s'efforce d'ajuster sa plume à la parole du griot, figure littéraire traditionnelle de l'Afrique subsaharienne. Sa préface à *Soundjata ou l'épopée mandingue* indique clairement que cet historien sénégalais d'origine guinéenne propose son texte, non comme une « création » mais la transmission et la traduction fidèle de propos qui antécédent jusqu'à la pratique de l'écriture sur le continent africain :

Ce livre est plutôt l'oeuvre d'un obscur griot du village de Djeliba Koro dans la circonscription de Siguiri en Guinée. *Je lui dois tout*. Ma connaissance du pays malinké m'a permis d'apprécier hautement la science et le talent des griots traditionalistes du Mandingue en matière d'Histoire (5). (Je souligne).

Pour cet historien-chercheur, la reconnaissance du griot comme source de son livre a de grandes implications sur le rôle qu'il accorde à l'écriture. Elle sert de pont entre deux cultures mais elle aide surtout à « porter » la contre-attaque contre le mépris que les espaces scripturaires – nous identifions ainsi l'espace européen- affichent à l'endroit des peuples dits d'oralité, et qu'ils considèrent comme des peuples primitifs et ignorants de l'écriture. La démarche constitue aussi une tentative de restauration de sa grandeur au griot, personnage ambigu dans l'espace culturel ouest africain. Si Djibril Tamsir Niane cherche, dès son avant propos, à restituer l'aura des « maîtres de la parole », c'est parce que ses recherches en histoire lui ont révélé que ces figures importantes de la tradition africaine ont, depuis la colonisation, perdu de leur superbe, mis en crise par une logique nouvelle, émanant d'autres peuples (78).

Dans l'avant-propos qu'il écrit dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, il s'empresse de restituer à ce personnage sa dignité perdue, non sans avoir pris la peine de dégager les responsabilités dans la détérioration des valeurs africaines essentielles :

Il faut cependant, [...] lever une équivoque. Aujourd'hui, dès qu'on parle de griots, on pense à cette « caste de musiciens professionnels » faite pour vivre sur le dos des autres ; dès qu'on dit griot, on pense à ces nombreux guitaristes qui peuplent nos villes et vont vendre leur « musique » dans les studios d'enregistrement de Dakar ou d'Abidjan (5).

Par rapport à un tel constat de dévalorisation, le texte de Djibril Tamsir Niane se proclame comme une entreprise de restitution de la vérité historique et culturelle de l'Afrique. Au griot, il rend hommage, en rappelant à son auditoire et son lecteur, la vraie dimension sociologique de la parole dans le contexte africain et la grandeur de celui qui s'en fait l'exécutant:

Si, aujourd'hui, le griot est réduit à tirer parti de son art musical ou même à travailler de ses mains pour vivre, il n'en a pas toujours été ainsi dans l'Afrique antique. Autrefois les griots étaient les Conseillers des rois, ils détenaient les Constitutions des royaumes par le seul travail de la mémoire ; chaque famille princière avait son griot préposé à la conservation de la tradition ; c'est parmi les griots que les rois choisissaient les précepteurs des jeunes princes (6).

Le texte de Djibril Tamsir Niane est non seulement une occasion pour vilipender les changements subis en Afrique mais aussi, il est une tentative d'anoblissement de ces « maîtres de la parole », dans le rappel de leur noblesse ancienne. Cependant, si nous consultons *les Gens de la parole* de Sory Camara, nous arrivons à une toute autre approche du griot. Il semble ressortir d'après cet anthropologue guinéen qu'à toutes les époques de l'histoire du Mandingue, le griot a joui d'un statut ambigu, admiré et craint pour ses pouvoirs mais aussi, largement méprisé à cause de sa vie de parasite, aux dépends de ceux qu'il louange.

[Le griot] ne donne jamais, et il reçoit toujours: mieux, il n'attend pas qu'autrui prenne l'initiative des libéralités, il se charge de l'en persuader. C'est ainsi qu'il est apparu à de nombreux observateurs comme un parasite, un quémendeur impénitent » (138).

Aussi, dans un témoignage que Sory Camara recueille dans *Le premier voyage du Sieur de la Courbe fait à la Coste d'Afrique en 1685*, texte resté longtemps inconnu, un voyageur français qui découvre le griot au dix-septième siècle, bien avant que la colonisation, parle déjà à cette époque, de musiciens et de flatteurs qui vivent de l'art de la flatterie :

Les *guiriots* faisoient merveille à chanter mes louanges et celles de leurs maîtres et accompagnoient leurs voix d'un petit luth à trois cordes de crin de cheval [...]. Leurs chansons sont martiales vous disant, en vous nommant que vous estes d'une grande race, ce qu'ils appellent en français corrompus grands gens (43).

La noblesse que Djibril Tamsir Niane tente de conférer au griot les installe dans une période mythique. Par cette « reculade » dans le *hors temps* de l'histoire, *Soundjata ou l'épopée mandingue* cherche aussi à se faire un remède contre l'oubli de la tradition, s'écrivant comme une invitation à la (re)découverte de la culture africaine.

Soundjata ou l'épopée mandingue se réduit, selon Djibril Tamsir Niane, à une entreprise d'éducation des « fils du Manding » et des « enfants du peuple noir » (12) à renouer avec leur

culture. Pour cet écrivain et historien, l'acte d'écriture lui est salutaire car du contact avec le griot, ses « yeux viennent [...]de s'ouvrir à ces mystères de l'Afrique éternelle » (7). Le texte est aussi un appel aux intellectuels africains à se défaire de leur culture occidentale, inadaptée à la logique et la littérature africaine. Dans la recherche du savoir, l'intellectuel doit « sacrifier [sa] petite prétention d'intellectuel en veston devant les silences des traditions» (7). Il doit « venir s'asseoir humblement près des Anciens et écouter les paroles des griots qui enseignent la Sagesse et l'Histoire » (7).

Dans ses « Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Age » publié dans le numéro initial de la revue *Recherches africaines*, il découvre comment la parole jouit d'un statut exceptionnel en Afrique précoloniale. Avec cette parole, il découvre aussi le pouvoir du griot:

En Afrique Noire, la parole, la voix humaine a un grand pouvoir; sa maîtrise n'est pas donnée à tout le monde et les griots sont précisément ceux qui cultivent la parole. Dans les pays manding, dans chaque village il y a un griot qui tient pour ainsi dire la chaire d'histoire du village, on l'appelle « Belen-Tigi » c'est lui qui connaît toute l'histoire du village et de la région que son prédécesseur lui a enseigné pendant de longues années ; le « Belen-Tigi » connaît l'histoire de toutes les tribus qui peuplent sa « province », il connaît la liste des chefs qui se sont succédés depuis un temps très lointain. Plus souvent on trouve par province un village de griots et c'est là où se trouve le « Belen-Tigi » ; dans chaque province, il y a un village des Anciens, la fondation la plus ancienne où se conserve également la tradition historique de la province (6).

Une année après la publication de cette recherche, l'historien publie une épopée sur un fait historique fondamental dans l'espace manding à partir de la performance de Djeli Mamadou Kouyaté, un griot de caste. Même s'il en dénie la paternité, son texte intervient largement comme le fruit d'une collaboration entre un « obscur griot » et un transcripteur qui cherche à se mettre dans l'ombre, afin de permettre le rayonnement de la parole proférée.

D'entrée, le transcripteur se trouve confronté à la question de la «vérité» du texte d'épopée en rapport avec l'histoire, en tant qu'acte de documentation. Au lieu de la vérité

scientifique, le griot semble incarner la question de la vérité en termes d'originalité dans le sens que les propos du griot dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* ne peuvent être prouvés à partir d'expérimentation. Ils s'anticipent au contraire comme une tentative de *réversion* qui doit permettre de corriger les bouleversements introduits par la colonisation. Si le griot semble avoir perdu de son grade dans sa rencontre avec l'occident, il a entraîné dans sa chute la parole de l'oralité. À cause de son nouveau statut subalterne à l'écriture, la parole est remise en cause, par les Africains eux-mêmes, comme un moyen contestable de diffusion du savoir et de la connaissance. Par un détour dans l'histoire, Djibril Tamsir Niane rétablit son véritable statut au mode de transmission qu'est la parole par le choix d'un narrateur griot dont il fait la promotion. Cependant, si pour de nombreux Africains, le griot est la marque de la parole telle qu'elle se proférait avant l'avènement de l'écriture, ce personnage pourtant opère comme une construction qui dépend de l'écriture.

En plus de se réclamer comme un ouvrage historique qui raconte l'histoire de «l'Ancêtre du grand Manding [...] qui, par ses exploits, surpassa Djoul Kara Naïni » (10), *Soundjata ou l'épopée Mandingue* se lit aussi comme un texte qui marque la différence entre une formulation africaine et ses conflits avec la logique scripturaire. Devenu ouvrage majeur dans la littérature africaine dès sa parution, ce texte a rapidement été récupéré par le discours de confrontation initié par le mouvement de la Négritude, comme une réponse –tardive peut-être, mais très pointue- à la théorie de la table rase sur l'histoire politique du continent africain :

L'Occident nous a malheureusement appris à mépriser les sources orales en matière d'Histoire; tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement. Aussi même parmi les intellectuels africains il s'en trouve d'assez bornés pour regarder avec dédain les documents « parlants » que sont les griots et pour croire que nous ne savons rien ou presque rien de notre pays, faute de documents écrits. Ceux-là prouvent tout simplement qu'ils ne connaissent leur propre pays que d'après les Blancs. La parole des griots traditionalistes a droit à autre chose que du mépris (6).

L'enjeu véritable de l'épopée mandingue apparaît dans cette déclaration, comme une réaction contre l'eurocentrisme, par la promotion de la parole comme une forme véridique. Sa promotion devient le fer de lance d'une position idéologique qui franchit les limites de la littérature pour devenir la marque d'une opposition entre l'Europe et l'Afrique régulées différemment.

4.1.2 Histoire et littérature

Avec la parution de *Soundjata ou l'épopée mandingue* en 1960, Djibril Tamsir Niane réussit, dans un contexte encore influencé par les théories de la Négritude, à faire coïncider littérature et histoire, où le mode de profération du texte devient une entreprise d'identification, donc de différenciation de l'Africain avec le reste du monde. Dans le contexte qu'il détermine ainsi, la textualité s'analyse toujours par rapport à une mémoire parlée qui ne se révèle que dans l'accomplissement de conditions linguistiques spécifiques, qui révisent l'histoire africaine, avec pour ambition d'en biffer les influences occidentales. La démarche, devenue populaire, a eu pour effet la mise en place de stratégies de lectures qui anticipent les textes comme des productions liées, autant à la biologie de leurs créateurs qu'à leur culture, différente de toutes les autres cultures du monde. Pourtant, comme nous l'avons établi par l'étude de *L'Aventure ambiguë* dans le second chapitre de la présente étude, la différence entre les cultures résulte d'une vision partielle et parcellaire du monde. Aussi, une démarche fondée sur la différence raciale nous apparaît-elle comme une *machination* littéraire qui recherche, dans l'expression de la différence culturelle, une stratégie qui doit servir de support de la *réauthentification* de l'Africain nouveau. D'un point de vue pratique cependant, la lisibilité du texte s'en trouve soumise à « l'organisation [...] du système de la langue, et par la place qu'occupe la parole dans ce système » (Zadi, 465). Selon la technique qu'adoptent narrateur et transcripteur dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, le texte serait une œuvre sans auteur. Pendant que Djibril Tamsir Niane en attribue la propriété

au griot Djeli Mamadou Kouyaté, ce dernier se réfugie derrière ses ancêtres, se reconnaissant humblement comme une voix qui se perd dans la « chaîne » des récitants des exploits de

Soundjata :

Je connais la liste de tous les souverains qui se sont succédés au trône du Manding. Je sais comment les hommes noirs se sont divisés en tribus, *car mon père m'a légué tout son savoir*: je sais pourquoi tel s'appelle Kamara, tel Kéita, tel autre Sidibé ou Traoré [...].
[...]Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge; c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. *Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue*; les griots de roi ignorent le mensonge (10). (Je souligne).

Du fait de la source et de l'origine lointaines de son propos, le griot déclame sa déférence à la parole, réclame une attitude identique à tout lecteur potentiel des œuvres d'oralité.

Par rapport à ce contexte, *Soundjata ou l'épopée Mandingue* de Djibril Tamsir ne se contente pas d'être un texte qui fait la promotion de l'oralité, il en propose aussi une méthode d'approche. En tant qu'émanation de l'ancêtre et en tant que totalité, il doit être protégé de toute démarche qui en menace l'intégrité par le questionnement. La mise en examen du texte par une étude scientifique qui en interroge le fonctionnement équivaldrait, selon les croyances en l'oralité devenues méthodologies d'approche de la littérature, à un manque de déférence face à la parole de l'ancêtre qui inspire et dicte les propos du texte. Or justement, les méthodes d'analyse « importées de l'Occident » se permettent un questionnement indécent en privilégiant la forme et l'écriture, pourtant coupables d'avoir affaibli la voix de l'ancêtre pour lui suppléer un procédé dégradant contre lequel le griot prévient le lecteur:

Malheureux, n'essaie point de percer le mystère que le mandingue te cache, ne va point déranger les esprits dans leur repos éternel ; ne va point dans les villes mortes interroger le passé [...] ne cherche point à connaître ce qui n'est point à connaître (152).

Dans sa proposition de lecture, le narrateur-griot dénie au texte son caractère autonome. Il le considère à la fois comme une itération de la parole ancestrale et une conception autre de la composition artistique. Celle-ci ne saurait être abordée en dehors de la prise en compte de son mode de profération, des mythes et des sociétés dans lesquelles elle prend forme, comme le suggère Walter Benjamin dans « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » :

Il est indispensable de tenir compte des circonstances historiques dans une analyse ayant pour objet l'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Car elles annoncent cette vérité décisive : la reproduction mécanisée[...] émancipe l'oeuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'oeuvre d'art reproduite devient reproduction d'une oeuvre d'art destinée à la reproductibilité [...]: en demander l'épreuve authentique serait absurde. Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. À son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre[...] (339).

Pour maintenir le secret qui est imposé aux tenants de l'oralité, la démarche analytique qu'elle adopte décourage le lecteur dans ses tentations de détacher le texte de son contexte historique pour en rechercher le dispositif énonciatif qui supporte l'expression de l'individualité. Pour le griot, les créations littéraires doivent garder leur intégrité en refusant de se prêter aux questions du lecteur, soucieux de les disséquer et de partialiser leur discours qui ne peut être conçu que comme totalité, du fait de son origine collective.

4.1.3 Le sujet

Dans ce chapitre, nous partons du principe qu'une analyse de l'oeuvre littéraire comme un texte collectif aboutit à la mise en place d'une pratique que nous avons identifiée dans le premier chapitre de notre étude comme la *délecture*. Par conséquent, nous estimons que la textualité de l'oeuvre de Djibril Tamsir Niane peut être déterminée et analysée en fonction de l'individualité des compositeurs. La prise en compte du texte comme l'émanation d'une « individualité double » composée d'un narrateur et d'un transcritteur, aiderait à détecter les « manquements »

que les deux récits superposés entretiennent entre eux d'une part, et avec la figure historique qu'ils dépeignent. Une fois établis, ces « ratages » pourraient aider à cerner la complexité de la collaboration entre la voix et le texte, comme le suggère l'oxymore « littérature orale ». Ces ratages pourraient surtout révéler l'idéologie et l'ambiguïté sur lesquelles l'oralité prend ses marques. Pendant que la présence du griot participe à la promotion de l'anamnèse collective comme source de réévaluation de l'Afrique contemporaine et support de sa rééducation, elle recherche aussi la dévaluation de l'écriture, pratique pourtant largement adoptée par le continent, comme une « invention [qui] a tué la mémoire » chez ces peuples nouveaux qui ont perdu le lien avec leur passé] » (78).

Paradoxalement et à cause de sa double tâche, la narration de *Soundjata ou l'épopée mandingue* se place sous la dépendance de la logique scripturaire, lui déniait du coup, la pureté de qu'elle réclame. Nous montrerons comment cette performance participe à la *déconstruction* de l'oralité en tant que modalité d'un discours immuable. De la nécessité qu'elle éprouve à s'ajuster ou à se définir par rapport à l'écriture, nous indiquerons comment la parole *s'écrit* dans ce texte de Djibril Tamsir Niane, non comme reproduction des propositions d'ancêtres, mais comme une construction artistique qui évolue comme la formulation des préoccupations politiques et culturelles du récitant et du transcripteur.

4.2 Soundjata ou l'épopée mandingue les tentations d'une écriture autre

4.2.1 le texte et l'auteur

L'auteur

Djibril Tamsir Niane est né en janvier 1932 à Conakry. Il effectue ses études à Siguiri, puis au Collège Classique de Conakry où il obtient son Baccalauréat en 1954. Admis à la Faculté des Lettres de Bordeaux, il en sort diplômé d'Etudes Supérieures d'Histoire en 1959 avec deux

travaux, *Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Age* suivi de *Mise en place des populations de la Haute-Guinée*. En 1960, alors qu'il est professeur d'histoire dans un lycée guinéen, il publie *Soundjata ou l'épopée mandingue* écrit avec Djeli Mamadou Kouyaté, « un obscur griot de la région de Siguiri » (5). De 1960 à 1972, il est respectivement professeur d'histoire, Directeur de Lycée, Directeur de la Division des Sciences Sociales au Département de la Recherche Scientifique et Chef de la Mission Archéologique Guinéo-Polonaise de Niani (Siguiri). En 1973 il émigre au Sénégal où il devient Conseiller Technique au Ministère de l'Education Nationale, puis Directeur Général de la Fondation Léopold Sédar Senghor. De 1985 à 1989, Djibril Tamsir Niane est Directeur National des Archives Culturelles du Sénégal. Il est aussi fondateur et éditeur, depuis 1990 de la SAEC : Société Africaine d'Edition et de Communication, première maison d'édition privée de la Guinée.

Le texte :

Le texte de Djibril Tamsir Niane raconte la vie de Soundjata Keïta, fondateur de l'empire du Mali, dont les hauts faits se situent entre 1230 et 1255. L'épopée de Soundjata appartient au cycle des récits épiques de l'Afrique occidentale parmi lesquels, les épopées mandingues, le mythe de fondation de Ségou et l'épopée de Samory, chef mandingue qui a résisté aux colonisateurs en tentant d'étendre l'héritage de Soundjata. De toutes les épopées ouest africaines cependant, celle de Soundjata reste la plus célébrée. Un grand nombre de griots ont chanté en ont livré de multiples versions de cette histoire, de même que de nombreux écrivains. Nous avons identifié six épopées ou livres d'histoire qui apportent chacune une vision spécifique la vie de Soundjata Keita. L'écrivain guinéen Camara Laye intitule sa version *Le Maître de la parole*. Masan Makan Diabaté, écrivain originaire de la caste des griots publie sa version sous le titre *L'Aigle et l'épervier ou la Geste de Sunjata*. L'une des versions les moins connues mais qui

portent un regard de sympathie sur Soumaoro Kanté, l'opposant de Soundjata est *L' Empire du Mali récit de Wa Kamissoko de Krina* et *La grande Geste du Mali* né de la collaboration entre l'ethnologue Youssouf Tata Cissé et le griot Wa Kamissoko. Au rang des historiens, Koudou Gbagbo Laurent, l'actuel Président de République de Côte d'Ivoire a écrit *Soundjata: Le Lion du Manding*. On pourrait aussi ajouter le film *Keïta! L'héritage du griot* du cinéaste Burkinabé Dani Kouyaté qui choisit de raconter l'histoire du Manding, en fonction de l'importance psychologique qu'elle peut incarner pour les africains perdus dans l'anonymat des villes.

Ecrite sur la base d'une collaboration entre un historien transcripteur et Djeli Mamadou Kouyaté, griot descendant des Kouyaté au service des princes du Manding depuis l'époque de Soundjata, *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane est parmi les plus reconnues. Elle raconte une version fantastique de l'histoire de Soundjata Keïta, fondateur de l'empire du Mandingue, depuis les prédictions de sa naissance jusqu'à son héroïque victoire de la bataille de Krina que les historiens situent autour de 1235. Historiquement cette victoire acquise aux dépens de Soumaoro Kanté, roi de la région du Sosso, aboutit à la naissance de l'empire du Manding, première « confédération » ouest africaine.

Parallèlement à ses intentions historiques, *Soundjata ou l'épopée mandingue* agit comme la célébration de « la raison orale », donnant aux faits et gestes de Soundjata, une dimension magique qui caractérise l'épopée. Accueilli par Naré Maghan, un chasseur se livre à un art de divination qui lui fait prédire la naissance, dans la famille royale, d'un enfant au destin exceptionnel dont la mère bossue et laide sera présentée au roi par deux chasseurs :

Je vois venir vers ta ville deux chasseurs ils viennent de loin et une femme les accompagne, Oh, cette femme ! Elle est laide, elle est affreuse. Elle porte sur le dos une bosse qui la déforme, [...], ô mystère des mystères, cette femme, roi, tu dois l'épouser car elle sera la mère de celui qui rendra le nom de Manding immortel à jamais, l'enfant sera le septième astre, le Septième Conquérant de la terre, il sera plus puissant que Djoulou Kara Naïni (20).

De l'union entre le roi du Mading et Sogolon Kedjou, la femme de la prédiction, naît Soundjata infirme, difforme et laid. Respectant la prédiction du chasseur, le Roi Naré Maghan confie sa succession à ce fils infirme, qui choisit Balla Fasseké comme son griot personnel (39-40). Après la mort du père, Soundjata guérit de son infirmité de manière bien miraculeuse:

Mari Djata[...] rampa à quatre pattes et[,] [...] prenant appui sur ses genoux et sur une main, [...] il souleva sans effort la barre de fer et la dressa verticalement ; il n'était plus que sur ses genoux, il tenait la barre de ses deux mains. [...] les muscles de ses bras se tendirent d'un coup sec il s'arc-bouta et ses genoux se détachèrent de terre ; Sogolon Kedjou était tout yeux, elle regardait les jambes de son fils, qui tremblaient comme sous une secousse électrique. Djata transpirait et la sueur coulait de son front. Dans un grand effort il se détendit et d'un coup il fut sur ses deux jambes, mais la grande barre de fer était tordue et avait pris la forme d'un arc (45).

Il est alors déshérité par Dankara Touma , son demi-frère qui le dépossède aussi de Balla Fasséké, son précepteur et griot attitré. Il s'exile avec sa mère dans le royaume du Wagadou dirigé par Moussa Tounkara où il excelle dans le maniement des armes et dans la direction des armées. Devant les exceptionnelles qualités du jeune homme, Toukara le nomma *Kan-Koro-Sigui* ou vice-roi (70).

Pendant ce temps, le Manding, était tombé sous l'autorité de Soumaoro Kanté, roi du Sosso (73) qui à son tour, s'approprie les services de Balla Fasséké. Aidé de l'armée de Toukara, Soundjata revient dans le Manding, s'allie à d'autres rois, retrouve son griot qui s'était enfui de chez Soumaoro, et défait le roi invincible à la bataille de Krina, grâce à une flèche montée d'un ergot de coq. En 1240, il fonda le premier empire ouest africain avec une charte, donna une place importante au développement de l'agriculture par l'introduction dans le royaume, de la culture et du tissage du coton. Le texte de Djibril Tamsir Niane instaure l'écriture d'une histoire déniée à l'Afrique mais il reste, du point de vue de la narration, un conflit entre une performance et son écriture.

4.2.2 *Soundjata ou l'épopée mandingue* : Ecriture et mémoire

Ce récit historique de *Soundjata ou l'épopée mandingue* est aussi une allégeance au pouvoir et à l'importance du griot dans la création de l'Empire. D'un point de vue littéraire, Balla Fasséké intervient comme un personnage omniprésent et omniscient. Témoin privilégié de l'histoire dans sa construction, il occupe l'espace de la narration comme le gage de la vérité que le griot manifeste dans son art. Mieux qu'un simple témoin, Balla Fasséké et ses descendants « maîtres dans l'art de la parole », exercent une conscience aigüe de l'histoire. La force militaire qui conduit à la victoire n'est possible que du fait de son intervention. Dans la bataille décisive pour la fondation de l'Empire, Balla Fasséké est l'organisateur des troupes. Ses paroles enclenchent la mise en marche du destin du Manding, il parvient convaincre Soundjata de l'urgence de l'action, réitérant la divination qu'avait faite le chasseur sorcier sur la naissance de l'Empire. Le soir qui précède la bataille, il prédit la victoire comme une nécessité historique, dont dépendent les générations futures, en s'adressant à Soundjata dans les termes suivants:

Voici venir les temps que les génies t'ont prédits. Soundjata, les royaumes et les empires sont à l'image de l'homme, comme lui ils naissent, grandissent et disparaissent ; chaque souverain incarne un moment de cette vie. Jadis les rois du Wagadou ont étendu leur royaume sur tous les pays habités par l'homme noir, mais le cercle s'est fermé [...]. Aujourd'hui un autre royaume se dresse, puissant, le royaume Sosso : des rois humiliés ont porté leurs tributs à Sosso, l'arrogance de Soumaoro ne connaît plus de bornes, sa cruauté est à la hauteur de son ambition. Mais Soumaoro dominera-t-il le monde ? Sommes-nous condamnés, nous griots du Manding, à transmettre aux *générations futures* les humiliations que le roi de Sosso veut infliger au pays ? [...]. Pour affronter la tempête il faut à l'arbre des racines longues, des tranches noueuses, Maghan-Soundjata, l'arbre n'a-t-il pas grandi ?
[...] Tu es venu au Manding, eh bien ! impose-toi; la force se fait sa propre loi et le pouvoir ne souffre aucun partage.
Mais écoute ce que tes ancêtres ont fait afin que tu saches ce que tu as à faire (114-115).

Dans un acte égal à celui du chasseur qui a prédit la naissance de Soundjata, Balla Fasséké instruit l'empereur sur l'importance de la culture ancestrale. Ce discours, transcrit à destination

des jeunes africains, établit la prise en compte de l'histoire et de la tradition, comme l'une des conditions de la victoire militaire, mais surtout celle de la victoire culturelle contre l'Occident, dont les agissements en Afrique coloniale, sont bien semblables à ceux de Soumaoro, l'envahisseur.

Dans la recherche de la restitution de la grandeur bafouée autant dans le Manding que dans l'Afrique acculturée, la parole devient une arme essentielle, comme le témoigne l'injonction de Balla Fasséké à Soundjata Kéita.

Nous sommes accourus vers toi ; la nouvelle de la victoire de Tabon me fit comprendre que le lion a brisé ses chaînes. O fils de Sogolon, *je suis la parole et toi l'action*, maintenant ton destin commence(108).

Traduit selon les préoccupations des contemporains à Djibril Tamsir Niane et à son griot-narrateur, ces propos de Balla Fasséké résonnent comme l'appel pour un retour aux sources du verbe, mis en crise par la logique de l'écriture. L'histoire se construit alors selon une collaboration entre la parole et l'action. Si dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* la victoire est acquise au prix de l'art de la guerre, elle n'est que la face visible d'un combat mystique gagné grâce à l'art de la flatterie dans lequel les griots excellent. Le « tana »(107) ou talon d'Achille du roi invincible n'est découvert que grâce à une participation du griot « en rapport constant avec » la demi-sœur de Soundjata, mariée de force à Soumaoro. Aussi le combat n'a-t-il lieu que lorsque Soundjata reçoit la promesse d'immortalité dont l'art du griot est le gage certain:

Soundjata était très heureux de retrouver [...]son griot ; il avait maintenant le chanteur qui, par sa parole, devait perpétuer sa mémoire. Il n'y aurait pas de héros si les actions étaient condamnées à l'oubli des hommes, car nous agissons pour soulever l'admiration de ceux qui vivent, et provoquer la vénération de ceux qui doivent venir (108).

L'acte littéraire qui prend place avec la création de l'épopée mandingue de Djibril Tamsir Niane, apparaît aussi comme un acte salubre qui revigore l'ardeur des Africains en renforçant leurs racines culturelles. L'importance du lien entre la création et la mémoire collective établit le présent africain comme une période d'agression. Le lecteur ne peut en tirer un avantage que dans la totale reconnaissance de l'oralité comme une technique qui assure la restitution de l'identité culturelle. Celle-ci apparaît comme le résultat d'une séparation avec l'espace d'agression que constitue la culture européenne et la technique de l'écriture qu'elle impose avec son corollaire méthodologique qui suggère la remise en cause, par le questionnement scientifique, comme la seule pratique capable de libérer la signification d'un texte. Dans la recherche d'une identité qui contraste avec celle du colonisateur qui a initié l'Africain à l'art du roman, passant par la reconnaissance et l'acceptation de l'oralité, le texte littéraire devient, à l'image de la formule qu'utilise Madeleine Borgomano dans *Des hommes ou des bêtes*, la matérialisation d'un au-delà mythique, total et indivisible sur laquelle le lecteur doit s'abstenir de profanation (80). Il devient la manifestation d'un ancêtre incarné qui, du privilège de l'âge, acquiert celui de la pureté qui donne accès aux voies de la vérité.

En dépit de quelques tentatives pour revisiter ce sujet depuis *Mémoire et écriture de l'histoire* de Pius Ngandu Nkashama, l'oralité se veut encore une reprise de propos parlés dans le texte écrit. L'analyse critique qu'il effectue des *Ecaillles du ciel* de Tierno Monénembo ouvre une perspective nouvelle vers une *théorie textuelle de l'oralité*. Celle-ci, en totale dissociation avec la perspective ontologique, ethnographique et sociologique considère que les modalités de l'oralité « ne relèvent plus de la superposition des préliminaires anthropologiques » mais d'une étude des mécanismes de la narration (9). Malgré le souci d'adaptation de la démarche aux préoccupations textuelles, elle maintient le texte comme une continuité entre une pratique « africaine » et les

«manifestations variées de la vie sociale » (10). Par rapport à cette perception, et indépendamment de ses intentions historiques, *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane cherche à contredire et à s'opposer aux thèses eurocentristes sur l'histoire. Il s'engage totalement contre le regard que l'Europe porte sur l'oralité africaine comme mode de transmission inefficace. En réponse à la dévalorisation de l'oralité, le narrateur prend à partie les thèses scripturaires. Il considère l'écriture, non comme la marque d'une avancée scientifique mais comme une « invention [qui] a tué la mémoire chez [les peuples qui] [...] ne sentent plus le passé] » (78):

Chez [...] [les Européens] tout le monde croit connaître alors que *le savoir doit être un secret* ; les prophètes n'ont pas écrit et leur parole n'en a été que plus vivante. Quelle piètre connaissance que la connaissance qui est figée dans les livres muets. Moi, Djeli Mamadou Kouyaté, je suis l'aboutissement d'une longue tradition ; depuis des générations nous nous transmettons l'histoire des rois de père en fils. La parole m'a été transmise sans altération, je la dirai sans l'altérer car je l'ai reçue pure de tout mensonge. Écoutez maintenant [la vraie][...] histoire de Soundjata[...] (79).

A son tour, il dévalorise le poids scientifique des textes historiques lorsque, vantant les qualités du griot, il affirme « l'Histoire n'a pas de mystère pour nous; nous enseignons au *vulgaire* ce que nous voulons bien lui enseigner, c'est nous qui détenons les clefs [...] du Manding » (9). Il établit ainsi que le livre ne renferme qu'une « piètre connaissance » destiné au chercheur qui n'est qu'« un vulgaire » dont les informations proviennent de l'inépuisable source que constitue l'oralité. En d'autres termes, la parole du griot constitue l'histoire originale qui se dévalue dans l'écriture.

4.2.3 Ecriture et authenticité

La démarche de Djeli Mamadou Kouyaté épouse l'attitude nostalgique de Walter Benjamin face aux moyens de reproduction de l'art, exprimée dans son article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » dans *L'homme, le langage et la culture: essais* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Pour Benjamin, l'invention des procédés de reproduction

mécanisée a radicalement influencé la fonction de l'art caractérisé auparavant, par l'*aura*, superposable dans notre étude, au concept de l'authenticité qui est régi par l'intervention de l'ancêtre. D'après Benjamin, la « *reproductibilité* » de l'œuvre d'art par la photographie ou par le livre, en transforme le caractère historique en une impotence qui en abolit tout caractère d'originalité et d'authenticité. Les possibilités de la reproduction instaurent un nouveau rapport entre l'homme et l'œuvre d'art. A la contemplation de la performance des griots par exemple, elle fait se substituer une attitude de désappropriation par laquelle le créateur s'efface pour laisser le lecteur disséquer son art afin de lui faire révéler sa signification

A la reproduction même la plus perfectionnée d'une oeuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : *son hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par-là autant les altérations qu'elle peut subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer. La trace des premières ne saurait être relevée que par des analyses chimiques qu'il est impossible d'opérer sur la reproduction; les secondes sont l'objet d'une tradition dont la reconstitution doit prendre son point de départ au lieu même où se trouve l'original (338).

L'identité entre la question de l'oralité avec les théories de Walter Benjamin repose sur le commun traitement que les deux accordent à la production littéraire. Dans la démarche des critiques des littératures inspirées par la tradition, l'écriture apparaît comme un simple outil de commodité. En retour, elle a une incidence négative sur le produit lui-même. Pour Benjamin, l'*aura* étant faite à la fois de la pérennité de l'œuvre et de sa dépendance des lois de l'« *ici et maintenant* » l'écriture qui le conserve et la démultiplie détruit ce rapport de proximité:

La technique de reproduction [...]détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence, son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuel de l'humanité (339).

Pour annuler les effets de destruction de l'aura, *Soundjata ou l'épopée mandingue* intègre la voix à l'écriture lorsque d'entrée, l'auteur annonce son texte comme une collaboration avec un griot. Les deux instances qui collaborent à la mise en forme de l'épopée cherchent à en préserver l'aura, en refusant la paternité du produit fini. Tous les deux s'accordent à mettre en place une rhétorique de l'anamnèse qui fait du passé l'autorité créatrice du texte. Pendant que le transcritteur décrit l'épopée de Soundjata comme « l'œuvre d'un obscur griot du village de Djeliba Koro » (5), le griot se reconnaît comme « l'aboutissement d'une longue tradition [qui se] transmet l'histoire [...] de père en fils » (79). Tous les deux situent les origines de leurs propos en dehors des performances du texte, pour préserver l'histoire des effets de leurs propres inventions.

Le texte soutient alors l'illusion d'une authenticité qui définit la valeur sociale du griot et détermine l'action de politique culturelle que défend Djibril Tamsir Niane. L'écrivain et le griot cherchent, pour cet effet, à préserver le « *hic et nunc* de l'original [qui] forme le contenu de la notion de l'authenticité [...] [dont] les composantes [...] se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée » (Benjamin, 338). Voilà pourquoi lorsque le transcritteur de *Soundjata ou l'épopée mandingue* écrit à propos du griot qui lui « dicte » son texte : « Je lui dois tout » (5), ce dernier donne la preuve de l'authenticité de son texte en clamant ses propos comme la répétition fidèle de la parole de son père telle qu'il l'a reçue (10). Tous les deux justifient ainsi la théorie de Benjamin selon laquelle « la valeur unique de l'œuvre d'art *authentique* a sa base dans le rituel » (339). Dans la collaboration entre le griot et l'historien, le texte qui se réclame aussi comme une pratique rituelle, devient un espace trop limitatif pour la grandeur du sujet de Soundjata et la grandeur du griot. Pour cela, le griot dénie à l'écriture la capacité de dire son texte de manière convaincante, le transcritteur considère que pour rétablir la

vérité, le texte doit s'accompagner d'un hors texte constitué d'une série de commentaires qui expliquent au lecteur les mécanismes de la poétique du griot.

Dans la restitution de *l'aura* à l'histoire du continent, le griot s'offre l'occasion de sa propre valorisation. Il s'autoproclame composante indispensable de la société, en se faisant un maillon d'une chaîne glorieuse, couverte de *l'aura* de la mémoire. L'importance du passé se révèle dans le contraste qu'il en établit avec le présent, autour des articulations temporelles *autrefois* et *maintenant*, avec la colonisation comme période charnière. En établissant une différence entre le « maintenant » de l'écriture et « l'autrefois de la parole », l'écrivain interpelle la conscience du lecteur sur une opposition qualitative entre une vie ancienne qu'il cherche à pratiquer dans son texte et l'écriture qui symbolise l'intrusion dénaturante de l'Occident. Le griot récupère aussi le discours comparatif entre « l'autrefois » et le « maintenant » comme support de son auto-valorisation. Sa lecture des deux moments repose sur le contraste entre le héros traditionnel et l'intellectuel africain, rejeton engendré de sa violente rencontre entre les deux mondes.

Hommes d'aujourd'hui, que vous êtes petits à côté de vos ancêtres, et petits par l'esprit car vous avez peine à saisir le sens de mes paroles. Soundjata repose près de Niani-Niani mais son esprit vit toujours (152).

Pour l'auteur tout comme le narrateur, l'enjeu consiste à évoquer le passé traditionnel comme une idéalité historique sous l'égide d'un ancêtre dont la grandeur réside dans sa capacité à « saisir le sens des paroles [du griot] »(152).

Le projet oralitaire que met en œuvre la double participation griot et écrivain devient, non une performance destinée aux « enfants d'Afrique », mais une entreprise de rédemption des « enfants prodiges » de la nouvelle Afrique qui ont dilapidé leur héritage culturel. Pour racheter ces enfants perdus, le texte propose les modèles anciens symbolisés par une « parole pure »(9)qui

prend sa source dans les origines du temps. Il n'est pas par conséquent pas insensé de considérer la narration du chapitre « la femme buffle » comme une curieuse leçon de tradition. Lorsque le roi Nare Maghan, père de Soundjata rencontre le chasseur qui apporte la nouvelle de la future naissance de Soundjata, il semble particulièrement impressionné par le respect de la tradition dont celui-ci a fait preuve. A la poursuite d'un gibier, le chasseur avait pénétré les territoires du roi du Mandingue. Se conformant à la coutume, il avait donné un morceau du gibier au roi de la région en déclamant :

Je te salue roi du Manding, je vous salue tous du Manding; je suis un chasseur à la poursuite du gibier, je viens du Sangaran ; une biche intrépide m'a guidé jusqu'au mur de Nianiba. Par la Baraka de mon Maître, Grand Simbon, mes flèches l'ont touchée, elle gît non loin de vos murs. Comme cela se doit, O roi, je viens t'apporter ta part (18).

S'il est entendu que les hommes du passé se distinguent de ceux d'aujourd'hui par leur respect de la tradition, la chose la plus surprenante dans cette scène, émane de Gnankouma Doua, le griot du roi qui lui dit : « Etranger, qui que tu sois, tu seras l'hôte du roi car tu *respectueux des coutumes* [...] le roi [...] aime les hommes droits » (18). Ces propos paraissent, dans une situation traditionnelle, relever de la redondance même. Si, en revanche, nous lisons le texte comme une chronique de l'Afrique moderne, les propos du griot sont une adresse biaisée à l'endroit du fils de la nouvelle Afrique, en rupture avec leur traditions et qui, de ce fait, ne peuvent avoir la faveur de leurs ancêtres.

4.3 La leçon d'histoire

Dans le texte de Djibril Tamsir Niane, le griot entretient les apparences d'une opposition avec les ethnologues et les historiens par la double invitation « Ecoutez ma parole vous qui voulez savoir; par ma bouche, vous apprendrez l'Histoire du Mandingue » (9) et « par ma parole vous saurez l'Histoire de l'ancêtre du grand Mandingue »(9). Par ces invitations, il appelle les

enfants de l'Afrique à un regard critique sur les pratiques des Occidentaux en présentant l'oralité comme la source véritable d'une histoire et d'une civilisation africaine dont le griot est dépositaire. Dans une déclaration emphatique il rend au griot le rôle dont la colonisation l'a désappropriée car à l'origine, soutient-il « l'histoire n'a pas de mystères pour les griots qui détiennent « les clefs des douze portes du mandingue » (9), en plus « c'est le griot qui sauve la mémoire des rois [et de leurs peuples], les hommes ont la mémoire courte » (78). Ils sont capables de ces opérations étant eux-mêmes, les « dépositaires de la science du passé » (78). Djibril Tamsir Niane conditionne ainsi la survivance d'une histoire et d'une civilisation africaine à l'existence d'hommes capables, à l'image du griot, de restituer au texte l'aura qu'il perd dans son passage à l'écrit. Il semble déterminer que l'histoire véritable de l'Afrique et celle du Manding ne peuvent exister que par la reconnaissance des maîtres de la parole qui les honore en acceptant de tourner dos à « l'autre histoire » qui gît dans les livres comme « une piètre connaissance » (79).

L'appel du griot à l'endroit des jeunes africains révèle la faille dans la collaboration entre lui et l'écrivain. Leur collaboration révèle les failles qu'elle a dissimulées, mais qui se formulent dès les avants propos de Djibril Tamsir Niane. L'écrivain se démarque du paradigme de la tradition pour s'installer dans un camp autre, scientifiquement plus averti, par conséquent plus à même de mesurer la scientificité du propos du griot.

Ma connaissance du pays malinké m'a permis d'apprécier hautement la science et le talent des griots traditionalistes du Mandingue en matière d'Histoire (5).

Dans son fondement même, l'écriture entretient un conflit d'autorité avec l'oralité que le texte est censé incarner. « Cet écart de langue » exprime un évident complexe de supériorité que la pratique de l'écriture crée chez l'intellectuel. Les apparences de respect de la tradition que le texte a suggérées se dissipent dans la réalité d'une résignation silencieuse et une opposition

ouverte. L'intellectuel adopte l'attitude du colonisateur, pour s'ériger en évaluateur de la science des griots, lorsqu'il pose sa connaissance du pays malinké comme un critère suffisant à juger de la « haute science et le talent des griots traditionalistes » (7).

4.3.1 L'épreuve de la vérité

Dans son article « Beyond Ownership: on The Permission to Perform The Sunjata Epic » dans la revue électronique *Mots Pluriels*, Jan Jensen analyse la notion d'« erreur » dans la performance des maîtres de la parole :

The idea of "mistake" (fili) is related to the performance style, not to the content of the narrative or the explanation of the meaning of the words since the [...] [griots] believe that they know the truth anyway. [...] Only once I witnessed Lansine [Diabaté] twisting his tongue on an archaic expression (during a concert in Rotterdam [Netherlands] in 1994) and he was very upset about it (<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898jj.html>).

[L'idée de l'erreur (fili) est liée plus au style de la prestation qu'au contenu de l'histoire ou à l'explication de la signification des mots dans la mesure où le [griot] croit détenir la vérité de toute manière. Une seule fois, en ma présence, la langue de Lanciné Diabaté a fourché alors qu'il essayait de prononcer une expression archaïque. L'incident l'a vraiment touché].

Cet exemple montre que l'authenticité en matière d'épopée orale n'est nullement une question de contenu. Dans *Textualisation of Oral epics* Lauri Honko affirme que la textualization est en elle-même un processus autonome. Tout conteur procède à une relativisation de la notion même d'authenticité car « the quest for authenticity has not necessarily led to « purer » texts [...] and, hopefully, to better understanding of multifaceted processes of oral and written textualization » (3). [La quête d'authenticité ne signifie nullement la recherche d'une forme « plus pure » mais elle offre une meilleure perception de la complexité dans la textualisation du texte oral].

Parce qu'aussi, la mise en texte aboutit à une version fixe, elle « solidifie » les problèmes liés à la différence des versions et même des techniques de *versification*. De ce point de vue,

Djeli Mamadou Kouyaté anticipe le risque qu'il encourt, du fait de sa collaboration avec un écrivain. Il démontre sa grande conscience des dangers que la transcription fait peser sur son propos, le muant en une « piètre connaissance [...] figée dans des livres muets » (78). En outre, il sait que sa parole court le risque d'être exposé à la « horde » des intellectuels avides de critique. Pour réduire ces risques, il cherche d'abord à intimider ces « malheureux », leur rappelant que « le savoir doit être un secret » (78). Du même coup, il s'en prend à la logique de la raison critique qui conditionne les sciences en général et celles de la littérature écrite, destinée à l'analyse. Il dévalorise la logique scripturaire fondée sur la tendance à la dissection. Le propos du griot lui apparaît comme la « vérité » même si, de sa nature, elle se soustrait de la vérification. Le souci de la preuve qui habite les nouveaux intellectuels africains, comparé à la foi que requiert la tradition orale transforme les Africains en des gens « petits aux coté de [leurs] ancêtres »(152). Au niveau du Manding même, Djeli Mamadou Kouyaté prend soin positionner sa version comme la seule recevable parce que « depuis des temps immémoriaux les Kouyaté sont au service des princes Kéita du Manding »(9). Du fait de ce lien entre les ancêtres du griots et les princes Keita, sa version donne l'assurance de dire la parole de ses pères les Kouyaté, telle qu'il l'a reçue (10). Les propos du griot cherchent-ils à couvrir le fait que la pratique des épopées, même si elle ne se réduit nullement en une fidèle récitation des faits d'histoire, peut avoir pour effet de dévoiler le positionnement politique et idéologique du récitant ? Jan Jensen estime, en guise de réponse, que le fondement de l'oeuvre épique reste la performance. Par conséquent elle est le lieu où se déploient les stratégies qui œuvrent à la révélation du parti pris du griot :

The *Mansa Jigin* represents a body of orally transmitted knowledge which is widely known, and which is embedded in daily life. Its correct recitation is an issue to which much prestige is attributed and is therefore firmly fixed within complex social structures which have the "Master of the Word" in the central position.[...]. These internal struggles to determine influence in the process of giving permission to performance is highly relevant among the groups we

consider as the potential owners of the discourse
(<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898jj.html>).

Le *Mansa Jigin* représente un ensemble de connaissances répandues, transmises oralement et qui s'intègrent dans le quotidien. Sa fidèle récitation est vue comme la marque du prestige du récitant et implique des structures sociales complexes au centre desquelles se trouve le «Maître de la Parole » [...] Les luttes internes déterminent au sein de cette structure, les influences des « auteurs» de l'œuvre et du droit qu'ils accordent au conteur pour sa performance]

Le parti pris du griot influence l'histoire qu'il enseigne aux générations futures. D'ailleurs, le texte de Niane anticipe sur d'éventuelles disparités, lorsqu'il insiste, à plus d'une reprise, sur la pureté de sa parole. La remarque est très nuancée dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, mais Djeli Mamadou Kouyaté insiste que « les griots de Roi ignorent le mensonge » (Niane, 10). Cela implique une autre race de griots qui, à l'opposé, ne sont régis par le même code d'honneur.

J'ai enseigné à des rois l'Histoire de leurs ancêtres afin que la vie des Anciens leur serve d'exemple, car le monde est vieux, mais l'avenir sort du passé. Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge; c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue; les griots de roi ignorent le mensonge. Quand une querelle éclate entre tribus, c'est nous qui tranchons le différend car nous sommes les dépositaires des serments que les Ancêtres ont prêtés (10).

Nous ne pouvons manquer d'y lire une allusion à peine voilée contre d'autres versions « impures », aussi comme une anticipation sur d'éventuelles contestations de sa version. Djeli Mamadou Kouyaté développe une stratégie de « conviction » plus qu'il se préoccupe de rester fidèle à l'histoire que lui ont transmise des générations de Kouyaté avant lui. Nous pouvons en déduire que les griots eux-mêmes sont convaincus que vérité ce « qui s'impose à autrui », conscient aussi que du fait de la multiplicité de celles-ci, chaque performance est un conflit oratoire décalé. Le griot promet à son lecteur un récit de vérité. Sa promesse de bonne foi se fonde sur la noblesse de la parole des Kouyaté. En tant que descendant de Balla Fasséké, Djeli

Mamadou Kouyaté estime que sa parole est digne de bonne foi parce que « les griots de roi ignorent le mensonge » (10).

4.3.2 Diction et idéologie

Soundjata ou l'épopée mandingue s'amorce comme un projet d'oralité dans la mesure où la récitation se fonde sur la bonne foi du griot. Celui-ci annonce son œuvre comme un texte itératif, échos « du père du père [...] [du] père ». La parole héritée de l'ancêtre devient un apprentissage qui impose un voyage autour des grands centres d'apprentissage de l'art du griot au Manding. L'espace de l'apprentissage, de l'espace familiale, s'élargit à tout le Manding, faisant de l'histoire narrée, non une unicité mais une composition de morceaux d'enseignements épars, avec des sources multiples et diverses parfois contradictoires.

Pour acquérir ma science, j'ai *fait* le tour du manding, a Kita, j'ai *vu* les montagnes où dort le lac aux eaux bénites, à Ségou, j'ai *appris* l'histoire des rois de DO et de Kri. A fadama, dans le hamana, j'ai *écouté* les griots de Kondé raconter comment les keita, les kondé et les kamara ont fait la conquête du Wouroula. A Keyla, village du grand maître, j'ai *appris* les origines du manding, là j'ai *appris* l'art de la parole. Partout, j'ai pu *voir* et *comprendre* ce que mes maîtres m'enseignent » (152).

En plus de « posséder » la vérité du fait de son ascendance, Djeli Mamadou prouve sa connaissance de l'histoire dans l'énumération des espaces qui portent les marques et les souvenirs de l'histoire du Manding. Par ce même acte, il contrecarre les éventuelles critiques contre sa version en proclamant son ascendance comme la preuve de sa bonne foi.

Dans *L'Empire du Mali*, la version de la geste de Soundjata par Wa Kamissoko de Krina transcrite par Youssouf Tata Cissé, la substance de l'histoire semble la même, avec les grands épisodes de la guerre de Krina. Cependant d'importantes divergences dans la perception des protagonistes dévoilent le parti pris du récit. Dans le texte de Djibril Tamsir Niane, le roi

Soumaoro est dépeint comme un personnage rustre, sanguinaire et machiavélique, irrespectueux des lois sociales comme le mariage:

Soumaoro était un génie du mal ; sa puissance n'avait servi qu'à verser le sang ; devant lui rien n'était tabou : son plus grand plaisir était de fouetter publiquement des vieillards respectables ; *il avait souillé toutes les familles* ; dans son vaste empire, il y avait partout des villages peuplés des filles qu'il avait enlevées de force à leur famille, sans mariage (79-80). (Je souligne).

A l'irrespect pour les règles sociales, Soumaoro ajoute la profanation des liens de parenté, fondamentales pour le Malinké. Il défie toutes les règles de bienséance au point « de commettre l'inceste en enlevant la femme [de son propre neveu] » (80). Son goût du pouvoir fait de lui un assoiffé de sang, à la limite du cannibalisme :

Depuis son accession au trône de Sosso, il avait défait neuf rois, dont les têtes lui servaient de fétiches dans sa chambre macabre ; leur peau lui servait de sièges ; il se tailla des chaussures dans de la peau humaine. Soumaoro n'était pas un homme comme les autres, les génies s'étaient révélés à lui et sa puissance était incommensurable. Les sofas en nombre incalculable étaient aussi très braves car ils croyaient leur roi invincible(79).

Aussi, le narrateur du texte de Djibril Tamsir Niane s'efforce de faire de Sosso Soumaoro un personnage antipathique au public malien, musulman dans sa majorité. Il présente cet envahisseur comme le « roi des rois, [...] le plus puissant des pays du soleil couchant[et dont] la ville forte, était le rempart des fétiches contre la parole d'Allah » (79). La comparaison implicite entre l'animisme de Soumaoro et la piété de Soundjata ne peut vraiment être justifiée par l'histoire car aucune étude ne soutient qu'à l'opposé de Soumaoro, Soundjata Keita pratiquait l'Islam. Le texte prend soin de présenter l'homme comme un souverain impopulaire :

Ce fut [...]un signal : toutes les haines, toutes les rancœurs si longtemps comprimées éclatèrent [contre] [...] Soumaoro [qui], dans sa colère, châtiât toutes les villes révoltées du Manding. Il détruisit la ville de Niani et la réduisit en cendres. [...] Par droit de conquête [il] se proclama roi du Manding ; mais il ne fut pas reconnu par les populations [...]. On consulta les devins sur le sort du pays; les devins furent unanimes pour dire que c'était l'héritier légitime du trône qui

sauverait le Manding ; cet héritier était « l'homme à deux noms ». Les anciens de la cour de Niani se souvinrent alors du fils de Sogolon, l'homme à deux noms n'étant autre que Maghan-Soundjata. Mais où le trouver ? (81).

L'impopularité de Soumaoro intervient à notre avis comme une invention du griot, aux fins de lui faire révéler avec plus d'insistance, l'admiration pour son adversaire, héros fondateur du Manding:

Sur la question du mouvement d'impopularité qui se manifeste contre Soumaoro dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, la version de Wa Kamissoko diverge énormément. Tout comme Djeli Mamadou Kouyaté, il affirme son texte comme une entreprise de restitution de la vérité. Pour cet autre griot, son récit se différencie « des inventions des griots érigés en récits louangeux » (67). Pour Wa Kamissoko, Soumaoro- qui est transcrit Somaworo correspond plus à un humaniste dont la colère était dirigée contre les roitelets du mandingue qui pratiquaient l'esclavage. Ceux-ci aux dires du griot « mettaient le mors [aux gens du Mandingue] les conduisaient dans le sahel, et les échangeaient contre du sel pour assaisonner [leur] sauces » (7). La situation sociale du Mandingue telle que le griot la présente avant l'avènement de Soumaworo était à la limite de la crise, l'esclavage pratiqué par les petits rois avait décimé la population:

[...] Tous les mansa qui règnent dans [le Manding] [...] avaient, ne serait-ce qu'une fois [...] apprêté et placé le mors dans la bouche de quelques Malinkés pour aller les vendre aux Marka [...] En effet tout roitelet qui craignait d'être tôt ou tard renversé de la peau de la royauté par un de ses frères consanguins [...] se dépêchait de faire enlever [...] ce frère [et le vendre comme esclave] (7-13).

Soumaworo -ou Soumaoro- que la version de Niane présente comme un roi sanguinaire apparaît chez Wa Kamissoko, comme un véritable rédempteur, un envoyé divin dont les actes sanguinaires se justifient par les injustices que qu'il tente de redresser.

Dieu, le très élevé vint, du haut de sa puissance gratifier de la guerre Soumaworo, ce *digne descendant des Kourouma* et des Kanté du Sosso [...] Soumaworo se rendit sur ce fait au mandingue dont il rassembla les innombrables petits mansa à qui il s'adressa en ces termes « oui Mandingue, il existe une chose que nous devons à jamais abolir. Les Markas sont en train d'exterminer les malinkés [...] faisons en sorte qu'il soit mis fin à cette situation, sinon ce pays va cesser d'exister, faute d'habitants (13-17).

En dépit de l'opposition que le texte cherche à établir entre la parole et l'écriture, l'art du griot dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* entretient un exceptionnel rapport d'intertextualité avec des textes écrits dont le Coran. Le chapitre « Les premiers rois du Mandingue » rattache la dynastie des Keita au prophète Mahomet, fondateur de l'Islam. Si l'histoire réelle peut contredire de tels rapprochements, du point de vue des procédés narratifs du griot, la construction d'une noble ascendance pour les princes du Mali montre bien que la « vérité » qu'il promet à son auditeur-lecteur est une vérité littéraire qui se préoccupe peu de l'exactitude des propos. L'oralité qu'il déclame comme une pratique spécifique à l'Afrique cherche à opposer les « enfants d'Afrique » à ceux des « autres peuples ». La note de Tamsir Niane démontre comment la parole « du père » subit une transformation en fonction de l'actualité historique et religieuse.

Comme la plupart des dynasties musulmanes du Moyen Age, les Empereurs de Mali ont eu le souci constant de se rattacher à la famille du Prophète ou tout au moins à quelqu'un qui ait approché le Nabi. (14)

La note semble insinuer que le griot procède à des « arrangements » en vue de créer des effets d'actualité susceptibles de rencontrer l'adhésion de ses lecteurs.

4.4 Conclusion

L'analyse de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane nous a permis une observation critique du griot et de son art de parler. Le projet de vérité qu'il exprime dans sa formule introductive et qu'il reconnaît comme une des qualités essentielles de sa caste, implique aussi l'art de la manipulation de la *vérité* historique. Nous avons cherché à montrer que le griot

n'est pas qu'un musée de savoir, il est un créateur d'histoire qui, « par la parole, [...] *donne vie* aux faits et gestes des rois» (7). L'art du griot y apparaît, non comme une simple exhumation de l'histoire séculaire par un simple acte de la mémoire, mais comme l'acte d'initiation d'un discours qui bâtit l'empire mandingue en tant que mythe culturel qui doit servir de support à la promotion et la revalorisation d'un passé historique. Djeli Mamadou Kouyaté se sert du prétexte de l'histoire pour poser un regard critique sur l'actualité. Par conséquent, son texte ne prend de sens que comme un discours inaugural dans lequel le nom de Soundjata, maquillé selon les préoccupations de l'instant, est modifié en symbole d'une utopie culturelle. De ce point de vue, le héros ne peut relever d'aucune expérience vérifiable, il devient un produit que chevauche le *langage* de rédemption de l'Afrique.

Le texte de Djibril Tamsir Niane s'écrit comme la proposition d'une société « moderne » qui ne peut, comme l'écrit Imré Lakatos dans *Histoire et méthodologie des sciences* « dériver que d'autres propositions » (13) , fussent-elles historiques. Le balancement entre l'actualité et l'histoire établit le texte comme une vérité de création et non une vérité de la mémoire. D'abord, le griot reconnaît sa pratique comme un art qui se soustrait à l'exigence d'une démonstration empirique. Il reconnaît qu'entre la vérité qu'il exige comme fondement de son art de parler et le mensonge il n'y a qu'une différence de perception, comme l'explique l'acte de divination qui anticipe l'histoire la naissance de Soundjata:

Le monde est plein de mystère, tout est caché [...] on ne connaît que ce que l'on voit. Le fromager sort d'un grain minuscule, celui qui défie la tempête ne pèse pas son germe plus qu'un grain de riz [...] les royaumes sont comme les arbres, les uns seront fromagers, les autres resteront nains et le puissant fromager les couvrira de son ombre. Or qui peut reconnaître dans un enfant un futur grand roi ; le grand sort du petit, *la vérité et le mensonge ont tété à la même mamelle*. Rien n'est certain. (19). (je souligne).

Le projet de l'épopée se resume en un effort pour forcer la chronologie de l'histoire en l'anticipant et en l'influençant. Par l'exhumation d'une figure de l'histoire, Djibril Tamsir Niane et Djeli Mamadou Kouyate permettent de remonter l'horloge du temps, pour incarner dans les enfants de l'Afrique du poids symbolique des héros légendaires, « reconnaissant dans un enfant un futur grand roi ». Dans cette réécriture, le « texte » du griot se dit comme un propos destiné à *donner vie* aux faits et gestes. A l'image du griot de *Monnè outrage et défi* de d'Ahmadou Kourouma qui assume totalement le caractère fictionnel de son art. Beaucoup plus que la simple révélation d'une parole ancestrale qui lui préexiste, le griot se considère comme un inventeur et un *rectificateur* de l'histoire lorsqu'il affirme :

J'avais vécu en griot le *bolibana* (fin de la reculade = défaite) de Samory, en griot, je vivais celui du boloda. [...] C'est pendant le bolibana que j'ai révélé ou mieux, *créé l'histoire* officielle de la dynastie des Kéïta. J'ai commencé par affirmer qu'ils descendaient de Soundjata, empereur légendaire, unificateur du mandingue. C'était une vérité historique qui s'imposait, tous ceux de Soba le disaient et le croyaient » (190). (Je souligne).

L'art du griot s'établit ici comme un acte initiateur de l'histoire. De là, se justifie la rupture entre la parole séculaire et une autre plus artistique qui se veut la source d'un apprentissage par le griot qui donne sa parole comme un gage de la dignité de sa caste.

Soundjata ou l'épopée Mandingue de Djibril Tamsir Niane s'affirme aussi comme un refus de l'écriture du fait du souci de l'auteur de ne point interférer sur l'histoire à raconter. Si son texte s'ouvre sur la promesse par l'auteur, de s'effacer pour laisser le griot dire une histoire marquée par le secret, ce projet est largement contredit par le conflit qu'observent ces deux instances, dominant des époques particulières. Leur interaction démontre que le projet d'oralité, au lieu d'un regard passéiste, constitue un regard sur l'Afrique contemporaine, irrémédiablement dépendante de la loi du texte.

CHAPITRE 5

AHMADOU KOUROUMA: ENTRE LA VOIX ET LE TEXTE

5.1 Introduction : le texte et la voix

L'oralité en littérature, et ses dérivations *orature* ou *oraliture* sont désormais des mots qui font partie intégrante du vocabulaire courant de la critique des littératures africaines. Ces néologismes, respectivement inventés par d'Honorat d'Aguessy et par l'écrivain haïtien Ernst Mirville, visent à corriger le paradoxe que révèle l'oxymore «littérature orale», écrit comme un échec, dans sa tentative de joindre les deux formes considérées incompatibles : la parole et l'écriture. Si le terme de la littérature orale désigne certaines productions culturelles des peuples censés ignorer l'écriture, *l'orature* et *l'oraliture* tentent de circonscrire l'hybridité suspectée des textes africains, supposées reproduire les modalités d'un discours autre que celui de l'écrit pur. *L'oraliture* se définirait, selon Maximilien Laroche dans *La double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe*, comme l'«ensemble des productions orales hautement formalisées qui se constituent en un patrimoine commun à toute la communauté linguistique et qui défient le temps » (26). Elle serait « la source de matières premières pour la littérature et le double de toute écriture. » (67). L'existence de ces concepts traduit la difficulté dans la détermination du rapport que le critique est censé analyser entre la parole et l'écriture. S'il est une dimension que *l'oraliture* et *l'orature* ne livrent point, c'est bien celle qu'elles accordent à l'idée de la *rature* en tant que processus de création. Si, un peu plus que le terme de « littérature orale », ceux d'*orature* ou d'*oraliture* prennent en compte la dimension textuelle de l'œuvre d'art, elles l'entrevoient comme la récupération de l'écriture, voire sa participation accidentelle à la promotion d'une culture, elle-même jugée réfractaire à la transcription, du fait de sa dépendance de la parole dont elle assure la continuité.

Jacques Derrida avait déjà balisé le terrain, lorsque dans la *Dissémination*, il niait la dichotomie et classification qualitative établies entre la voix et écriture. Il révélait, à partir d'une analyse des dialogues dans *Phèdre* de Platon, comment une perception métaphysicienne de la parole, comme la source de l'écriture pouvait créer la fausse idée d'une différence. L'attitude classique, définie dans le *Phèdre* de Platon, repose sur l'éloge de la parole et la condamnation de l'écriture. Pour employer l'expression de Walter Benjamin, L'*aura* du discours peut se saisir qu'à travers la voix et dans l'exclusion de l'écriture. Ainsi que le formule le narrateur de *Soundjata ou l'épopée manding*, le livre « a tué la mémoire » chez les peuples qui favorisent l'écriture. La connaissance qu'il livre n'est que piètre et vulgaire (78). Pour Platon, si la parole est immédiate, l'écriture est médiante : elle n'est que représentation et le suppléant de la parole absente. L'écriture est alors dévaluée comme disparition de la présence *naturelle*, comme une tentative *d'inventer* - donc de maintenir dans l'artificialité une présence qui n'est plus. L'écriture devient alors l'opposé de la coutume et de la tradition. Elle représente la mort de la culture et la perte de l'identité. La différence entre ces deux formes repose aussi théorie de Saussure pour lequel « Langage et écriture sont deux systèmes de signes distincts : l'unique raison d'être du second est de représenter le premier. Selon Derrida, en revanche, le signe est premier. Sa philosophie du signe sans signifié s'opposerait à une philosophie de la présence. Dans l'inversion qu'il initie, il reconnaît la prédominance du « signe » sur tout discours. Or, reconnaître l'écriture dans la parole, c'est poser la « trace » comme l'initial, c'est admettre l'écriture ne copie pas la parole encore moins qu'elle s'en inspire. Le signe littéraire s'en est trouvé doté du pouvoir *d'initier*. Il révèle ainsi la faille dans le discours des traditionalistes qui voulaient faire de l'écriture une forme détériorée de la parole. Avec sa théorie de la déconstruction du signe linguistique, il s'opposait à la conception métaphysicienne du rapport entre l'écriture et la voix dans une minutieuse analyse

des dialogues de Platon qui lui a permis d'amorcer une la restauration de la primauté de l'écriture comme un langage qualitativement égal à la parole.

Dans la littérature africaine, l'infériorité de l'écriture s'exprime souvent avec les tonalités d'un sentiment de culpabilité qui ne peut être dissocié de la dimension des rapports politiques entre l'Afrique et les colonisateurs. En fonction de ce rapport, l'oralité apparaît comme le meilleur témoignage de fidélité à l'héritage culturel africain en permettant le réinvestissement des éléments de la culture africaine parce que le « nègre est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est rendu à son authenticité » (Senghor, *Ethiopiennes*, 152). A l'image des poèmes de Césaire dits être « parmi les rares à pouvoir être battus facilement sur le tam-tam » (Blachère, 163), tout l'enjeu de l'écriture doit permettre à l'écrivain de se positionner comme un défenseur de sa culture et de sa langue (Ouedraogo, 1338-1348). La foi en l'écriture collective fait de l'acte artistique et littéraire un acte fondamental de traduction de la culture et de l'influence des divinités qui veillent sur elle, le transformant en une activité de fabrication de vie. Il arrête d'être une expression périphérique du vécu mais s'imbrique totalement avec ce vécu, pour produire « une sorte de continu formel dont émane peu à peu une dimension intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux » (Barthes, 12). Conçue comme l'émanation d'un *grand tout* appelé la tradition, le texte africain promeut la parole collective par rapport à l'écriture dont le seul rôle est d'établir le lien avec un lecteur qui est absent de l'espace de création. Si elle est perçue comme une forme détériorée, c'est bien que l'écriture a pour rôle de représenter les idées de quelqu'un à une autre instance absente de l'espace de communication. Et, puisque dans les sociétés de type traditionnel, la présence est privilégiée par rapport à l'absence, la parole est acquiert plus d'autorité que l'écriture. La différence fondamentale entre

l'oralité et l'écriture se marqueraient par leur rôle, l'une sert à communiquer et l'autre, en tant que représentation, ne servirait qu'à annuler l'absence immédiate de l'expéditeur et du destinataire.

Dans son article « Signature événement contexte »(367-393) dans *Marges de la philosophie*, Derrida tente d'annuler la différence entre la parole et le texte, en considérant ceci :

Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit[...] peut être cité [...] [et] par-là, [...] rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes [...] Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte mais [...] que serait une marque que l'on ne pourrait pas citer et dont l'origine ne saurait être perdue en chemin ? (381).

La théorie implique que dans le texte romanesque, l'origine est appelée à disparaître. Les menaces d'une telle perspective suffisent à elles seules, à jeter un regard critique sur les analyses littéraires qui attachent la signification du texte au terrain sur lequel il naît. Pour lui, la marque textuelle « se coupe de [l'émetteur] et continue de produire des effets au-delà de sa présence et de l'actualité présente de son vouloir dire, voire au-delà de sa vie même » (Sec, 24). La même question revient dans *De la Grammatologie* où il observe le rapport de la parole à l'écriture comme une interdépendance, estimant que le langage n'a jamais existé comme une pureté hors de l'écriture et que tout langage est écriture.

5.1.1 Le discours de l'oralité

Pius Ngandu Nkashama remarquait dans *Mémoire et écriture de l'histoire dans les Ecaïlles du ciel de Thierno Monénembo* que « depuis les *Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma, la critique scolaire semble avoir banalisé l'interprétation à propos des interférences textuelles entre l'oralité et l'écriture » (38). Cette remarque qui se veut un rappel pour la mise en place d'une théorie de l'analyse des textes dits d'oralité, se trouve dans le paradoxe que la mise en place d'un langage de littérature orale, ne peut faire que la promotion de l'écriture. Il serait bien audacieux de penser que la formation classique de nos écrivains disparaît totalement dans

leurs expressions littéraires. Dans un autre cadre, lorsqu'il s'est trouvé confronté au problème du rapport entre l'oralité et l'écriture dans *la Chanson de Roland*, Alexandre Leupin choisit dans *La Passion des idoles* de « désincarner » le texte de son oralité et de nier le rapport entre le texte et son origine parlée, le considérant comme un texte initiateur d'une langue et nouvelle et un texte fondateur de la France comme un état nation.

5.1.2 Le sujet

L'étude que nous proposons aura pour souci de démontrer comment la jonction des deux formes d'expression -oralité et écriture- concourt à la mise en place de modalités discursives particulières. A partir de l'analyse du texte *En attendant le vote des bêtes sauvages*, nous nous efforcerons de montrer comment par *l'oralisation* de son texte, Ahmadou Kourouma asseoit une stratégie discursive qui se sert de l'alternance entre ces deux formes comme le support d'un langage nouveau -alternative à une parole confisquée. Dans son fonctionnement, le texte de cet écrivain ivoirien échappe à sa réduction au statut de « roman de la parole » pour se dire comme la *tentative et la tentation* d'une écriture nouvelle- la *désécriture* ?-comme une pratique qui croît sur les apparences d'une opposition entre le texte et la voix. La perspective que nous choisissons s'inscrit dans notre souci de justifier le détachement d'un texte à son environnement culturel, passant par le questionnement des prétendues attaches génétiques et traditionnelles, rupture qui nous paraît indispensable à révélations de la modernité du texte littéraire africain, pour les raisons de sa survie. Malgré les propos de Kourouma sur sa propre poétique, nous l'anticipons comme la mise en place d'un artifice littéraire qui vise à créer l'impression d'un conflit entre la voix et le texte, comme la proposition d'un langage littéraire nouveau.

5.2 Ahmadou Kourouma entre écriture et *donsomana*

5.2.1 En attendant le vote des bêtes sauvages, roman ou *donsomana*

L'auteur

Malgré sa prolixité, Ahmadou Kourouma est l'un des auteurs africains les plus méconnus du fait de son exceptionnelle discrétion. Né en 1927 à Boundiali en Côte d'Ivoire, ce mathématicien s'essaie à la littérature comme un défi à la langue française, avec *les Soleils des indépendances*, comme un témoignage sur l'histoire *Monnè, outrage et défis* et deux témoignages sur l'actualité africaine des dictateurs et de la guerre avec respectivement *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*, texte qui lui valut d'être lauréat du prix Renaudot. Cet écrivain ivoirien tient son « succès » dans la reproduction des modalités d'un discours oral qu'il pose lui-même comme les conditions de formulation de l'originalité d'un écrivain africain. Il définit sa propre esthétique comme celle de la recherche de son ancrage dans sa propre communauté :

[...] My goal is to be an authentically African. For instance in *The Suns of the independence*, I follow the model of palabres. [...]. This allows me to translate the prevailing situation. In *Monnew[outrage et défi]* we are dealing with an epic, the main protagonist is a king [...]. This domain belongs to the griot. Hence my borrowing of the griots' technique. In [...] *En attendant le vote des bêtes sauvages* I chose to situate action in the midst of a hunting society. I am therefore using the techniques of what we call griot or séré. And given the protagonist, one has to select the technique used in Africa (Ouedraogo, 1338-1339).

Mon objectif est d'être authentiquement africain. Par exemple, avec *Les Soleils des Indépendances*, je recherche le modèle de la palabre [africaine]. Cet objet me permet de traduire la situation en cours. Dans *Monnè, outrage et défi*, le sujet est une épopée. Le protagoniste était un roi [...] le domaine appartient au griot. J'utilise par conséquent la méthode des griots. Dans [...] *En attendant le vote des bêtes Sauvages*, je choisis de situer l'action au dans le cadre d'une confrérie de chasseurs. Par conséquent, j'utilise les techniques des *griots* ou *sére*. On doit choisir des techniques [de narration] en fonction des protagonistes.]

Ahmadou Kourouma détermine sa position par rapport à ce que nous reprochons au texte littéraire africain. Il lui impose de se conformer aux structures de la langue. Il avait créé l'impression, avec la parution de son premier roman, qu'un texte de fiction pouvait être pensé dans une langue et re-produite dans une autre. Avec cette expérience, il donnait à la fois un argument de taille à la critique africaine et une réponse réussie aux injonctions faites, depuis la Négritude, à tous les écrivains d'origine africaine et ceux de la diaspora pour un retour vers des sources authentiques d'une écriture noire.

Le texte.

En attendant le vote des bêtes sauvages constitue le troisième volet d'une trilogie ouverte par *Les Soleils des Indépendances* et poursuivie par *Monné, outrages et défis*. Déjà avec *Les Soleils des Indépendances*, Kourouma s'était annoncé par une poétique qui initiait une pratique de la langue française, truffée de néologismes et de formules traduites directement de la langue malinké. Comme la traduction d'un « déjà-là » de l'oralité, cette entreprise a scellé le discours autour de l'esthétique de Kourouma. Comme si ses textes n'étaient pas des produits de l'écriture, il est jusqu'à ce jour, perçu comme le symbole de la revanche linguistique de l'Afrique sur la colonisation culturelle. Pour lui, *l'écriture* doit, dans un souci d'authenticité, emprunter et imiter la voix. Si cette théorie est séduisante pour les mêmes raisons qui ont valu à la Négritude de chercher à se créer une poétique à part, elle fait courir le risque au livre de Kourouma de devenir un musée, en le définissant comme un espace de survivance des formes [a museum to maintain the structures of language] (Ouédraogo, 1343). Or, nous pensons, la question de l'attitude critique à adopter devant un tel souci d'authenticité demeure essentielle.

Il reste notable cependant, que depuis sa première parution, consacrée par le prix de la Francité en 1968, ce texte a largement célébré comme une expression révolutionnaire et un

tournant dans la francophonie qui initie une « nouvelle manière de dire » en français, libérée des contraintes du Dictionnaire. Madeleine Borgomano considère dans le *Griot guerrier* que l'écriture des *Soleils des Indépendances* est une tentative d'africanisation du genre romanesque et d'élaboration du roman Malinké, entendant une écriture collective qui se charge de porter la parole dans l'écriture par l'acte de la *désécriture*:

Ahmadou Kourouma prend, dans son livre, une opération très radicale et assez provocante : il tente la gageure d'écrire en Français, un roman africain et même malinké, en limitant au maximum les traductions, les explications et les concessions. Il cherche à s'approprier la langue française elle-même en malinkisant [...]. Il obtient alors un effet, pour les lecteurs français et francophones, un effet de surprise et de dépaysement qui peut choquer mais qui n'est pas étranger à son succès (16).

« Malinkiser » sous la plume de Borgomano se révèle comme la formule magique qui circonscrit et du même coup, biffe tout le génie de Kourouma. Si avec lui, le boubou, la chéchia et un masque « déformulant » s'ajoutaient au bonnet rouge de la révolution littéraire d'Hernani, l'ancêtre africain mettait sérieusement à risque la muse des littératures en langue française et développait l'attente de textes qui agissent comme la transcription des modalités du discours littéraire africain. Selon la logique de Borgomano, tout comme le griot, l'écrivain serait « un accident de formatage » qui, même s'il pratique l'écriture, n'existe que par rapport à son rôle de conservateur de la parole traditionnelle.

Pourtant, pensons-nous, l'acte d'écriture ne peut se limiter à un acte de traduction de tradition. Au contraire, pensons-nous tout acte de création porte en lui les intentions de (re)façonnement de l'univers, au point que, même si la source traditionnelle de ce texte arrive à être identifiée et mises en valeur, elles ne peuvent que nuire au rayonnement du texte et de l'écrivain. Quels dommages réducteurs ferait-on subir aux textes de Kourouma si tout son génie était réduit à la simple transcription des voix de ses ancêtres ?

Dans le texte que nous analysons, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, un griot des chasseurs du nom de Bingo et son agent rythmique et double bouffonnant appelé Tiécoura, délivrent pendant six veillées successives, la geste purificatoire –ou le *donsomana*- de Koyaga, dictateur de la République du Golfe, assisté de Maclédio, son ministre de l’orientation. Le père de Koyaka a profané la culture de son peuple, pour avoir enfreint le tabou de la nudité, qui caractérisait les *Paléos*- ainsi les ont dénommés les ethnologues. A la mort du père, le héros du roman est envoyé à l’école, il essaie de rectifier l’acte de son père en opérant un syncrétisme entre la tradition et de la modernité colonisatrice. Engagé dans les armées, il combat en Indochine, puis en Algérie. Revenu dans son pays devenu indépendant, il est initié à l’art de la magie par sa mère et le marabout Bokano. Aidé d’un Coran ancien et d’une météorite, il acquiert une puissance sans borne, s’engage en politique où il élimine tous ses opposants et s’empare du pouvoir dans un coup d’état sanglant.

Reconnu par ses pairs africains, protégé par sa mère et le marabout Bokano, Koyaga exerce un pouvoir illimité et sans scrupule. La fin de la guerre froide le déséquilibre. Du fait de son pouvoir excessif, sa magie s’affaiblit. Le texte commence à ce moment comme un récit cathartique qui doit permettre la restauration du pouvoir au héros dictateur.

5.3 Donsomana et « Donsomanières »: de la parole ou de l’écriture

De l’aveu même d’Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, « est différent des précédents, [et que] la présence du malinké est plus éloignée (Chemla, 29). Le caractère du texte réside dans l’impression d’un conflit de genres et de formes qu’il entretient. Le roman, projet d’écriture nommément indiqué en première page de couverture se trouve mis en crise dès les premiers mots du texte qui offre plutôt les prémisses d’une performance orale. Cette stratégie semble si bien menée que, dans *Des hommes et des bêtes* Madeleine Borgomano

n'hésite pas à prendre parti, considérant le roman comme une opération de transcription d'un *donsomana* et dont l'écriture ne constitue qu'une part mineure :

En attendant le vote des bêtes sauvages met en scène la situation d'énonciation et les énonciateurs. Derrière eux, il faut supposer un narrateur [...] Complètement implicite, apparemment absent, réduit au rôle discret de scribe ou de transcripteur d'une production de l'oralité (80).

Ce caractère du texte exerce une influence sur la définition de l'écrivain comme le lieu de rencontre d'une tradition et d'une écriture qui « se met au service de l'oralité » (80). Une telle expérience ferait de l'écrivain un porte-parole et de l'écriture une expérience « transparente » qui ne permet que de « conserver » la parole traditionnelle. Autrement dit, son impression est insignifiante sur le texte qui n'existe que comme la représentation et un moyen de conservation de la voix. L'écrivain se réduirait, selon cette démarche, au rôle de simple témoin transcripteur d'une œuvre, n'existant elle-même que comme « un effet de représentation [...] d'un sens qui l'antécède » (Leupin, *Passion*, 15). Tout se passe pour Borgomano, comme si le texte n'était en réalité qu'une performance orale et sa transcription, le fruit d'un acte de voyeurisme, étranger et détaché de sa production.

Dans son entretien avec Yves Chemla Ahmadou Kourouma confie à son texte le devoir de permettre la liaison avec le culturellement autre affirmant que « Quand on écrit, on s'adresse à des gens » (28). Bien que sa cible se veuille aussi diverse que possible, son écriture privilégie « le lecteur européen [auquel] à plusieurs reprises, [il] explique la logique de la magie, qui ne correspond pas à ce qu'est la logique européenne » (28). Alors, même si l'intention première de cet écrivain originaire de Côte d'Ivoire pouvait se résumer en l'imitation d'un *donsomana*, confie-t-il à Yves Chemla « le détail s'est construit peu à peu par l'écriture » (27). L'oralité qui est feinte dans le texte nous est apparue comme une stratégie d'écriture qui crée l'effet de la

parole là où peut-être, elle n'a jamais figuré que par un effet *d'oralisation*, en tant qu'écriture qui cherche à se défaire de sa dimension graphique.

Le premier signe de l'*oralisation* est annoncé par le titre du roman. Ce titre, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, crée l'attente d'un récit populaire et folklorique qui bannirait les frontières entre le monde des hommes et celui des animaux. Le texte s'annonce comme un conte « moderne » qui allie le suffrage universel, pratique qui écrit les règles de base de la démocratie à la logique du monde animal, régie par l'inorganisation et l'abus des plus forts. Le croisement entre ces deux mondes se manifeste dans la métamorphose progressive des personnages en leurs symboles animaux. Dans son adresse introductrice du *donsomana*, Bingo s'adresse à Koyaga en ces termes :

Votre nom, Koyaga! votre totem, le faucon ! Vous êtes soldat et président(9).

Derrière son anthropomorphisme, avant même que lecteur n'ait eu l'occasion de rencontrer les protagonistes, leur symbole animalier lui est présenté en conformité avec les attentes que suscite le titre du texte. Comme si, dans le cas de Koyaga, le faucon qui le représente prenait le pas sur sa nature d'homme, il semble totalement régi par le règne animal. Sa généalogie elle-même, ne se révéler que sous le sceau de l'animalité. Sa patience calculatrice et son machiavélisme politique en font un descendant « de la race du serpent boa et de la race des aigles » (9). Ses méthodes expéditives sont suggérées jusque par le nom de ses troupes qu'il baptise sa « meute de Lycaons » (89). Pareillement à Koyaga, les autres personnages du texte semblent emprunter leur caractère à l'animalité. Les chefs d'état qu'il rencontre « pour s'enquérir de l'art de la périlleuse science de la dictature » semblent précédés par leurs doubles qui deviennent les éléments indicateurs de leur nature. Dans l'ordre, apparaissent « l'homme au totem Caïman », « l'homme au totem hyène » et « l'homme au totem Léopard ».

Les thèmes animaliers livrent des références d'intertextualité qui témoignent de l'influence de la tradition orale africaine sur la composition de *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Ces symboles totémiques écrivent la rencontre entre une religiosité et sa transposition graphique comme les signes de la capacité des autocrates africains, à « dépasser les frontières de la bestialité » dans l'exercice de leur pouvoir (Borgomano, 55). A l'image de cette double nature des hommes-animaux, le texte relève de deux discours simultanés, à la fois *donsomana* et roman. Avec cette méthode de présentation, Kourouma intègre son texte dans un univers « oralitaire » fortement marqué par l'imagerie populaire. D'ailleurs à ses dires, le titre lui a été inspiré par son boy togolais qui lui a dit « si d'aventure les gens ne votaient pas pour Eyadéma [Président de la République Du Togo], les bêtes sauvages sortiraient de la forêt pour voter pour lui » ce à quoi il ajoute « Les gens croient qu'Eyadéma est capable par la magie, d'emmener les animaux à voter pour lui » (cité par Borgomano, 19).

Le titre du texte crée les illusions du fantastique de l'univers de la politique tel que le perçoivent l'imaginaire et la sagesse populaires. Contre cette situation, Bokano, le marabout met le jeune Koyaga en garde contre le caractère impitoyable de la politique :

La politique est comme la chasse, on entre en politique comme on entre dans l'association des chasseurs. La grande brousse où opère le chasseur est vaste, impitoyable comme [...] le monde politique (171).

Dans sa description de la politique, Bokano y voit le lien entre à la vie de la brousse et celle des hommes.

5.3.1 Les illusions de voix

Le roman d'Ahmadou Kourouma cherche l'opposition entre le roman et le *donsomana* par une structuration de son texte qui entretient les illusions d'un discours littéraire nouveau. Du fait de sa progression en *veillées* au lieu des chapitres conventionnels, le texte maintient l'illusion

d'un discours de l'oralité. Une veillée est, selon le *Dictionnaire Universel Hachette* une « soirée organisée pour un groupe de musique, de danse ou de jeux ». Elle est surtout « un temps consacré à une réunion qui se tient après les repas du soir jusqu'au coucher ». Cette structuration crée dans le texte une progression régie par la temporalité de la récitation orale au détriment de la spatialité de l'écriture. Le roman s'engage, à l'image du dernier proverbe du livre : « la nuit dure longtemps mais le jour finit par arriver », dans la reproduction de l'infinité du temps en adoptant un récit circulaire qui, à sa fin, annonce son propre recommencement. Du point de vue de leur articulation, chacune de ces veillées se caractérise par une structure identique. Elles s'ouvrent toutes sur un prélude et s'achèvent sur une série de proverbes, après avoir évoqué le thème qui va dominer cette partie de la « récitation ». L'utilisation excessive des proverbes - il y en a soixante douze dans le texte - constitue à n'en point douter, une des marques dominantes de l'intention d'oralisation du texte. Dans son *Manuel de rhétorique* Henrich Lausberg distingue le proverbe d'un simple ornement littéraire (voir pages 872 à 879). Pour lui, ce procédé est avant tout un énoncé didactique d'origine populaire effectuant la généralisation d'une expérience pragmatique. Leur présence, chez Ahmadou Kourouma, chercherait à « diluer » l'individualité qu'impose l'écriture dans une continuité folklorique en conférant au texte une dimension collective. L'idée de son élargissement par l'utilisation du proverbe semble partagée par Roland Barthes qui le voit comme une marque de l'effacement de l'individualité de l'écrivain au profit de son peuple et de sa culture car écrit-il, « le proverbe est un énoncé proféré par une voix collective, anonyme dont l'origine est la sagesse humaine. L'unité est donc issue d'un code gnomique, et ce code est l'un des nombreux codes de savoir ou de sagesse auxquels le texte ne cesse de se référer » (Barthes, *S/Z*, 25). Ils permettent ainsi l'implantation de la parole dans un espace culturel déterminé,

tissant « entre les membres d'une société un réseau de connivences propres à renforcer leur sentiment d'appartenance » (Pierre Alexandre, 93).

Avec son utilisation dans un discours, le locuteur abandonne volontairement sa voix pour en emprunter une autre en vue de proférer un segment de « la parole qui ne lui appartient pas en propre et qu'il ne fait que citer » (Greimas, 309). Outre l'ancrage culturel du texte, les proverbes agissent dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* -ceux de la veillée I du moins -comme une formulation de la problématique de l'identité culturelle. Ils traitent de l'origine et de la destination- ou du modèle et sa représentation- comme d'une métaphore de l'écriture. Les proverbes semblent relever les problèmes qui se posent aux littératures africaines à partir du moment où elles sortent de leurs frontières naturelles. Comme l'oiseau du proverbe (s'agit-il d'une allusion à la plume de l'écriture ?), Kourouma suggère par ces proverbes que les littératures africaines « n'oublie[nt] [...] que le nid qui les a couvés est dans l'arbuste » de l'oralité (11). Malgré la dépersonnalisation qu'elles subissent par le biais de l'écriture, il faut, pour Kourouma, que ces littératures africaines « sache[nt] d'où elles viennent » et qu'elles se fassent la préservation et le renouvellement d'une « tradition [qui] doit être respectée » (Kourouma: *En attendant le vote*, 9).

Dans le respect de cette structure, le proverbe apparaît comme un excellent moyen d'intégrer le souffle de l'oralité dans un texte écrit. Il est en effet rare que les Malinkés disent une parole solennelle sans un recours aux proverbes. Par leur utilisation, l'auteur de *En attendant le vote des bêtes sauvages* cherche à se distinguer comme un homme conscient des devoirs qu'impose l'exercice la parole et aussi, il cherche à s'affirmer comme un produit de sa culture, comme semble le lui reconnaître Karim Traoré dans son article « Kourouma Monnè as Aesthetic of Lying » dans la revue *Calaloo*:

[...] Proverbs reword and make more understandable every important assertion. Kourouma's literal translation, or reformulation, of mandingue expressions and proverbs into French, which produced a new literal discourse in *Soleil des Indépendances*. [...] .Indeed it establishes itself as a viable literary technique whose mastering presupposes a great deal of cultural and linguistic competence (1353).

[Les proverbes reformulent et rendent plus compréhensibles chaque phrase importante dans le texte. La traduction littérale ou la reformulation en Français des expressions et proverbes mandingues, produit un nouveau type de discours littéraire qui, dans les *Soleils des Indépendances* [...] se distingue comme une technique littéraire viable, et dont la maîtrise présuppose une compétence dans la culture et la langue d'origine].

Par la reproduction des modalités du discours oral dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le texte cherche à dépasser les simples caractéristiques d'un acte de la Parole. L'effet obtenu consiste à conférer au texte le statut de langage nouveau, « social dans son essence et indépendant de l'individu » (Zadi, 189). Du point de la réceptivité du texte, les proverbes procèdent à la « collectivisation » du texte et à son ancrage dans la réalité culturelle et linguistique africaine. Comme un conte, le texte devient alors « une production commune du groupe social » (N'DA, 38), une composante du patrimoine culturel c'est à dire une « chose de la tradition [...] [qui] appartient à tout le monde » (194).

Il semble évident que le texte étant le produit d'un individu, cette collectivisation n'opère que comme une méthodologie du texte. A défaut de ne réussir la collectivisation du texte, les effets *d'oralisation* utilisés par Kourouma ont pour avantage de proposer l'écriture de parole comme position idéologique voire une lecture orientée du texte. Dans sa vision de la mission qui incombe aux écrivains africains, Ahmadou Kourouma affirme qu'elle doit consister en une recherche des formes traditionnelles et semble souhaiter que les textes africains se fassent le transfert des formes de discours et le « trans-faire » des formes traditionnelles de circulation de la parole. Pour lui, l'écrivain africain doit faire l'effort de se positionner au sein de son peuple, et

de sa propre culture afin de préserver les structures de sa langue (Ouedraogo, 1338-1348). La réalité est que les intentions oralitaires et la logique de l'écriture entrent dans un conflit dans le texte car en cherchant à ressusciter et à raviver les voix de la tradition, l'auteur de *En attendant le vote des bêtes sauvages* fait éclater les mécanismes réducteurs de l'écriture pour la soumettre à la logique de l'oralité, et ce, par le biais de ce que Greimas appelle une « procédure de discoursivisation » et qu'il définit comme suit :

La mise en œuvre d'opérations de débrayage et d'embrayage [...] [divisées en] au moins trois composantes : l'actorialisation, la temporalisation et la spatialisation, qui ont pour effet de produire un dispositif d'acteurs et un cadre à la fois temporel et spatial où viendront s'inscrire les programmes narratifs en provenance des structures sémiotiques et /ou narratives» (102).

L'incipit du texte nous présente un face-à-face entre le narrateur et son interlocuteur, indiqué dans le texte par la présence du déictique « Vous » qui implique la présence d'un « je » parlant qui déclame l'ouverture du texte :

Votre nom, Koyaga, votre totem: faucon, Vous êtes soldat et président. Vous resterez Président et le plus grand général de la République du golfe tant qu'Allah ne reprendra pas le souffle qui vous anime (9).

L'impression d'oralité est aussi créée par la mise en exercice d'une série de déictiques « Vous », « votre »; les indications temporelles « Voilà que le soleil commence à disparaître », « c'est bientôt la nuit »; La disposition de l'auditoire « les chasseurs sont assis en rond autour de vous » « à ma droite, à votre droite » implique un échange interdiscursif confirmé par les rappels analeptiques: « vous avez convoqué les sept grands chasseurs ». L'effet d'oralité est aussi créé dans les interactions entre Bingo et son accompagnateur d'une part de l'autre, Bingo et le couple Koyaga –auditoire. La série de phrases impératives « ajoute votre grain de sel», « arrête d'injurier un grand homme » (11), « Retenez le nom de Koyaga » (9). « Retenez le nom de

Bingo » (9) et « Retenez le nom de Tiécoura » (10) créent un effet d'immédiateté dans les échanges entre personnages et leur collective interaction avec le lecteur. Dans les échanges entre Bingo et ces instances du texte, la fonction conative ou impérative- est la fonction dominante. Elle présente le texte comme s'il s'agissait d'une performance orale que peut aussi confirmer la structuration de l'espace scénique « Nous voilà sous l'apatam » (10) et du temps du récit « voilà que le soleil commence à disparaître derrière les montagnes » (11), « C'est bientôt la nuit » (11). Le texte œuvre à recréer un type d'interaction discursif qui se veut la reproduction des signes de l'oralité, surtout dans l'échange d'un espace commun. L'oralisation du texte s'obtient par les tentatives de recréation de l'espace naturel de prestation du griot. En narration interne, il réinstitue l'oralité comme discours principal, du fait de la construction d'un espace discursif en harmonie avec ses intentions collectivistes et « oralistes » du *donsomana*.

5.3.2 Les écritures de voix

La crise s'installe dans cette impression de voix lorsque le narrateur dans des énoncés relatifs à ce qui dans la prestation orale part de l'évidence elle-même, il installe une crise au sein de sa propre narration.

Moi Bingo, je suis le Sora; [...] le *Sora* est un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros-chasseurs. [...] Je suis le griot de la confrérie des chasseurs [...] Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana* (10).

Le texte se double d'indications métadiscursives, franchement redondantes pour la situation de communication telles « Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana* » (11). En même temps qu'elles ambitionnent de renforcer le caractère oral du texte ces indications métanarratives, participent à le soumettre à « la raison de l'écriture ». Les explications sur l'art du *Sora* et le malinké sur son espace linguistique naturel, constituent une manifestation patente

de l'ingérence du discours de la « scription » dans la prestation du griot. Ces propos qui feignent de s'adresser à l'auditoire qui partage l'espace de la récitation confiné à l'apatam s'adressent au lecteur qui se situe de fait en dehors de l'espace du livre. Dans ces précisions, le narrateur montre qu'il se situe lui-même en dehors de l'espace que son discours avait aidé à dessiner, pour se comporter comme une instance extérieure au texte. La double destination du texte l'installe au centre du paradoxe que nous avons relevé dans la tentation de Kourouma à produire un roman et un *donsomana*. Le champ interdiscursif institué par les déictiques « Votre » (Votre nom et votre totem). « Vous » (Vous resterez avec Soundjata) et (Vous êtes chasseur) se réfère à un pronom qui semble se faire représentation d'une fonction absente dans l'espace de récitation.

La prise en considération du lecteur comme cible du message, est le signe des limites de l'écriture à reproduire l'oralité à cause des obstacles imposés à l'autonomie fonctionnelle et la souveraineté du narrateur. Du fait de la dualité de son allocutaire, le narrateur se confond avec un scripteur soucieux de la lisibilité de son texte comme Ahmadou Kourouma s'en explique:

Quand on écrit, on s'adresse à des gens. Quand j'écrivais, je pensais au lecteur français [...], j'explique la logique de la magie qui ne correspond pas à ce qu'est la logique de la magie européenne (Chemla, 28).

Pour que la voix se fasse écriture pour sortir des limites du cercle de l'oralité et atteindre le *culturellement autre*, absent de la scène de récitation, la *voix* du livre doit étouffer celle du griot pour la contraindre à se conformer à la logique de l'écriture, et à ne survivre que comme la marque graphique lointaine et approximative d'une tradition qui souffre de ne vouloir mourir mais aussi de ne pouvoir survivre en dehors de son espace naturel de fonctionnement. Ainsi donc, le projet de l'écrivain de faire vivre le griot dans l'écriture, ne peut que dévoiler l'artifice du statut diégétique du narrateur.

Nous voilà donc sous l'apatam du jardin de votre résidence. Tout est prêt, tout le monde est en place. Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana* » (9).

Dans la même tirade, le griot devient un être bicéphale du fait de sa double adresse. A la fois *intradiégétique* et même *homodiégétique*, comme un narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte, la figure du récitant du texte de Ahmadou Kourouma se dédouble d'un auteur qui considère, à l'extérieur du texte, un interlocuteur « culturellement autre » auquel le texte donne des précisions sur le genre du *donsomana*, dans un pur souci de lisibilité. Du coup, il se place en dehors de la fiction qui l'a fait naître et provoque l'éclatement de l'espace de production du discours.

L'intention communicative du début du texte se dissipe à la faveur de l'intention informative et, dans cette logique, l'écriture se substitue à l'oralité qui s'évanouit avec l'autonomie du narrateur. A sa place, parle désormais, non une instance de la fiction, mais un homme qui cherche à communiquer sa culture à des lecteurs distants. En cherchant à répondre à la question « que représente le *donsomana* pour un lecteur français ? » (chemla, 28). Kourouma impose à son texte de trahir et de se dédire de sa première intention orale pour se « compromettre » dans la logique de l'écriture qui permet l'adresse aux culturellement autres. L'oralité devient, non une position naturelle mais un projet de communication de sa différence au « culturellement autre » avec qui le lien ne peut s'établir qu'à la faveur de l'écriture, le texte procède à un réajustement formel qui l'aliène des caractéristiques propres du genre dont il se veut l'imitation, et institue un tout autre rapport de communication selon ce qu'en dit Roland Barthes dans *Le grain de la voix*:

Transcrire, la parole change de destinataire et par-là de sujet, car il n'est pas de sujet sans Autre. Le corps, quoique toujours présent, cesse de coïncider avec la

personne [...] ou, pour mieux dire encore: la personnalité. L'imaginaire du parleur change d'espace (11).

A la faveur du souci de jonction à l'autre, le narrateur intradiégétique et homodiégétique se mue en une grande parenthèse extradiégétique, extérieure à l'espace de récitation pour guider le regard et la lecture. L'espace de récitation se déplace alors de « sous l'apatam » à l'espace de rayonnement du livre. La perception investie dans l'espace de communication impliqué dans l'usage des pronoms personnels « Je » et « vous » se superpose à une expression neutre et impersonnelle.

La modification de l'espace de communication explique pourquoi le regard du narrateur se transforme en une saisie ambiguë voire même impersonnelle, quand il se concentre sur l'auditoire du *donsomana*. La description des chasseurs ne s'opère qu'à partir d'une perception « en surface », totalement détachée:

Ils sont là assis en rond et en tailleur autour de vous. Ils ont tous leurs grandes tenues de chasse : Bonnets phrygiens, les cottes auxquels sont attachés de multiples gris-gris, petits miroirs ou amulettes. Ils portent tous en bandoulière le long fusil de traite et arborent tous dans la main droite le chasse-mouches de maître (10).

Les sept chasseurs sont introduits dans le texte, non comme des composantes de l'espace de récitation, mais plutôt, par un regard lointain qui les soumet à une fragmentation « débiologisante » et castratrice. Dans cette perception, les corps se désintègrent à la faveur des révélations métonymiques de symboles de chasse, par l'enveloppe d'une « tenue de chasse », des morceaux fragmentés en allusions métonymiques qui les réduisent à des « mains », des « bonnets phrygiens », « des cottes », « des gris-gris », « des petits miroirs et des amulettes » et « des chasse-mouches ». Le morcellement des corps participe de l'écriture castratrice dans laquelle s'éteignent « les chants [...] à travers lesquels un corps cherche un autre corps » (Barthes, 11).

5.4 La narration triangulée

Les fonctions conatives et émotives qui à l'entrée du texte étaient censées émouvoir Koyaga en vue de permettre sa catharsis par le récit, cèdent le pas à la fonction métalinguistique ou explicatives qui, pour Roland Barthes, se déploie telle «une grande parenthèse, qui n'existe pas dans la parole et qui permet de signaler avec clarté une nature secondaire ou digressive d'une idée » (11). En d'autres termes, le texte met en œuvre la fonction explicative et « décontextualisante » du langage, un langage scientifique, dépouillé du flumen orationis et, comme dans un laboratoire, elle dissèque la scène afin de la rendre transcribable et intelligible dans le langage de l'autre. A l'observation, le texte de Kourouma est supporté par un locuteur qui, en fonction de la dualité qui s'institue au sein de son discours, se trouve soumis à une ambivalence diégétique. Il est à la fois narrateur dans sa propre histoire (homodiégétique)., il s'en écarte dans des notations métadiscursives pour agir tel un « scripteur » ou même un transcripteur. Le *donsomana* n'arrive donc plus à dissimuler ses propres paradoxes. L'oralité intentée s'éclipse devant le roman et la voix se dissout dans l'écriture.

5.4.1 Les « voix » du texte

En attendant le vote des bêtes sauvages se décrit conséquemment comme une représentation du dire, c'est à dire une grande fiction qui se veut la réanimation artificielle d'une oralité minée par les signes de l'écriture. L'apparente adversité entre ces deux formes d'expression et les failles dans la suture entre elles, dévoilent toutes les deux, la problématique de l'écriture dans un espace de tradition orale. Le jeu de substitution entre l'écriture et l'oralité permet de dégager une autre astuce narrative qui institue le texte comme un discours double. Dans la kyrielle des narrateurs qui interviennent dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Bingo et Tiécoura se distinguent car ils semblent expressément créés pour mener à bien le projet

du texte prédit par Bokano. Ils semblent cependant se livrer à deux discours de nature totalement différente. Bingo, est porteur d'un discours qui s'amorce comme un tribut à la grandeur de Koyaga. Dans ce contexte, une reprise de l'incipit nous semble nécessaire, dans la mesure où elle révèle le discours caché du *donsomana*. Lorsque Bingo, le narrateur principal prend la parole, il s'adresse à Koyaga dans les propos laudatifs suivants:

Votre nom, Koyaga, votre totem: faucon, Vous êtes soldat et président. Vous resterez Président et le plus grand général de la République du golfe tant qu'Allah ne reprendra pas le souffle qui vous anime (9).

Ces propos laudatifs écrivent le discours de Bingo comme un «dire» les grands faits. Quoique se proposant à un récit cathartique, il annonce son discours comme un propos programmé par les structures mêmes du récit: « Moi, je suis Bingo le *Sora*, je louange [...] et dis les exploits des chasseurs et encense le héros chasseur ». En accord avec ce programme d'encensement, le héros, président de la République du Golfe sera élevé au même rang que les figures historiques de Soundjata et Ramsès II. Tout en donnant l'impression de respecter l'attachement de Koyaga à la démocratie, le texte le désigne comme un chef totalitaire, un roi et d'un empereur de droit divin, destiné à gouverner tant qu'il sera animé du souffle d'Allah.

5.4.2 Discours officiel et discours de littérature

A la narration « officielle » de Bingo, semble se greffer une autre délibérément évaluative, portée par Tiécoura. Mais ces deux voix « contradictoires » s'unissent dans la construction de Koyaga comme le produit d'une double composition. Il est à la fois un corps de chair et de sang -évoqué dans la constante allusion à sa mère- et un corps politique et publique construit par les pratiques « magiques » du marabout Bokano, grâce à sa maîtrise de l'écriture. Il est à la fois sous la protection de « la pierre aérolithique [...] et celle du coran » (61). Cette double origine semble correspondre parfaitement à la reprise de la théorie médiévale et

shakespearienne des « deux corps du roi comme l'évoque Ernst Kantorovicz dans *The King's Two Bodies A Study In Medieval Political Theology*. Selon cette conception, le roi est à la fois un corps naturel et un corps fictif créé par l'institution de la royauté. Au corps naturel survit le corps fictif qui, de son immortalité, justifie la formule « le Roi est mort, vive le Roi ». La dualité du texte rendue possible par la dualité diégétique de Koyaga se révèle par la disposition des acteurs sur l'espace de récitation. L'interpellation du début du texte «Votre nom, Koyaga, votre totem: faucon, Vous êtes soldat et président » suppose un face à face entre Koyaga et Bingo le narrateur. Bingo, s'adresse à Koyaga ; à la droite de Koyaga, se trouve Maclédio le ministre de l'orientation. A la droite de Bingo se trouve Tiécoura, le tiers actant ou l'agent rythmique. Cette disposition permet de déterminer deux faces à face bien distincts. Bingo fait face à Macledio, le « ministre de l'orientation » pendant que Tiécoura, à la faveur de cette même disposition, semble avoir pour interlocuteur direct le personnage de Koyaga. Seule cette bipolarisation permet d'établir la jonction entre le discours de Bingo et celui de son tiers actant Tiécoura, entre la grandeur politique de Koyaga et ses « saloperies ». Voilà pourquoi pendant que Bingo « louange » et « encense », Tiécoura le *Cordoua* se permet la critique :

Président, général et dictateur Koyaga,[...] Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries, nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et vos assassinats (10).

Si les propos de Tiécoura semblent plus durs à l'endroit de Koyaga, ils entrent dans la logique prévue et annoncée par le marabout Bokano, comme un acte de correction du destin politique de Koyaga. Seul les propos de l'agent rythmique permettent la catharsis qui doit purifier le corps et lui permettre de se faire le lien entre la pierre aérolithique et le coran retrouvés. Dans son camouflage actantiel, Tiécoura se révèle comme l'autre face du discours mensonger et laudatif

du griot. C'est lui qui offre un traitement au corps de Koyaga et se révèle comme le véritable narrateur de cette opération d'exorcisme car lui seul permet la réalisation des projets de Bokano et, par la même occasion, la jonction du corps et de l'écriture.

Les hommes de la race de votre fils ne peuvent pas être toujours justes et humains ; alors que ni la pierre aérolithique, ni le Coran ne tolèrent l'iniquité et la férocité. Il pourrait nous perdre très souvent. Enseignez- lui que si d'aventure nous lui échappons, il ne s'affole pas. Tranquillement, qu'il fasse dire sa geste purificateur, son *donsomana* cathartique par un *Sora* (un chanteur des chasseurs). accompagné d'un répondeur *Cordoua*. Un *Cordoua* est un initié de bois sacré en phase cathartique, un fou de village. Quand il aura tout avoué, reconnu, quand il sera purifié, quand il n'existera plus aucune ombre dans sa vie, la pierre aérolithique et le coran révéleront où ils seront cachés. Il n'aura qu'à les récupérer et poursuivre sa vie de guide et de chef » (61- 62).

L'objet du *donsomana* anticipé par Bokano est de permettre la rédemption du pouvoir de Koyaga dans un exorcisme verbal qui doit permettre la re-fusion des « deux corps » du chef et par la même occasion, la rencontre des discours de Bingo et de Tiécoura. Dans cette dynamique, les mots laudateurs et flatteurs de Bingo et le discours critique de « l'initié en phase cathartique » créent le même pathème. Ils composent le texte comme une polyphonie narrative, mais aussi comme un discours philosophique sur le mensonge et la vérité, entre la fiction et la réalité.

5.5 Les chemins de l'écriture

Dans ce texte, le personnage de Maclélio, introduit comme le ministre de l'orientation est l'homme par lequel le *donsomana* entre dans le texte. Il intervient comme un *intertexte* « avec les déformations et signes évidents d'un *noro* [ou d'un signe]funeste » et se présente d'emblée comme l'éditeur du *donsomana*. Il est celui qui transforme l'espace d'oralité en un espace d'écriture, le «seul nègre qui, en dépit de ses lèvres lippues, sait prononcer le e muet » (124). Le e muet tel qu'il apparaît dans le texte est une marque d'écriture.

5.5.1 Un itinéraire de signes

Maclédio se fait le porteur de la théorie de l'écriture telle que l'envisage Ahmadou Kourouma en inversant la théorie de la continuité et en transformant le signe de l'écriture en voix, d'abord en sa qualité de «speaker de la radio nationale [...] qui animait [...] avec passion, érudition et une voix vibrante, une rubrique qu'il avait dénommée aussi par celui qui corrige le texte de la déclaration du coup d'état qui conduit Koyaga au pouvoir. Son émission « Mémoire de la terre des aïeux»(113) intervient comme une entreprise de récupération de l'histoire du peuple pour le faire fondre dans de nouveaux modes de communication et se détermine dans le récit cathartique de Koyaga, comme le personnage qui doit améliorer l'oralité pour en faire une marque de l'écrit. Son histoire rappelle les limites de l'oralité car sa vie, aux dires du *Sora* « n'est pas *courte* parole » (117). mais se développe comme un itinéraire de lettres qui œuvre à contredire les aisances et les spontanéités du discours oral. Dans la progression du texte, l'histoire de *l'être de lettres* qu'est Maclédio se donne comme un obstacle à la facilité du *donsomana*. Aux dires du narrateur, l'évocation de cette vie est une condition de libération du *donsomana* car elle marque le récit comme une série d'obstacles.

Le parcours de la vie de Maclédio n'est pas une [...] parole. C'est une montagne qu'il nous faut contourner pour que le *donsomana* que nous lisons se libère. C'est un fleuve qu'il nous faut traverser pour retrouver la route du dit de la geste que nous parcourons. C'est un orage qu'il nous faut entendre avant de dire nos paroles, de faire écouter nos chants. On ne peut pas réciter la geste de Koyaga sans au préalable s'appesantir [...] sur le parcours de Maclédio (117).

Ces propos affichent l'importance du chapitre et font de Maclédio, le passage obligé pour la libération du texte. La série « montagne qu'il nous faut contourner » « fleuve qu'il nous faut traverser » « orage qu'il nous faut entendre » indique, du fait de l'identification du personnage avec l'écriture que le *donsomana* s'étiole s'il choisit d'ignorer l'écriture. Le propos minimise le

pouvoir de l'oralité dans un texte. Ainsi que le décrit Kourouma lui-même, le texte oral ne peut avoir d'existence dans l'ignorance de l'écriture. Pour En attendant le vote des bêtes sauvages, le projet d'oralité a très vite pris conscience de sa dépendance à l'écriture.

Dans la scène d'ouverture, le *Sora* s'adresse à Koyaga pour lui déclamer son nom et titre. Avec son ministre assis à sa droite, la destination des propos du griot se dédouble et dans cette communication ternaire, Maclédio devient le tiers actant ou l'agent ternaire qui équilibre rythme du face à face *Sora*- Koyaga Plus loin, le texte découvre le *Cordoua* « à la droite de Bingo le *Sora*. Ces positions révèlent deux face à face intéressants. Koyaga se retrouve en face du *Cordoua* pendant que le texte ouvre un défi entre d'oralité et l'écriture dans la confrontation entre Koyaga et Maclédio. Pendant que, tel que nous l'avons montré dans la première partie de ce chapitre, le *Sora* se fourvoie dans une oralité qui se conteste, le personnage de Macledio reste fidèle à l'écriture. Dès sa naissance, ses déplacements vers l'est en font une véritable boussole, orienté vers la découverte du monde.

Son parcours à la recherche de son homme de destin lui fait traverser le texte comme une série d'intertextes. Kourouma joue allègrement sur la prédestination de Maclédio comme un intertexte au mythe de l'*Oedipe Roi* de Sophocle (118). Lorsque le jeune homme arrive dans la ville, son passage à l'école coranique où un maître lui inculque « à coup de bâton les sourates du coran »(120). Son aventure est semblable à celle du héros de *L'Aventure ambiguë* (120) au Cameroun, il devient la parfaite réplique du héros de *Une Vie de boy* (126). Chacun des pas du personnage le conduisent vers un texte d'écriture, marque de rupture d'avec sa tradition. Enfant, Maclédio avait rompu avec les fétiches car très tôt, « superbement, il s'éloigna de [...] mais ne marcha, ni dans la direction des fétiches ancestraux, ni dans celle des champs »

5.5.2 La marque de la lettre

Sa première rencontre avec le héros de l'histoire se passe sous le signe de la marque graphique. Son entrée dans le texte s'opère sous le signe de l'écriture qui édite et corrige le texte, convaincu que le style doit être continuellement soutenu (114). et ce n'est un hasard si le texte fait le rencontre du *Cordoua* sous les formes d'un écrivain. Tel qu'il nous apparaît dans le texte, le *Cordoua* semble se faire la transition rédemptrice de l'humaine condition. Il est le prolongement de la spontanéité du corps sur la raison d'état. Son rôle est de permettre l'écriture « du corps social », en opposition au rôle plus officiel de Bingo. Par lui, transite toute la signification du *donsomana*, il « dénonce » et par conséquent, guérit des défauts humains. Il est celui dont l'apparition permet à tous- le lecteur bien entendu- d'opérer sa propre catharsis car il se fait le révélateur des tendances de l'humaine condition à sombrer dans l'iniquité.

Chaque *Cordoua* était dans son accoutrement [...]. Sur la tête, un bonnet ayant un comme visière un bec de vieux vautour ; [...] pour signifier que tout homme est un cupide et un charognard comme vil vautour. Et rien d'autre. Au cou, [...] un gros os [...] pour signifier qu'un homme est aussi un chien errant en quête perpétuelle de sa nourriture. Et rien d'autre. En bandoulière, [...] un sachet d'antipoison pour ne jamais consommer ce qu'un homme peut t'offrir [car] l'homme n'aime pas son prochain et il ne lui offre à manger que pour le supprimer. Et rien d'autre. A sa ceinture, une peau de singe avec la peau qui bat sur les fesses [...] pour signifier que tout homme est péteur. Et pas autre chose. [...] [Le *Cordoua* dit] des insanités et des balivernes pour signifier que l'homme est un mensonger, un arbre de mensonges et de bêtises (137-138). (je souligne).

Par le jeu de la dissimulation, le *Cordoua* révèle la nature humaine et devient le symbole de l'écrivain. Comme lui, l'écrivain se sert de la représentation – et donc de la fiction-pour dénoncer et rétablir une vérité et l'ordre. Comme le texte littéraire, le *Cordoua* ne dit pas, il signifie par un « langage vestimentaire » et un langage parabolique. Dans cette association, l'écriture devient un acte de duplicité, qui se charge, dans un jeu d'un langage oblique de

s'attaquer au mensonge des hommes. Grâce à sa capacité créatrice, l'écrivain se trouve élevé au même rang que le *Cordoua*, engagé dans la lutte contre le mensonge et les abus.

Quels sont les individus que nous appelons grands hommes ? Ce sont, sans hésitation, ceux qui ont le mieux fabulé [...] les plus grandes œuvres littéraires humaines resteront toujours des contes, des fictions [...] Un homme se réalise pleinement et devient thaumaturge dès qu'il se libère du distingo entre vérité et mensonge (185).

Ce passage que l'on peut facilement assimiler au théorème lacanien, détermine que « la vérité ne se révèle que dans une structure de fiction ». Tout comme Lacan, Kourouma perçoit le mensonge et la vérité comme intrinsèquement liés. Dans ce lien, les valeurs disparaissent et vérité et mensonge deviennent si indissociables que l'une se fait l'expression de l'autre: « la vérité n'est souvent qu'une seconde manière de redire un mensonge » (185).

5.6 Conclusion

Dans ce jeu de liaison entre la vérité et la fiction, les deux formes qui s'entrechoquent développent un rapport dialectique qui, dans le texte, agit comme un processus facilitateur de la création littéraire. *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma repose sur une esthétique qui, entre une intention et son « échec », arrive à créer des signes qui feignent la résurrection des voix de l'oralité dans l'écriture. Le texte en devient une illusion polyphonique ou toutes les « voix » s'unissent dans une création collective, qui mimique la récupération d'une parole confisquée à la fois par une dictature africaine et la pratique d'un médium et d'une langue étrangère. Par sa pratique, Kourouma apporte une justification à notre théorie selon laquelle les prétentions d'oralité se fourvoient dans leur double objet. Par leur vacillement entre les deux formes d'expressions, les écrits qui se réclament des performances orales amorcent les fondements d'une littérature africaine nouvelle qui se sert du prétexte de son origine comme une stratégie d'écriture.

CHAPITRE 6

CONCLUSION GENERALE

6.1 De l'oralité à la différence culturelle

Avec les méthodologies critiques dites «africaines», la littérature ouest africaine donne l'impression de chercher à s'installer en dehors de l'unité universelle que, dans *la Poétique du divers*, Edouard Glissant appelle la «totalité monde» (26). Tout se passe comme si les analystes cherchaient à réécrire cette littérature comme la réplique de la voix du continent et de celle des ancêtres. En réalité, les enjeux de la littérature orale résident dans le fait que la culture dont elle se justifie, dépasse le simple cadre de la littérature, pour exprimer l'identité culturelle des écrivains africains, présentée comme l'indispensable corollaire de la race, de la culture et de leur espace d'origine. Pourtant, comme Pius Ngandu Nkashama le démontre dans *Négritude et Poétique*, l'identité africaine, telle que la revendiquait le mouvement littéraire de la Négritude s'écrit comme la difficile conciliation entre une «conscience phénoménologique», donc une construction, et la naturalité d'une parole de la tradition (138-139) :

Ne peut-on pas observer que la poétique de Senghor tente d'exprimer, de traduire, et donc de *déformer* en déstructurant et en défigurant d'une certaine manière, la conception monolithique et transcendante [...] de la tradition (orale) africaine, à la littérature écrite en langues étrangères ? Car les *Griots* galvanisent les énergies [...] mais ils faisaient revivre également les mythes et les symboles de la « vertu et de l'honneur » en rappelant les ancêtres et les héros des légendes (139).

L'identité de l'écrivain noir et son écriture évolueraient dans la bipolarité et la duplicité, comme expression d'une naturalité, et pourtant une construction intellectuelle. Malgré cette dualité, elle est anticipée comme un *à priori* de la «nature » spécifique de l'homme noir et se lit comme l'expression de la différence entre l'écrivain africain francophone et les autres qui partageraient pourtant la même langue. Cette littérature africaine est perçue par conséquent comme le naturel prolongement de la parole africaine, ancestrale, divine et communautaire.

Partie du principe qu'une œuvre littéraire dépasse toujours le lien à sa source, notre analyse a cherché à démontrer que non seulement la connaissance de la culture n'est pas indispensable à la lecture des textes d'écrivains de l'Afrique de l'Ouest, mais que sa trop grande prise en compte trahit l'esprit même de la littérature. A notre avis, cette démarche procède d'une confusion entre l'inné et l'acquis. La critique culturaliste qui lit la littérature africaine comme le produit d'un langage inné continue d'inscrire dans la nature de l'Africain, ce qui relève de l'histoire ou de la tradition elles-mêmes, reconnues par nos différents chapitres comme des constructions intellectuelles. Les démarches de la critique culturaliste manque de discerner le caractère relatif et transitoire des traits culturels des données éternelles et universelles. Comme le rappelle Alain Finkielkraut dans *la Défaite de la pensée*, «l'argument biologique est désormais sans pertinence; des rituels religieux aux techniques industrielles, de la nourriture à la façon de s'habiller, des belles-lettres au sport par équipes, [...] tout est culturel » (98). La critique qui rattache l'écriture des africains à la tradition, tente de promouvoir l'idée d'une nature africaine commune, qui transcende la diversité des usages et expériences personnels des écrivains. Artificiellement regroupés au sein d'un collectif culturel, ceux-ci seraient tous tributaires d'une *panafricaine nature* gravée dans les gènes, héréditaire, permanente et indélébile. Les adeptes de l'exception africaine consignent les individualités des auteurs dans une collectivité qui s'adapte mal à l'écriture. Pourtant, même si, comme il semble si largement partagé, l'écriture n'existait sur le continent, elle y a été intégrée depuis trop longtemps pour ne pas influencer le mode de composition des auteurs africains. L'Islam et la colonisation ont indubitablement transformé les modes de penser et de communiquer des Africains et assurément leur poétique. La réaction contre l'écriture- que nous avons encore appelée la *désécriture*- n'est qu'une tentative désespérée de « fermer » l'Afrique à « l'autre culturel » comme le tente Maître Thierno dans *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Ce dernier montre que l'opposition entre les

cultures ne s'opère nullement selon un processus raisonné et pleinement justifiée. Elle est le résultat d'une attitude d'obstruction envers l'altérité culturelle qui constitue toujours une menace contre l'intégrité. Les méthodologies qui insistent sur la différence entre les cultures n'échappent pas à l'exacerbation des oppositions, qui passe toujours par une falsification de la réalité.

Si nous avons choisi de procéder à notre étude en dehors l'étroitesse des liens qu'un texte peut entretenir avec la tradition, c'est bien parce que nous considérons que les déclarations de fidélité à la tradition, de même la transcription de contes ou d'épopée de griots tombent sous le coup des créations artistiques. Ainsi que l'affirme Yves Bonnefoy dans *Entretiens sur la poésie*, l'écriture de fiction est un acte de renouvellement qui ne saurait se limiter à la transcription du lien entre un auteur et sa culture. Au contraire, l'écriture constitue l'antithèse même de la théorie de la continuité car elle « recommence [...] un monde là où le premier a déçu [...] [car] tout écrivain a du nihiliste, la profondeur de son scepticisme se mesure même à la splendeur de ses chimères » (294). Aussi, dans *La Passion des idoles*, Alexandre Leupin considère le langage, matière première de l'écriture, comme une structure « dans laquelle tout signifiant ne produit du signifié et du sens qu'en comparaison avec d'autres signifiants » (28). Par conséquent, le produit de ce rapport ne saurait se définir comme une « évolution graduelle, mais seulement surgissement brutal » (28-29). L'établissement d'un parallèle entre signifiant et *l'Histoire*, entre le signifiant et le vécu, entre le signifiant et la *culture* consiste en une *délitéralisation* du texte, pour en faire une œuvre de documentation.

Nous pensons qu'une lecture dépassionnée de l'histoire du continent aura l'avantage de révéler les « acrobaties » qui consistent en une négation des transformations sociales, culturelles et linguistiques qu'il a connues. Les tentatives de négation du passage de l'Afrique par la colonisation et les efforts de minimisation des influences qu'elle en a subies, nous apparaissent comme une attitude négationniste et intellectuellement rétrograde qui généralement, sert de

fondement aux théories de l'oralité. Celles-ci partent de la prémisse que le texte littéraire est la réitération de la parole. La démarche, en maintenant l'Afrique à une période de son histoire où l'écriture lui était inconnue, lui nie sa capacité d'intégrer ce nouveau médium dans ses habitudes littéraires. Ainsi que le rapporte Boubacar Boris Diop dans son article « Où va la littérature africaine ? », même après avoir écrit l'excellent roman *l'Aventure Ambiguë*, Cheikh Hamidou Kane se place sous le déterminisme de sa culture pour se dénier le titre de romancier, affirmant n'avoir, « *jamais pensé devenir romancier, car il n'existe pas dans [sa] culture, une culture de l'oralité, de notion correspondant à celle de l'écrivain* » (7). Une telle confession rappelle que la revendication d'une culture de l'oralité, qui conduit à une attitude de méfiance et de défiance face à l'écriture, part de fondements que l'histoire dispute facilement. Comme nous le démontrions dans le cas de l'alphabet Adjami, l'écriture est intégrée dans les populations autour de la boucle du Niger depuis des époques qui précèdent la colonisation. Selon Lacroix dans *Les Poésies peules de l'Adamawa*, les Peuls de l'Adamawa se seraient créés autour d'autorités politiques dont les pouvoirs reposent sur les écrits coraniques. Une telle révélation ne peut que prouver que l'écriture a largement eu le temps d'être intégrée comme partie prenante dans la création des textes littéraires africains.

6.2 Les limites de la tradition

La remise en question que nous proposons de la « tradition africaine » trouve ses justifications dans la dépendance qu'elle entretient avec l'ethnologie européenne qui fait traverser des siècles d'histoire aux Africains, dans une exclusive et parfaite autarcie, faisant reposer son authenticité sur un passé lointain et inaccessible mais homogène et statique. A notre avis, ce regard est en conflit avec l'histoire du continent qui sabote ainsi les *prémisses* de la critique africaine, de même que les déclarations des écrivains qui se réclament les continuateurs de la tradition. Comme les contes et romans de notre corpus nous l'ont permis, nous avons identifié les

écrivains africains, non comme des continuateurs mais comme des innovateurs qui défient et mettent en crise l'ancêtre et la tradition, par la promotion d'une nouvelle culture qui, sans discernement, assume toutes ses composantes. En mettant en évidence le regard critique de ces écrivains face à leurs cultures respectives, nous avons aussi cherché à caractériser leur génération comme celle des « produits » de l'école occidentale, la génération des enfants terribles qui, pour coller aux exigences et aux requêtes de leur temps, doivent adopter une attitude critique face à leur société. Leur acte de rébellion nous a permis de discuter leur adhésion à la poétique de l'oralité. Elle apparaît comme le résultat d'un discours fondé sur des critères et indices qui débordent de la question de la littérature. La *culture africaine* dont elle se réclame, est elle-même définie sur la base de mythes qui annulent les siècles d'échanges et d'interactions entre l'Afrique et les autres continents. Ces mythes perpétuent aussi les préjugés sur la primitivité de l'Afrique et entérinent les discours de justification de la colonisation. Plus gravement, lorsque les Africains lisent leur continent sous le prisme de ces mythes, ils feignent d'ignorer les multiplicités culturelles et les transformations historiques qu'ils subissent au quotidien.

Même si, en tant que stratégie, la recherche de la spécificité culturelle survient comme la directe conséquence de l'amalgame établi entre la pratique romanesque et la colonisation, responsable de l'effondrement politique de l'Afrique, la démarche est à l'origine de *l'affaiblissement* et de l'impression d'essoufflement que donne aujourd'hui la littérature africaine. Dans son article « où va la littérature africaine ? », Boubacar Boris Diop analyse la situation en ces termes :

Ce qu'on continue de nommer –par habitude ou par paresse- littérature africaine *s'est dissous* dans les brumes de l'histoire. Il est pour le moins malaisé d'en cerner les contours exacts.

Faut-il incriminer la mondialisation ? [...] il semble bien que le nouveau péril auquel doit faire face l'esthétique africaine est son affadissement au nom de l'universalité. Le phénomène est nettement perceptible dans la musique et dans le cinéma plus directement soumis aux lois du marché mondial (10)

Il n'est que trop facile d'imputer cet état de fait soit à l'immaturité et à l'incapacité linguistique des écrivains. Encore plus facile d'y voir les problèmes liés à l'édition en Afrique francophone, ou la disparition, sous l'auspice de la mondialisation, des thèmes rassembleurs de la colonisation, des indépendances ou de l'identité noire qui ont instigué les prolaxies littéraires des années soixante et soixante-dix.

Le péril qui, selon Boubacar Boris Diop, menace le cinéma et la musique nous apparaît plutôt comme une meilleure stratégie de survie, qui leur permet d'échapper au destin de la littérature. Ces genres ont réussi à s'adapter, là où la littérature semble encore à la recherche de ses marques, en assumant totalement leurs formes et format comme parties intégrantes de leur composition. Ils échappent ainsi aux discours rétrogrades, responsables de l'impression de stagnation qu'observent les théories sur la littérature africaine. Nous estimons en effet, que seule une réception adéquate permet d'assurer à un texte les conditions de sa longévité et de sa modernité. Dans sa conférence intitulée « La question du « tout » dans l'oeuvre d'Édouard Glissant, prononcée le 5 décembre 1998 dans le cadre du colloque international « *Édouard Glissant: de la pensée archipélique au Tout-Monde* » tenu au Graduate Center of the City University of New York, Alexandre Leupin, circonscrit la modernité dans les termes suivants :

Est moderne une œuvre qui vient nous parler dans notre présent, même si cette œuvre a été écrite il y a des siècles - conformément à l'étymologie de *modernus*, qui veut dire à l'origine "ce qui est toujours présent"- dès lors, Homère, Dante, la *Chanson de Roland* [...] sont pour nous modernes; par opposition, est antique, ou plutôt obsolète, une œuvre qui ne nous parle pas ou plus, même si elle sort à l'instant des presses et que son encre nous est contemporaine. Le critère baudelairien du moderne échappe donc à une conception platement chronologique (<http://alexandreleupin.com/lectures/glissant.htm>).

A suivre pourtant la logique de l'analyse culturaliste, la littérature africaine continue d'être abordée comme la représentation exclusive d'une pensée et d'une expression africaine ancienne,

résistantes aux transformations linguistiques, politiques et culturelles du continent. Elle serait si préoccupée par la recherche de *l'exception africaine* qu'elle « perd la mémoire du présent, [...] abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance » (Baudelaire, 25), refusant de prendre en compte le dynamisme de l'histoire du continent. Dans les théories qui résultent d'une telle conception du texte, lecteurs et écrivains semblent condamnés à remonter le cours de l'histoire pour ne valider que des pratiques censées rappeler un ancêtre rebelle et fidèle, qui a traversé l'histoire sans en subir une quelconque influence. Comme l'exprime pourtant si justement Alexandre Leupin dans son article « Dieu, le poète et la Dame », dans *Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, « il n'est d'art de l'interprétation que si les anciennes paroles, saisies à partir du cadre symbolique qui est historiquement le leur, reviennent dans notre présent pour nous affecter. Sans quoi, elles restent lettres mortes » (299). Pourtant, les analyses qui aboutissent « l'expression de l'africanité » des textes immobilisent le continent et ses écrits à des époques mythiques de son histoire. Elles lisent le texte comme une *prescription* dont le rôle est de *dédire* et de *désécrire* des siècles d'histoire, cherchant à en biffer les douleurs dans des discours hyperboliques sur la résistance qu'à travers l'écriture, les enfants de l'Afrique manifestent contre les forces exogènes. Accessoirement, cette démarche a pour conséquence malheureuse de minimaliser l'espace et le temps de rayonnement des œuvres africaines, ne les rendant accessible qu'aux lecteurs capables de relever ces sources culturelles.

A la défense de notre théorie de l'écrivain innovateur, ceux du sous-continent ouest africain nous sont apparus comme des enfants terribles pour qui le maintien de la tradition n'apparaît nullement comme un objectif majeur. Ces écrivains sont presque tous des produits de l'école occidentale et il n'est pas insensé d'anticiper que leurs modèles sont d'abord les auteurs avec lesquels ils ont fait l'apprentissage du matériau linguistique dont se bâtissent leurs textes. Il serait fort étonnant, qu'en dépit de leur formation en langue française, les écrivains africains

soient restés fidèles à leurs origines linguistiques et culturelles. Au contraire, nous pensons qu'ils s'inscrivent dans une dynamique universelle qui n'est que trop longtemps ignorée. En tant que témoins du monde, ces enfants parlent le langage de l'universalité qui ne peut être valablement mis en évidence que par une lecture de leurs œuvres comme l'heureuse rencontre entre une pure *intention* de retour à la tradition et son *invention* littéraire qui rompt avec les conjonctures culturelles et politiques, pour dire le langage de l'écriture de fiction. En interrogeant les liens entre l'écriture, la race la biologie des écrivains, nous avons démontré qu'à l'image de toutes les littératures du monde, celles de l'Afrique s'encodent comme une « architecture de réponse » à des questions universelles. Notre méthode se veut celle de la *décolonisation* de l'étude des textes en vue de les exorciser des ancêtres qui sont censés les incarner, en les lisant comme de pures constructions de l'imagination. Elle s'est voulue diversifiée pour coïncider avec l'hétérogénéité de notre corpus, mais surtout pour démontrer la capacité des textes africains, à « parler » langage de la littérature et à se soumettre, sans complexe, à une méthode d'analyse critique qui mette l'accent sur leur littérarité. Par cette diversité des formes, nous avons cherché à démontrer que les attentes de la méthode culturaliste sont de nature à enfermer le texte sous le pouvoir absolu de la culture. Pourtant *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane nous a donné le prétexte d'analyser le fonctionnement de la culture africaine. Elle ne naît que d'une attitude de négation et d'artificielle résistance à l'autre, en dépit de l'universalité des valeurs. De même, le griot de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane nous permis de relever l'illusion sur laquelle se fondent les traditions de l'oralité. Si le griot utilise le passé à des fins politiques et identitaires, il révèle aussi son appartenance au monde scripturaire, montrant qu'il relève de plusieurs influences. Il démontre qu'il fonctionne, non par rapport à une vérité prétendument scientifique, mais comme un artiste qui, à la recherche de la « beauté », modifie et falsifie la « nature » dans le souci de persuader, de [con]vaincre et d'avoir raison

Ainsi que nous l'anticipions dans notre introduction, nous assumons la critique qui nous sera faite de manquer la spécificité du texte africain en refusant de le lire comme la continuité d'une « culture de parole ». Nous pensons que l'influence de la culture de l'oralité est élevée à un extrême qui est rarement atteint dans la réalité des faits. Par exemple, dans la justification de sa théorie de la continuité dans son article « Voices of The Ancestors Through The Words of Writers », Gay Willentz procède à des dangereux amalgames de « cultures ». Il raconte une expérience, à partir de l'étude de *Things Fall Apart* [*Le Monde s'effondre*] de Chinua Achebe:

I had been teaching African Literature in Sierra Leone, West Africa [...] As I taught my students to read critically, they taught me to [...] how to read a text from a cultural base » (325)

[J'ai enseigné la littérature africaine en Sierra Leone, en Afrique de l'Ouest. Pendant que j'enseignais à mes élèves à lire le texte de manière critique, ils m'enseignaient à le lire du point de vue de la culture africaine]

A la lecture de son propos, de nombreuses confusions, entretenues par le terme trop généralisant « d'Africain » concourent à jeter le doute sur la pertinence de l'analyse culturelle. Dans sa généralisation, Gay Wilentz considère que du fait de la proximité géographique des étudiants sierra léonais à au Nigéria, leur approche culturelle est sans reproche. La vérité, en tenant compte de la diversité des cultures africaines, est que la culture Igbo qui est censée servir de toile de fond à *Things Fall Apart* [*Le Monde s'effondre*] est une culture en migration en Sierra Leone. Entre les populations Igbo qui habitent la section sud du Nigeria et les étudiants sierra léonais de Gay Wilentz une longue distance et une différences des pratiques littéraires trouble l'analyse des textes. Sa méthodologie culturaliste se trouve entachée par le risque que ses étudiants ne puissent avoir qu'une approche lointaine et subversive de la culture Igbo dont ils peuvent modifier les fondements surtout que, tel que nous l'avons exprimé dans notre hypothèse, la revendication de l'oralité en tant que réplique parfaite des pratiques culturelles ancestrales se révèle comme

l'intention de création d'un langage qui se différencie des autres, dans lequel la signification du texte déborde la page d'écriture, pour dépendre directement de la culture dans laquelle elle naît.

6.3 L'oralité et l'avenir de la littérature africaine

La difficulté du roman africain est d'avoir totalement assimilé école et littérature, écriture et lettrisme contrairement à ce qu'affirme Renée Balibar, dans *Le Français fictif*. Pour Balibar, la fiction littéraire dépasse la situation scolaire » (38). L'oralité se veut une tentative de défaire l'histoire, par des mythes *atemporels* comme celui de *l'Ur afrikana* ou comme la pratique d'une parole africaine immuable à l'image de celle dont le narrateur de *Soundjata ou l'épopée mandingue* vante les mérites:

Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge; c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue; les griots de roi ignorent le mensonge [...] car nous sommes les dépositaires des serments que les Ancêtres ont prêtés. (10).

De tels propos situent les sources de l'oralité hors du temps, comme des *désécritures* de l'histoire, dans le maintien des poétiques de la parole. L'écriture comme la « parole du père du père [du] père » (Niane, 9) de l'Afrique est un leurre qui, en tant effort de stagnation, ne produit pas de littérature. Notre analyse, préoccupée par le dépassement de l'immédiateté des écrivains. Et comme le perçoit assez lucidement Amadou Koné, l'oralité est un phénomène temporel liée à la proximité de la colonisation. Pour lui, cette théorie faiblira avec le temps :

[...] les romanciers actuels de l'Afrique noire traduisent une culture fortement influencée par la tradition [...] Il est probable que progressivement, au fur et à mesure que la culture traditionnelle s'éteindra, que son influence sur les individus faiblira, le roman africain aura de moins en moins recours aux formes traditionnelles, et les romanciers de cette partie du monde tiendront peut-être compte de l'esthétique romanesque occidentale ou plus précisément, seront amenés par les mêmes conditions historiques, sociales, culturelles à écrire comme les occidentaux (159).

Si l'anticipation d'Amadou Koné recèle quelque vérité, notre étude aura anticipé ses prédictions en prenant les devants et restituant au discours courant son véritable caractère de *mythe*.

Parallèlement, elle aura restitué aux enfants de l'Afrique leur participation véritable à la construction de leur monde, en tant qu'enfants terribles qui *impriment* plus leur vision sur leur monde qu'ils ne la reçoivent de lui. Pour cette raison, l'ancêtre rebelle qui maintient l'oralité comme une dimension fondamentale de la littérature africaine nous apparaît comme un mythe.

Un mythe qui s'il n'est pris comme tel, risque de maintenir la littérature africaine dans la minorité, à la marge des littératures du monde. Pour que le texte survive, l'ancêtre doit être lu comme la fiction d'un langage qui réclame sa différence d'avec les autres peut-être comme un dialecte du langage de l'écriture, susceptible de supporter des analyses variées et contradictoires.

Bibliographie

- Abastado, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*. Bruxelles: Complexe, 1979.
- Académie Française. *Dictionnaire de l'Académie Française* Cinquième édition. Paris: Bossange et Masson, 1814.
- Amrouche, Fadhma Aïth Mansour. *Histoire de ma vie*. Paris: F. Maspero, 1968.
- Amselle, Jean Loup. *Logiques métisses*. Paris: Editions Payot, 1999.
- Anozie, Sunday O. *Sociologie du roman africain: Réalisme, structure et détermination dans le roman ouest africain*. Paris: Aubier-Montaigne, 1970.
- Armah, Ayi Kwei. *The Healers*. London: Heinman, 1979.
- Arnaud, Robert. « La Singulière Légendes des Soninkés: Traditions orales sur le royaume de Koumbi » dans *L'Islam et la politique musulmane en Afrique occidentale française*. Paris: Comité de l'Afrique française, 1912.
- Asimov, I. *Words From the Myths*. Boston: Houghton Mifflin, 1961.
- Bâ, Amadou Hampathé. *Amkoullel, l'Enfant Peul: Mémoires*. Arles: Actes sud ; Paris: Agence de coopération culturelle et technique, 1991.
- . *Aspects de la civilisation africaine*. Paris : Présence africaine, 1972.
- . *Kaydara*. Abidjan: NEA, 1978.
- . *La Poignée de Poussière : Contes et recits du Mali*. Abidjan Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1987.
- Bailly, Diégou. « Français Moussa - Français Maquis. Répétez; on vous entend très... bien » in « Littérature de Côte d'Ivoire. 2. Ecrire aujourd'hui ». *Notre Librairie, Revue du Livre: Afrique Noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien*, n° 87(avril- juin 1987) : 81-85.
- Balibar, Renée. *Les Français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national*. Paris: Hachette, 1974.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

---. *Le Grain de la voix : Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil, 1981.

Bedié, Henri Konan. « L'Identité contre la xénophobie », *Jeune Afrique* n° 2005, (15 au 21 juin 1999) : 12-13.

Ben Amos, Dan. « The Narrator as an Editor » in Honko, Lauri. Ed. *Textualization Of Oral Epics*. New York: Mouton de Gruyter, 2000.

Benjamin, Walter. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » dans *L'Homme, le langage et la culture: essais*. Trad. Maurice de Gandillac. 13 Mar. 2002 <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html> >.

Bickley, R. Bruce et Thomas H. English, and Karen L. Bickley, Eds. *Joel Chandler Harris: A Reference Guide*. Boston: G. K. Hall, 1978.

Bickley, R. Bruce. *Joel Chandler Harris*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

Bhabha, Homi. *Location of Culture*. London ; New York : Routledge, 1994.

Bierhorst, J. *The Mythology of North America*. New York: Morrow, 1985.

Bleich, David. *Subjective Criticism*. Baltimore: John Hopkins University, 1981.

Body, Jacques. « De l'Oralité de l'écrit ou de quelques contradictions dans la théorie et la pratique de l'oral et de l'écrit en Afrique et en France » dans *Oralité et littérature. Actes du XIème Congrès de L'Association Internationale des Littératures Comparées*. New York-Berne-Berlin-Francfort-Paris: 1991: 45-53.

Bokoum, Saïdou. *Chaîne*. Paris: Denoël, 1974.

Bonnefoy, Yves. *Entretiens sur la poésie*. Paris; Lausanne: Payot, 1981.

Borgomano, Madeleine. *Le Griot guerrier*. Paris: Harmattan, 1998.

---. *Des Hommes ou des bêtes*. Paris: Harmattan, 2000.

Brasch, Walter M. *Brer Rabbit, Uncle Remus, and the « Cornfield Journalist »: The Tale of Joel Chandler Harris*. Macon, GA: Mercer University Press, 2000.

Brezault, Alain et Gérard Clavreuil. *Conversations congolaises*. Paris: Harmattan, 1989.

Brookes, Stella B. *Joel Chandler Harris, Folklorist*. Athens: University of Georgia Press, 1950.

- Burnet, Tylor Edward. *Religion in Primitive Culture*. New York: Harper, Torchbooks. 1858.
- Cailler, Bernadette. «If the Dead Could Only Speak! Reflections on Texts by Niger, Hughes, and Fodeba » in Valentin Y. Mudimbe. *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness, 1947-1987*. Chicago and London: Présence Africaine, 1992.
- Calvet, Jean-Louis. *Histoire de l'écriture*. Paris : Plon, 1996.
- Camara, Seydou. « La Tradition orale en question » in *Cahiers d'études africaines* 36 (4): (1996). 763-90.
- Camara, Sory. *Gens de la parole, essai sur la condition et le rôle des griots dans les sociétés malinké*. Paris: Conakry: ACCT, Karthala, 1992.
- Carroll, David. *Chinua Achebe: Novelist, Poet, Critic*. London: Macmillan, 1990.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 1970.
- . *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 1983.
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo magnifique*. Paris: Gallimard, 1988.
- Chemain, Arlette. « De l'Oralité à l'écriture, continuité ou rupture: l'exemple des littératures d'Afrique » dans *Oralité et littérature, Actes du XIème Congrès de L'Association Internationale des Littératures Comparées*. New York:-Berne-Berlin-Francfort-Paris: 1991.
- Chemla, Yves. « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le donsomana: entretien avec Ahmadou Kourouma » in « Nouveaux paysages littéraires: Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998 / 2 ». *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud* n°136, (janvier avril 1999): 26-29.
- Chevrier, Jacques. *Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*. Paris: Hatier, 1986.
- Chinweizu, Onwuchkwa Jemie & Ihechukwu Madubuike. *Toward the Decolonisation of African Literature*. London: Routledge, 1985.
- Cissé, Youssouf Tata et Wâ Kamissoko. *La Grande geste du Mali. Des Origines à la fondation de l'empire*. Paris: Karthala, 1988.
- . *Soundjata, la gloire du Mali*. Paris: Karthala/Arsan, 1991.
- Coleman, Janet. *English Literature in History 1350-1400: Medieval Readers and Writers*. London: Hutchinson, 1981.

- Coleman, Joyce. *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Condillac, Etienne Bonnot. *An Essay on The Origin of Human Knowledge*. Trans. Hans Aarsleff. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Conrad, David C. *The Role of Oral Artists in the History of Mali*. Diss. School of Oriental and African Studies, University of London, 1981.
- . *Epic Ancestors of the Sunjata Era*. Madison: University of Wisconsin African Studies 2000.
- Cook, David. *African Literature: A Critical View*. Harlow: Longman, 1977.
- Coquery-Vidrovitch, C. *L'Afrique noire de 1800 à nos jours*. Paris: Presse Universitaire Française, 1993.
- Cornevin, Robert. *Histoire de l'Afrique des origines à nos jours*. Paris : Payot, 1956.
- Cousins, Paul M. *Joel Chandler Harris; A Biography*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1968.
- Crowder, Michael. *The Story of Nigeria*. London: Faber & Faber, 1978.
- Crystal, David. *Dictionary of Language*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- D.D. « Le Mapouka sur vidéo, la « folie » érotique des « tueuses ». *Notre Voie* 210 [Abidjan] Jeudi 21 Janvier 1999. 08 Fevrier 2000 <<http://africaonline.co.ci/Africaonline/infos/notrevoie/210>>.
- Dadié, Bernard. *Béatrice du Congo*. Paris: Présence Africaine, 1970.
- . *Carnet de prison*. Abidjan: CEDA, 1981.
- . *Hommes de tous les continents: poèmes*. Paris: Présence Africaine, 1967.
- . *Îles de tempête; pièce en sept tableaux*. Paris: Présence Africaine, 1973.
- . *Légendes et poèmes*. Paris: Seghers, 1966.
- . *Monsieur Thôgô-gnini*. Paris: Présence Africaine, 1970.
- . *Le Pagne noir: Contes africains*. Paris: Présence Africaine, 1955.

---. *Patron de New York*. Paris : Présence Africaine, 1964.

---. *Un nègre à Paris*. Paris: Présence Africaine, 1959.

---. *Les voix dans le vent*. Yaoundé, Éditions Clé, 1970.

Davidson, Clifford. *Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama*. Kalamazoo: Western Michigan University Medieval Institute, 1977.

Davis, Stephen. « Joel Chandler Harris Chandler Harris' Version of the Andrews Raid » : Writing History to Please the Participant ». *Georgia Historical Quarterly* 74. 1 (1990) : 99-116.

De Boeck, Filip Alcinda Honwana. «Faire et défaire la société: enfants, jeunes et politique en Afrique ». *Politique Africaine* 80 (2000): 5-11.

Dérive, Jean. *Oralité, écriture et le problème de l'identité culturelle en Afrique*. Bayreuth: Justizvollzugsanstalt, 1985.

---. «Quelques nouvelles perspectives pour l'étude du conte négro-africain » in *Seminaire de méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*. Abidjan: AUPELF, 1990.

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

--- « Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl » dans *La voix et le phénomène*. Paris : Presse Universitaire de France, 1967.

---*La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

---. «Signature, événement, contexte», dans *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

Deschamps, Henri. *L'Afrique noire précoloniale*. Paris: Presse Universitaire de France, 1976.

---. *Histoire générale de l'Afrique noire, de Madagascar et des archipels*. Paris: Presse Universitaire de France, 1973.

Diabaté, Massa Makan. *Janjon, et autres chants populaires du Mali*. Paris: Présence Africaine, 1970.

---. *Kala Jata*. Bamako: Editions Populaires, 1970.

---. *L'Aigle et l'épervier*. Paris: Jean Oswald, 1975.

---. *Le Lion à l'arc*. Paris: Hatier, 1986.

Dieng, Bassirou. «Le Conte au Sénégal » in *Oralité et littérature, Actes du XIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. New York: Peter Lang (1985) : 77-88.

Diop, Cheikh Anta. *L'Afrique noire précoloniale*. Présence africaine, 1987.

---. *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique ?* Présence africaine, 1967.

Djebar, Assia. *Ces Voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel, 1999.

Dobozy, Maria. « Minstrel Books: The Legacy of Thomas Wright in German Research » *Neuphilologische Mitteilungen* 87, 1986 : 523-36.

Easthope, Anthony. *Privileging Difference*. New York: Palgrave, 2002.

Egejuru, Phanael Akubueze. *Towards African Literary Independance A dialogue with contemporary african writers*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1980.

Enos, Richard Leo. *Oral and Written Communication: Historical Approaches*. Newbury Park, California: Sage, 1990.

Equilbecq, F V. *Essais sur la littérature merveilleuse des noirs, suivis de contes indigènes de l'ouest africain français*. Paris: Leroux, 1913.

Fanoudh-Siefer, L. *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française : de 1800 à la 2^e Guerre mondiale*. Lomé : Nouvelles éditions africaines, 1980.

Farrell, Thomas J. « Secondary Orality and Consciousness Today » in *Consciousness, and Culture: Explorations of Walter Ong's Thought*. Ed. Bruce E. Gronbeck, Thomas J. Farrell, and Paul A. Soukup. Newbury Park, Calif.: Sage. 1991 : 194-209.

Fernandez, James. *An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Fewster, Carol. *Traditionality and Genre in Middle English Romance*. Cambridge: Brewer, 1987.

Fielding, Penny. *Writing and Orality Nationality, Culture and Nineteenth Century Scottish Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Finkielkraut, Alain. *La Défaite de la pensée*. Paris: Gallimard, 1987.

- Finnegan, Ruth. *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*. Oxford: Blackwell, 1988.
- Fish, Stanley. « Literature in the Reader: Affective Stylistics », in *New Literary History*, 2 (1) (1970) :123-62.
- .« Interpreting the Variorum, » in *Critical Inquiry* 2 (1976) : 465-86.
- Foley, John Miles. *Oral Tradition in Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1986.
- Fortier, Alcée. *Louisiana Folk Tales in French Dialect and English Translation*. London: Houghton, Miffling and Company, 1895.
- Fox-Genovese, Elizabeth. « The Claims of a Common Culture. Gender, Race, Class and the Canon. » *Salmagundi* 72 (1986) :115-145.
- Frobenius, Léo. *Histoire de la civilisation africaine*. Paris: Gallimard, 1936.
- Gakwandi, Shatto Arthur. *The Novel and Contemporary Existence in Africa*. London: Heinemann, 1977.
- Gassama, Makhily. *La Langue d' Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris: ACCT-KARTHALA, 1995.
- Gates Jr, Henry Louis. *Black Literature and Literary Theory*. New York: Methuen, 1984.
- . *Toni Morrison. Critical Perspectives Past And Present*. New York: Amistad, 1993.
- Gbagbo, Laurent Koudou. *Soundjata: le Lion du Manding*, Abidjan: Edition CEDA, 1979.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- . *Poétique de la relation* . Paris: Gallimard, 1990.
- Goody, Jack. *The Consequence of Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Görög, V., Platiel, S., Rey-Hulman,D. *Histoires d'enfants terribles*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1980.
- Grassin, Jean-Marie, Ed. *Littératures émergentes/Emerging literatures*. Bern,New york : Plang, 1995.

- . « Mythe et littérature africaines : Colloque afro-comparatiste de Limoges » . *L'Afrique littéraire* (1979-1980): 54-55
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens : essais sémiotiques*, Paris : Seuil, 1970.
- . *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris : Larousse, 1966.
- Griaule, Marcel. *Dieu d'eau*. Paris: Fayard, 1966.
- Griaule, Calame. *Ethnologie et langage: La Parole chez les Dogons*. Paris: Gallimard, 1965.
- Grimm, Jakob et Wilhelm Grimm. *Les Contes de Grimm*. Paris : Flammarion, 1962.
- Großkreutz, Béatrice. *Le Personnage de l'ancien dans le roman sénégalais et malien. Un élément de continuité dans un univers ébranlé*. Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
- Guillot, René. *La Brousse et la bête*. Paris: Librairie Delagrave, 1950.
- Guissé, Youssouph. *Philosophie, culture et devenir social en Afrique noire*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1979.
- Hale, Thomas. *Scribe, Griots And Novelists Narrative Interpreters of Songhay Empire*. Gainesville: University of Florida Press, 1998.
- Harris, Joel Chandler. *Uncle Remus, His Songs, His Sayings*. New York: D. Appleton-Century, 1935.
- Harris, John Wesley. *Medieval Theatre in Context*. London: Routledge: 1992.
- Hauenstein, Alfred. *Fable et contes angolais*. St Augustin: Studia instituti anthropos, 24, 1976.
- Havelock, Eric A. *Origins of Western Literacy*. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education. 1976.
- . *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Heinrich Lausberg. *Handbook of Literary Rhetoric*. Lieden, Boston, Koln: Brill, 1998.
- Holloway, Karla. *Moorings & Metaphors: Figures of Culture and Gender in Black Women's Narratives*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1992.

- Honko, Lauri. *Textualization of Oral Epics*. New York: Mouton de Gruyter, 2000.
- Hughes, Langston. « Les Ecrivains noirs dans un monde troublé », in *Colloque sur l'art nègre*. Paris: Présence Africaine, 1967.
- Hugo, Victor. *Bug-Jargal*. Paris: Urbain Canel, 1826. 13 Decembre 2002, <<http://www.virtualbooks.com.br>>.
- Humphries, Jefferson. « Remus Redux, or French Classicism on the Old Plantation La Fontaine and J. C. Harris » in *Southern Literature and Literary Theory*. Ed. Jefferson Humphries. Athens University of Georgia Press, 1990.
- Hurston, Zora Neale. *Mules and Men*. New York: Harper Perenia, 1990.
- Inscoc, John C. « The Confederate Home Front Sanitized: Joel Chandler Harris' *On the Plantation* and Sectional Reconciliation. » in *Georgia Historical Quarterly* 76. 3 (1992): 652-674.
- Irele, Abiola. *The African Experience In Literature And Ideology*. London: Heineman, 1998.
- Jahn, Jahnheinz. *A Bibliography of Neo-African Literature from Africa, America, and the Caribbean*. New York: Praeger, 1965.
- . *Manuel de littérature néo-africaine, du 16e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*. Paris: Edition Resma, 1969.
- . *Muntu : L'homme africain et la culture néo africaine*. Paris : Seuil, 1958.
- Jensen, Mina Skafte. « The Writing of Iliad and Odyssey », in Honko, Lauri. Ed.: *Textualization of oral epics*. New York: Mouton de Gruyter, 2000.
- Johnson, John William. « Authenticity and Oral performance: Textualizing The Epics Of Africa For The Western Audiences » in Honko, Lauri. Ed.: *Textualization of oral epics*. New York: Mouton de Gruyter, 2000.
- Jolles, André. *Formes simples*. Paris: Seuil, 1972.
- June Edmunds and Bryan S. Turner. *Generations, Culture and Society*. Buckingham: Open University Press, 2002.
- Kane, Cheick Hamidou. *L'Aventure ambiguë*. Paris: Juliard, 1961.

- Kane, Mohamadou. *Roman africain et traditions*. Dakar : Nouvelles Editions africaines, 1983.
- « Sur les formes traditionnelles du roman africain » in *La Revue de littérature comparée*, no 3 &4 (1973) : 537-563.
- Kantorovicz, Ernst. *The King Two Bodies a Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Kearney, Richard. *Poetics of Modernity. Towards a Hermeneutic Imagination*. New Jersey : Humanities Press, 1995
- Kelber, Werner H. *The Oral and the Written Gospel: The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark, Paul, and Q*. Philadelphia: Fortress, 1983.
- Kesteloot, Lilyan. « Esthétique africaine et critique littéraire » in Dailly, Christophe; N'Guessan, M. B. Kotchy; Nea, Hie; Sene, Alioune Ed. *Colloque sur littérature et esthétique négro-africaines*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1979. 303-309.
- Killam, G. D. *Guide to African Literature* Basingstoke: Macmillan, 1997.
- Ki-Zerbo, Joseph. *Histoire Générale de l'Afrique noire*. Paris: Hatier, 1978.
- Knappert, Jan. « The Textualization of Swahili Epics » in Honko, Lauri. Ed.: *Textualization of Oral Epics*. New York: Mouton de Gruyter, 2000.
- Kom, Ambroise, Ed. *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française (des origines à 1978)*. Sherbrooke, Québec: Editions Naaman; Paris: Agence de coopération culturelle et technique, 1983.
- Koné, Amadou. *Des Textes oraux aux romans modernes*. Frankfurt. Verlag fur Iterkulturelle Communication, 1993.
- Kotchy, Barthelemy. « Le Jeu dramatique africain moderne: entre l'oralité et le textuel » dans *Oralité et littérature*. New York:-Berne-Berlin-Francfort-Paris: 1991. 139-145.
- Kourouma, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil, 2000.
- . *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil, 1998.
- . *Les soleils des indépendances*. Paris: Seuil, 1970.
- . *Monnè, outrage et défi*. Paris: Seuil, 1990.

- Krou, Comoé. *Le Jeu dans la société traditionnelle agni*. Thèse de Doctorat d'Etat. Paris : V, Université René Descartes, 1977.
- Kuesgen, Reinhardt . « Conrad and Achebe. Aspects of the Novel » in *World Literature Written in English* 24. (1984) : 27-33.
- Lacan, Jacques. *Les Ecrits techniques de Freud, Le séminaire I*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Scilicet*. Paris: Seuil, 1968.
- Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Laroche, Maximilien. *La Double Scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Haïti: Editions Mémoire, 2000.
- Lausberg, Heinrich. *Handbook of Literary Rhetoric*. Lieden Boston Koln: Brill, 1998.
- Laye, Camara. *L'Enfant noir*. Paris: Pocket, 1953.
- . *Le Maître de la parole*. Paris: Plon, 1978.
- Lebel, Roland. *Histoire de la littérature coloniale en France*. Paris: Librairie Larose, 1931.
- Leiris, Michel. *L'Afrique fantôme*. Gallimard, 1981.
- . *Cinq Etudes d'ethnologie*. Paris: Galimard, 1988.
- Lester, Julius. « The Story Teller's Voice: Reflections on the Writing of Uncle Remus » in *The Voice of the Narrator in Children's Literature*. Ed. Charlotte F. Otten and Gary D. Schmidt. New York: Greenwood Press, 1989.
- Lestringant, Franck. « Le Nom des cannibales de Christophe Colomb à Michel Montaigne » in *Bulletin de la société des Amis de Montaigne* no 17-18 (1984) : 36-44.
- Leupin, Alexandre. « la Sancta simplicita ». La séquence de « Sainte-Eulalie » en Ancien Français dans *Fiction et incarnation*. Paris: Flammarion, 1989.
- . « Dieu, le poète et la Dame », dans *Mélanges offerts à Roger Dragonetti*. Paris: Champion, 1996. 299-314.
- . *La Passion des idoles*. Paris: Harmattan, 2000.

- « La Question de la totalité dans l'oeuvre d'Edouard Glissant » 12 Janvier 2003 <[http:// www.alexandreleupin. com](http://www.alexandreleupin.com) >.
- Logan, Robert K. *The Alphabet Effect, The Impact of the Phonetic Alphabet on the Development of Western Civilization*. New York: William Morrow, 1986.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford : Clarendon Press, 1975.
- Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.
- M'Biti, John. *African Religion and Philosophy*. Oxford : Heineman, 1969.
- Mabanckou, Alain. « Ecrire ou tutoyer l'inconnu: entretien avec Boubacar Boris Diop » in Nouveaux paysages littéraires: Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998 / 2 *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud* n°136 (1999) : 70-73.
- Magnier, Bernard. « Entretien avec Ahmadou Kourouma », in « Littérature de Côte d'Ivoire. 2. Ecrire aujourd'hui » *Notre Librairie, Revue du Livre: Afrique Noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien* n° 87 (1987) : 10-15.
- Mahibou, Sidi Mohamed et Moulaye HASSANE. « Les Manuscrits Arabes et Ajami (MARA) de l'Institut de Recherches en Sciences Humaines de l'Université Abdou Moumouni de Niamey – Niger » *Communication présentée au Symposium International « Le Chemin de l'Encre » tenu à Bamako, du 06 au 08 Août 2002*. 10 Janvier 2003 <<http://www.dromadaire.com/dikoore/communication1>>.
- Mailloux, Steven. *Interpretive Conventions, The Reader in the Study of American Fiction*. New York : Cornell University Press, 1982.
- Makouta-Mbougou, Jean-Pierre. *Les Grands Traits de la poésie négro-africaine: Histoire, poétiques, significations*. Abidjan: Nouvelles Editions africaines, 1985.
- . *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française: Problèmes culturels et littéraires*. Dakar: Nouvelles Editions africaines, 1980.
- . *Spiritualités et cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaine: De l'oralité à l'écriture*. Abidjan: Nouvelles Editions africaines, 1983. Merleau-Ponty, Maurice. *La Structure du comportement*. Paris: Presse Universitaire de France, 1960.
- Mey, Jacob. *When Voices Clash: A Study in Literary Pragmatics*. New York: Mouton de Gruyter, 1999.

- Miller, Christopher. *Theory of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago: Chicago University Press, 1990.
- Mirville, Ernst (BANBOU, Pyè). «Ti dife boule sou gramè ak òtograf kreyòl». Dans *Haiti en Marche*, Vol. V(10) (1991) : 24-30.
- .Jan Mapou, Elimèd Togiram «28 Oktòb, Jounen Entènasyonal kreyòl: Deklarasyon». *Haiti en Marche*, Vol. XI (38) (1997): 19.
- Monnet, Agnès Aye. *Chants et chansons Akye. Valeur expressive, valeur didactique* Thèse de Doctorat de III ème cycle. Abidjan: Université Nationale de Côte d'Ivoire, 1985.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Paris: Librairie Générale française, 1972.
- Montenyohl, Eric L. « The Origins of Uncle Remus » in *Folklore-Forum*, 18:2 (1986) : 136-167.
- Muffett, David J. M. « Uncle Remus Was a Hausaman? ». *Southern Folklore Quarterly*, Gainesville: (1975) : 151-66.
- Muralt, André de. *L'Idée de la phénoménologie; l'exemplarisme husserlien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- NDa, Pierre. *Le Conte africain et l'éducation*. Paris: Harmattan, 1984.
- Ngandu, Pius Nkashama. *Écritures et discours littéraires: études du roman africain*. Paris: Harmattan, 1991.
- . *Enseigner les littératures africaines. Tome I: Aux origines de la Négritude*. Paris: Harmattan, 2000.
- . *Littératures africaines: 1930-1982*. Paris: Silex Éditions, 1984.
- . *Mémoire écrite de l'histoire dans « Les Ecailles du ciel » de Tierno Monénembo*. Paris: Harmattan, 1999.
- . *Négritude et poésie: une lecture de l'oeuvre critique de Léopold Sédar Senghor*. Paris: Harmattan, 1992.
- . *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines*. Paris: Harmattan, 1997.

- Ngugi wa Thiong'o. *Decolonizing the Mind: The politics of language in African literature*. London: Heinemann, 1986.
- . *Homecoming: Essays on African and Caribbean literature, culture and politics*. London: Heinemann, 1972.
- Niane, Djibril Tamsir 1984. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Seuil, 1960.
- Nwoga, D. Ibe « The Igbo World of Achebe's *Arrow of God* » in *Research in African Literatures*. 12. 1. (1981): 14-42.
- Obiechina, Emmanuel. *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 1975.
- Oko, Emilia A. « The Historical Novel of Africa: A Sociological Approach to Chinua Achebe's *Things Fall Apart* » *Conch* 6. 1-2. (1974): 15-46.
- Okpewho, Isidore. *The Epic in Africa*. New York : Colombia University Press, 1979.
- . *Myth in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge, 1982.
- Ouedraogo Jean. An interview with Ahmadou Kourouma, *Callaloo* Vol. 23 (4) John Hopkins University Press. (2000) : 1338-1348.
- Oyono, Ferdinand. *Une Vie de boy*. Paris: Julliard, 1970.
- Pageart, Robert. *Littérature négro-africaine d'expression française: Le Mouvement littéraire contemporain dans l'Afrique noire*. Paris: Editions de L'Ecole, 1979.
- Parry, Milman. *The Making of Homeric Verse*. Ed. Adam Parry. London: Oxford University Press, 1971.
- Patel, Patel Sampa. *Post Colonial Masquerades Cultural and Politics in Literature, Film, Video, and Photography*. New York: Garland Publishing, Inc, 2001.
- Paulme, Denise. *Civilisations africaines*. Paris: Presse Universitaire de France, 1953
- . *La Mère dévorante: Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris: Gallimard, 1976.

- Pederson, Lee. «Language in the Uncle Remus Tales. » in *Modern Philology* 82 (1985): 292-98.
- Perrault Charles. *Contes des fées* Paris: Neveu, 1853.
- . *Contes du temps passé précédés d'une lettre sur les contes de fées par M. le Marquis de Varennes*. Lyon: Librairie-éditeur, 1854.
- Pilaszewicz, Stanislaw. « History of the Dagomba Kingdom in some Hausa Ajami Manuscripts. » *Studies of the Department of African Languages and Cultures* 29: 24-48.
- Platon . *Phèdre suivi de la Pharmacie de Platon*. Paris: Flammarion, 1989.
- Pliya, Jean. *La Fille têtue: contes et récits traditionnels du Bénin*. Abidjan-Dakar-Lomé: Nouvelles Editions Africaines, 1982.
- Popkin, Debra. *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*. New York: Fredrick Ungar Publishing Co. (1981) : 531-32.
- Quinn, William A. and Audley S. Hall. *Jongleur: A Modified Theory of Oral Improvisation and its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*. Washington, D.C.: University Press of America, 1982.
- Rall, Rama Rani. *Satiric Fable in English a Critical Study of the Animal Tales of Spenser, Chaucer, Dryden and Orwell*. New Delhi: New Stateman Publishing Company, 1979.
- Reichl, Karl. «The Middle English Popular Romance: Minstrel versus Hack Writer. » in Joseph Harris, Ed. *The Ballad and Oral Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Reuben, Paul P. « Chapter 5: Late Nineteenth Century - Joel Chandler Harris.» in *PAL: Perspectives in American Literature- A Research and Reference Guide*.(13 March, 2003)
<<http://www.csustan.edu/english/reuben/pal/chap5/harris.html>>.
- Ricard, Alain and Chris Swanepoel. « Towards a New Philology ? » In *Research in African Literature* 28 (1) (1997) : 1-3.
- Rosenberg, Bruce A. *Folklore and Literature: Rival Siblings*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1991.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes & discours sur les sciences et les arts*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.

- Sadji, Abdoulaye. *Ce que dit la musique africaine*. Paris: Présence Africaine, 1985.
- . *Maimouna*. Paris: Présence Africaine, 1958
- . *Tounka*. Paris: Présence Africaine, 1965
- Sawse, Ali and David Ames. « The Lion of Manding. » in Harold Courlander, Ed. *A Treasure of African Folklore*. New York: Crown, 1972.
- Sophocle. *Oedipe Roi*. Paris : Victor Palmé, 1883.
- Tidjani-Serpos, Nouréini. *Le Nouveau souffle*. Benin-City: Ed. Ambik Press, 1986.
- *Aspects de la critique africaine* Paris; Abidjan: Editions CEDA, 1987.
- *Aspects de la critique africaine, T.2: l'intellectuel négro-africain face au roman* Yaoundé; Ivry: Ed. Silex; Nouvelle du sud, 1996.
- Scheub, Harold. « Oral Narrative Process and the Use of Models. » *New Literary History*, 6:3 : 53-77.
- . « A Review of African Oral and Traditional literature» in *African Literature Review*. 28, 2/3 (1985): 1-72.
- . « Body and Image in Oral Narrative Performance » *New Literary History*, 8: 345-67.
- Semujanga, Josuas. *La Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*. Paris: Harmattan, 1999.
- Senghor, Léopold Sédar. *Liberté!, Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil, 1958.
- . « Les leçons de Léo Frobenius » in *Présence Africaine: Revue Culturelle du Monde Noir/Cultural Review of the Negro World*. Vol. 111. Paris: France, (1979) : 1242-1251.
- Senghor, Sédar Léopold et Sadji, Abdoulaye. *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre*. Paris: NEA-EDICEF Jeunesse, 1990.
- Seydou, Christiane. « L'Enfant Terrible dans le conte dogon » dans *Histoires d'enfants terribles*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1980.
- Shetler, Joanne et Patricia Purvis. *And the Word Came With Power*. Portland: Multinomah, 1992.

- Siikala, Anna-Leena, Ed. *Studies in Oral Narrative* Skattum, Ingse. « De l'oral à l'écrit » in *De Bakoroba Kone à Camara Laye*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991.
- Soo, Mongo S. E. « Discours d'ouverture » in *Symposium Léo Frobenius: Perspectives des études africaines contemporaines*. 1973: Yaoundé, Köln: Deutch Unesco Kommission, 1974. (1-7).
- Soyinka, Wole. *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature And Culture*. 2nd, rev. Ed. London: Methuen, 1993.
- . « Culture, communauté et continuité » dans *Cultures, éducation et sociétés La place des droits de l'homme*. Publications de L'IEP et du CIFEDHOP 7. 12 Décembre 2002. < <http://www.eip-cifedhop.org/publications/thematique7/Soyinka.html#echanges> >.
- Stevens, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Tannen, Deborah. « The Oral/Literate Continuum in Discourse. » in *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Ed. Deborah Tannen. Norwood, N. J.: Ablex, 1982.
- Tansi, Sony Labou. *L'anté-peuple*. Paris: Seuil, 1983.
- Taylor, Andrew. « Fragmentation, Corruption, and Minstrel Narration: The Question of the Middle English Romances » in *The Yearbook of English Studies* 22 (1992): 38-62
- Tempels, R. P. Placide. *La Philosophie Bantoue*. Paris: Présence Africaine, 1961.
- Tine, Alioune. « Pour une théorie de la littérature africaine écrite » dans *Présence Africaine: Revue Culturelle du Monde Noir/Cultural Review of the Negro World* 133-134 (1985): 99-121.
- Towa, Marcien. *Essai sur la problématique philosophique de l'Afrique actuelle*. Yaoundé : Clé, 1971.
- Traoré, Karim. « Kourouma Monné as Aesthetic of Lying » in *Callaloo* Vol. 23(4): John Hopkins University Press (2000) : 1522-1526
- Tuman, Myron, Ed. *Literacy Online: The Promise. and Peril. of Reading and Writing with Computers*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.
- Tylor Edward Burnet. *Religion in Primitive Culture*. New York: Harper Torchbooks, 1858.
- Vidal, J. . « La Légende officielle de Soundiata », in *Bulletin du Comité d'Études Historiques et Scientifiques de l'Afrique Occidentale Française*, (1924) : 317-328.

- Vitz, Evelyn Birge. *Orality and Performance in Early French Romance*. Cambridge: Brewer, 1999.
- Wilentz, Gay. « Voices of the Ancestors Through the Words Of Writers: Teaching the Diasporas from an African Cultural Base » in *Palaver of African Literature Vol. 1* Falola, Toyin and Barbara Harlow, Ed. Trenton: Africa World Press, 2001.
- Zadi, Bernard Zaourou. « Expérience africaine de la parole: problèmes théoriques de l'application de la linguistique à la littérature ». *Revue Canadienne des études africaines* Vol. IX (3), (1975) :453-475.
- Zahan, Dominique. *Sociétés d'initiation bambara: Le N'domo, Le Korè*. Paris: Mouton, 1960.
- Zeltner, Fr. De. « La Légende de Soundiata », in *Contes du Sénégal et du Niger*. Paris: Ernest Leroux, 1913.
- Zumthor, Paul. « Body and Performance » in Hans Ulrich Gumbrecht and K. Ludwig Pfeiffer, Ed. *Materialities of Communication*. Trans. William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- . « Intertextualité et mouvance » *Littérature* 41. 1981.
- . *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983
- . *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris: Presse Universitaire de France, 1984.
- . « Les Traditions poétiques » dans Bruno Roy and Paul Zumthor, Ed. *Jeux de mémoire: Aspects de la mnémotechnie médiévale*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1985.

VITA

Boubakary Diakité (Known as Bouba) was born in Agnibilekro in Côte d'Ivoire, West Africa, on August 10, 1963, the son of Fatima Diakité and Belko Diakité. After completing high school at Lycée Classique et Moderne de Bouaké , Côte d'Ivoire, in June 1983, he attended Ecole Normale Supérieure in Abidjan, and Université Nationale de Côte d'Ivoire. In 1986 He graduated with the Bachelor Degree in French and Linguistics (Licence de lettres modernes). In 1988, he graduated with the CAPES in French and taught French and francophone literature at Lycée Classique et Moderne of Abidjan, Côte d'Ivoire. In 1992, he registered in a master's program at Université of Paris VIII, Saint Denis, Paris, France. He graduated in 1993 with a master's in linguistics (sciences of language). From 1993 to 1994, he taught in French at Reformatus Gimnazium of Sárospatak and Gundel Sakkozep Iskola in Budapest, Hungary. Since 1995, Boubakary Diakité taught French in seven elementary and Middle schools in Louisiana for the CODOFIL program.