HAL
open science

Quelques réflexions sur les relations entre les cultures francophones et les cultures orales locales

Jean Derive

To cite this version:

Jean Derive. Quelques réflexions sur les relations entre les cultures francophones et les cultures orales locales. Lieven d'Hulst & Jean-Marc Moura. Les études littéraires francophones, état des lieux, UL3, pp.141-152, 2002. halshs-00347075

HAL Id: halshs-00347075

https://shs.hal.science/halshs-00347075

Submitted on 13 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quelques réflexions sur les relations entre les cultures francophones et les cultures orales locales

Avant d'entreprendre la description et l'analyse des modalités concrètes des relations évoquées par le titre de cette contribution, il convient de commencer par quelques réflexions préliminaires d'ordre théorique. S'intéresser à la référence à la littérature orale dans la production littéraire francophone pourrait en effet laisser entendre qu'on se situe dans une certaine démarche " culturaliste ", comme on en voit revendiquées parfois. Celle-ci consiste à explorer le texte littéraire francophone à la seule lumière d'une série de connaissances ethnolinguistiques afin de mettre au jour le système des codes culturels particuliers - supposés étrangers au lecteur francophone qui n'est pas du terroir - en référence auxquels l'énoncé en question est, de par son origine ethnoculturelle, censé s'élaborer, au moins implicitement. Selon une telle perspective, la littérature orale devient alors un des lieux emblématiques privilégiés de cette culture " de terroir " dont la connaissance est censée éclairer les pertinences de l'oeuvre littéraire d'expression française.

Considérer cette démarche culturaliste comme valide ou non dépend en fait de l'interprétation qu'on fait de la présence de la littérature orale dans l'oeuvre francophone. Ou bien on la considère comme une *trace* naturelle de l'origine ethnique de l'auteur, qui se servirait en quelque sorte innocemment de ce code particulier, comme tout créateur littéraire établit nécessairement, même à son insu, des relations conventionnelles de complicité culturelle entre lui-même et un lectorat qu'il induit, supposé partager les mêmes codes que lui. C'est ce qui se passe par exemple lorsqu'un romancier japonais précise : " elle se conduisit en parfaite geisha ", ou lorsqu'un romancier français écrit : " Ce fut un discours très Troisième République ".

Mais justement, si on peut croire, lorsqu'il formule un tel énoncé, à la relative innocence du romancier japonais qui crée son oeuvre dans le contexte de la culture japonaise où elle sera d'abord éditée (sans avoir nécessairement en tête, au moment de la rédaction, l'idée d'une éventuelle traduction ultérieure, qui supposerait d'autres horizons de lecteurs), il est beaucoup plus difficile de croire en l'innocence du créateur francophone, qu'il soit poète, dramaturge ou romancier. En effet, les instances institutionnelles (maisons d'édition, prix, etc.) par lesquelles doit passer la production de son oeuvre pour devenir publique, l'amènent nécessairement à se poser autrement la question de sa réception ; et il lui est difficile de ne pas avoir à s'interroger, à propos des codes culturels dans lesquels il ancre son texte, sur les types de lectorat que ses choix induisent.

Ces considérations nous amènent à penser que l'utilisation de la littérature orale qui est faite dans la littérature d'expression française relève plus d'une problématique de la *stratégie* et de la *posture* (comme d'ailleurs toutes les marques culturelles de terroir affichées dans les textes francophones) que d'une problématique de *l'indice* ou de la *trace.* Une telle position conduit à

relativiser l'approche culturaliste, du moins celle qui consisterait à considérer que l'éclairage ethnologique (notamment lorsqu'il est appliqué au thème de la littérature orale) est la clé nécessaire et suffisante pour comprendre le sens et l'enjeu des oeuvres francophones, au prétexte du raisonnement suivant : certains écrivains francophones revendiquent une culture locale d'origine orale. Comprenons cette culture orale grâce à une enquête ethnolinguistique et nous comprendrons les fondements selon lesquels s'est élaborée l'oeuvre francophone. Raisonner ainsi, c'est être une victime naïve de l'illusion du pacte de lecture. Une telle attitude fait fi de la réalité de ce qu' est une oeuvre littéraire qui ne saurait se réduire ni à une problématique du reflet ni à une problématique de la trace.

Les réserves ainsi exprimées ne signifient nullement une condamnation d'une possible approche culturaliste, elles entendent seulement la remettre à sa vraie place. Ce qui est à éviter, c'est de prétendre éclairer, par la seule connaissance ethnologique, la fonction donnée aux références textuelles à la littérature orale. Celles-ci peuvent en effet n'entretenir qu 'un rapport assez distant avec la réalité socioculturelle. En revanche, il peut sans doute être intéressant, à partir des marques de littérature orale dans la production littéraire francophone, de s'intéresser à la réalité qu'elle feint de représenter pour précisément évaluer la gestion culturelle et idéologique qui en est faite en termes de posture.

Ces précisions étaient nécessaires pour comprendre dans quel cadre problématique nous avons choisi d'inscrire une typologie des relations possibles entre les diverses cultures francophones et les cultures orales des zones territoriales où elles s'élaborent. Dans les territoires dits francophones, c'est-à-dire qui, exclusivement ou diglossiquement, ont recours à une langue identifiée comme du français dans l'expression de leur culture verbale institutionnelle (littérature, manuels scolaires, journaux, radio et télévision...), alors qu'ils revendiquent une identité politiquement et culturellement distincte de celle de la société française, les relations avec la tradition orale locale sont généralement nombreuses et diverses. D'une part, la littérature orale en des langues locales autres que le français peut-être une source de certaines formes d'expressions culturelles francophones. D'autre part, cette littérature orale peut, dialectiquement, être éventuellement elle-même influencée, de façon plus mineure, par certaines productions culturelles francophones.

1. De l'oralité naturelle en langue locale à l'oralité médiatisée en français

En premier lieu, les media d'expression française d'un certain nombre de pays, en particulier au Maghreb et en Afrique noire, peuvent avoir une rubrique consacrée au patrimoine oral local. A cette occasion, il leur arrive de donner en traduction française, à l'écrit s'il s'agit d'un journal, à l'oral s'il s'agit de radio ou de télévision, quelques oeuvres significatives de ce patrimoine oral, le plus souvent des contes, des proverbes et des devinettes. Selon la nature des rubriques, la physionomie stylistique donnée à ces oeuvres traduites est susceptible de varier assez

sensiblement. On peut y trouver, en fonction du type d'interprète ou suivant qu'il s'agit d'une rubrique populaire ou d'une rubrique à prétention culturelle, une infinie variété de français du plus académique au plus atypique.

Pour qui s'intéresse aux cultures francophones, il sera du plus grand intérêt d'analyser le français dans lequel, à l'écrit comme à l'oral, ces oeuvres sont traduites. Les choix en la matière seront en effet révélateurs de la politique culturelle suivie par les media concernés. Un conte oral dit par exemple dans un français proche de la norme hexagonale et internationale (le français qu'on apprend dans les écoles) témoignera sans doute plutôt d'un souci d'intégration de cette oeuvre à un patrimoine universel, l'accent sera mis sur son universalité. En revanche, un conte formulé dans un français très localement idiolectalisé en fera un objet patrimonial et présentera du même coup les particularités locales du français comme un marqueur fortement identitaire.

2. Les recueils de littérature orale traduits en français

A vrai dire, ce cas de figure déborde largement celui des zones de la francophonie, puisqu'il existe des répertoires de littérature orale du monde entier qui ont été traduits en français dans des recueils. Certaines maisons d'édition, comme Maisonneuve et Larose, se sont même fait une spécialité de ce type d'entreprise. Cela dit, il est vrai qu'au sein même de l'univers francophone, un effort particulier a été fait pour les répertoires oraux en provenance de ses différentes composantes : Maghreb, Afrique noire, Antilles, îles de l'Océan indien. Le succès d'une collection comme celle du Conseil International de la Langue Française (" Fleuve et Flamme ", edicef), qui s'est spécialisée dans la publication de la littérature orale des aires francophones que nous venons de citer, témoigne de cette préoccupation particulière.

La situation est ici un peu différente de celle évoquée à la rubrique précédente car cette fois la promotion de la littérature orale ne relève plus d'une initiative locale, mais d'une instance qui concerne l'ensemble du monde francophone dans laquelle la France, métropole de référence, joue d'ailleurs un rôle essentiel. C'est pourquoi, même si ces publications recherchent une certaine fidélité à l'oeuvre orale originale[1], le français de telles traductions obéit à des normes standard et internationales. Signées la plupart du temps par des ethnolinguistes reconnus comme spécialistes de la langue et de la culture concernées, elles offrent à ce titre des gages d'authenticité et de sérieux, mais la collection les unifie néanmoins dans un français qui ne se diversifie pas de l'une à l'autre, ignorant les particularités locales. Avec des entreprises de ce type, il s'agit surtout d'inscrire la diversité des cultures de terroir dans la grande unité permise par la langue française, unité présentée comme une espèce de famille.

[1] En témoigne, dans la collection " Fleuve et Flamme ", la présence d'une majorité de volumes édités en version bilingue. Le fait de disposer du texte de l'oeuvre orale initiale en langue originale est une garantie pour évaluer le degré de fidélité de la traduction.

Culturellement parlant, l'existence de ces traductions françaises d'oeuvres orales de différents pays francophones dans des collections ou des manuels scolaires peut de fait favoriser un certain brassage interculturel, susceptible d'avoir à son tour des incidences sur la nature même des répertoires oraux traditionnels. Nous en avons fait l'expérience personnelle au cours d'une collecte de contes menées en pays ngbaka, dans la forêt centrafricaine. Un jeune conteur scolarisé avait alors raconté en ngbaka, comme s'il s'agissait d'une histoire de son répertoire ethnique, un conte qui provenait en réalité de son manuel de français et qui était une légende peule bien connue.

3. Les recueils francophones de littérature orale à prétentions littéraires

Nous incluons sous ce titre tous les ouvrages qui présentent des oeuvres de littérature orale non pas à partir de traductions faites d'après une version orale originale, mais écrites directement en français, par des écrivains du terroir, d'après leur souvenir. Il s'agit le plus souvent de contes, de légendes, d'épopées et c'est surtout au Maghreb et en Afrique noire qu'on rencontre ce type de publications. La mode en est aujourd'hui un peu passée, mais ce fut une pratique très fréquente et relativement prisée au milieu du XXe siècle.

Pour nous limiter simplement au conte, nous citerons, pour le Maghreb, le célèbre recueil de Marguerite Taos-Amrouche (*Le grain magique,* Maspero, 1966) ou *La vache des orphelins* du romancier Mouloud Feraoun, variation sur un conte kabyle bien connu. En Afrique noire, les exemples sont encore beaucoup plus nombreux. On en retiendra deux parmi les plus connus : les fameux *Contes d'Amadou Koumba* du poète sénégalais Birago Diop et *Le pagne noir* de l'écrivain ivoirien Bernard Dadié. L'appartenance des contes qui se trouvent dans ces recueils au répertoire oral traditionnel de la société à laquelle appartient chacun de ces deux auteurs, respectivement wolof et agni, ne fait pour la plupart d'entre eux aucun doute puisqu'il a été possible d'en recueillir des versions orales dans la langue d'origine. Mais justement, la confrontation de ces versions littéraires avec leurs homologues orales montre qu'en passant en français sous la plume des écrivains, ces contes ont subi de très importantes mutations.

Comme, pour eux, il s'agissait de faire reconnaître les qualités littéraires et humanistes de ces récits par le public français, ils s'ingénient à les mettre aux normes de ce qu'ils pensent être une narration littéraire pour le lecteur occidental de l'époque à qui ils étaient avant tout destinés. C'est ce qui explique la recherche - souvent un peu trop visible - de " beau style " et toutes les expansions " indicielles " relatives aux descriptions du décor ou aux motivations psychologiques des personnages qui en sont la plupart du temps dépourvus dans les récits oraux.

Mais la mutation de ces textes n'est pas seulement stylistique. Ce sont très souvent les enjeux même du conte qui sont fondamentalement modifiés. Ainsi, les récompenses ou les insuccès de certains personnages au dénouement des contes qui, dans la culture orale traditionnelle se lisent

souvent comme des réussites ou des échecs initiatiques, deviennent couramment, dans ces oeuvres directement écrites en français, des conséquences d'attitudes morales pensées plus ou moins universellement en termes de bonté ou de méchanceté[2].

Ce que nous avons dit à propos du conte pourrait être tout aussi valable pour l'épopée[3]. Dans toutes ces entreprises d'écrivains, l'intrusion de la littérature orale dans le domaine de la francophonie relève d'une espèce de paradoxe. Ceux-ci se servent en effet de ce répertoire pour revendiquer leur identité culturelle propre mais, en passant au français et à l'écriture, ils se sentent en même temps obligés de le trahir pour le faire reconnaître comme produit culturel universel.

Même si aujourd'hui des oeuvres de ce type ne se publient plus guère, leur influence culturelle n'est pas éteinte et, en Afrique noire par exemple, elle se manifeste encore, notamment par le biais de l'institution scolaire et des manuels où en sont publiés de nombreux extraits. Il n'est pas impensable que ce style particulier du conte littéraire ait une certaine influence sur la fraction scolarisée de la société dans la façon qu'elle aura d'interpréter à nouveau ces oeuvres à l'oral dans sa langue maternelle. Il nous a semblé en effet remarquer, dans la collecte que nous avons personnellement faite de certains corpus de contes africains en langue locale, une tendance des jeunes interprètes scolarisés en français à développer davantage les descriptions de cadre et la psychologie des personnages. A notre connaissance aucune étude approfondie n'a encore été systématiquement menée sur cette question, mais il y aurait à notre sens une belle thèse à faire qui, au sein d'une communauté, comparerait dans un corpus de récits oraux en langue africaine le style d'interprètes scolarisés en français (au niveau du collège par exemple) à celui d'interprètes non scolarisés.

4. *L'utilisation de la littérature orale par la littérature francophone*

C'est sans doute en ce domaine que les relations entre culture orale et culture francophone sont les plus riches et les plus complexes. Parce que l'écrivain francophone a écrit et écrit encore pour une bonne partie une littérature de revendication identitaire, la référence à son patrimoine oral, sous une forme ou sous une autre, est un recours fréquemment utilisé dans son écriture, du fait même que ce patrimoine apparaît comme un marqueur identitaire particulièrement fort. C'est vrai pour le poète. Qu'on songe par exemple aux postures de Senghor et à ceux de ces poèmes qu'il appelle " guimm " , " woï " ou " taga ", du nom de genres oraux existant dans la culture sérère ou wolof ; même si justement on s'aperçoit, à la lecture de ces poèmes, qu'ils ne

---

[2] La comparaison entre le conte intitulé " Les mamelles " dans le recueil de Birago Diop et une version d'origine orale du même conte (" les coépouses bossues ", *Contes et Mythes du Sénégal,* " Fleuve et Flamme ", edicef, 1986) présente une excellente illustration de ce type d'évolution dans les enjeux du conte.

[3] On pourrait par exemple comparer les nombreuses versions orales de l'épopée mandingue de Soundjata avec les versions littéraires qu'en ont respectivement données D.T. Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue,* Présence Africaine) et Camara Laye (*Le maître de la parole,* Plon).

doivent finalement que bien peu au genre oral réel tel qu 'il peut être étudié dans ces cultures. Qu'on songe aussi aux instruments africains dont il feint d'accompagner l'écriture de ses poèmes en français : " guimm pour deux koras ", etc. Ce qui est vrai pour le poète, l'est aussi pour le dramaturge francophone. L'Ivoirien Zadi Zaourou par exemple a bien mis en évidence combien ses pièces s'inspirent de l'esprit du didiga des Bété, sa société d'origine. La littérature orale peut être carrément la source thématique de l'oeuvre dramatique comme dans *Les Sofa* s du même Zadi ou dans *L'exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao, pièces toutes deux inspirées de chroniques historiques. C'était déjà le cas des pièces de théâtre créées à l'époque coloniale dans le cadre de l'école William Ponty.

L'étude de tous ces exemples, qui a été généralement faite, montre une exploitation de la tradition orale à des fins idéologiques, ou bien politiquement subversives ou bien colonialement correctes (dans le cas des pièces de l'école William Ponty) ; mais la littérature orale n'est de toute façon qu'un prétexte pour fonder culturellement une position idéologique.

Nous nous attarderons davantage sur le roman francophone où ces relations sont encore plus riches et variées. Ce genre fait une part très belle à la culture orale dans sa thématique tout d'abord puisqu'y apparaissent fréquemment des personnages de conteurs, poètes, griots, de gens en tout cas liés à l'art de la parole. Ainsi en est-il, parmi beaucoup d'autres, de romans comme ceux de Malika Mokeddem, (*Le siècle des sauterelles,* Algérie), de Tahar Ben Jelloun (*L'enfant de sable,* Maroc), d'Antonine Maillet (*La Gribouille,* Canada), d'Ahmadou Kourouma (*Les soleils des indépendances ; Monnè, outrages et défis ; En attendant le vote des bêtes sauvages,* Côte-d'Ivoire).

Dans tous ces romans, on remarquera que le personnage figurant comme le représentant de la parole et de la culture orale ne fait pas seulement une apparition ponctuelle et épisodique dans l'histoire. Il y tient toujours une place fondamentale. Chez Mokeddem, Mahmoud le poète est le père de l'héroïne et c'est lui qui la forme. De même, chez Kourouma, les griots jouent un rôle très important dans l'histoire de ses deux premiers romans. Quant à Jérôme le menteux, le conteur du roman d'Antonine Maillet, *La Gribouille,* c'est lui qui est au point de départ de l'intrigue, puisque l'histoire est déclenchée par la légende qu'il raconte sur le trésor des Leblanc. Le personnage du conteur de Tahar Ben Jelloun est quant à lui le narrateur apparent d'une bonne partie de l'histoire de *L'enfant de sable* de même que le chantre des chasseurs, le " sora " selon le terme malinké , l'est aussi du troisième roman de Kourouma. Il peut même arriver que ce dépositaire de la tradition orale soit le héros même du roman, ainsi que c'est le cas, par exemple, avec *Solibo magnifique* du Martiniquais Patrick Chamoiseau.

Ces personnages peuvent être plus ou moins idéalisés, leur rouerie plus ou moins suggérée, mais on notera qu'ils ne sont jamais montrés sous un jour foncièrement anthipatique dans ces romans francophones. Quels que soient leurs défauts, menteurs, buveurs, ils apparaissent toujours profondémént humains et c'est leur humanité même qui, dans la logique romanesque,

suggère par contiguïté la valeur humaniste de la culture orale. Quoiqu'il en soit, on voit bien dans tous ces cas que ces références à la littérature orale ne sont rien d'autre qu'une habile mise en scène qui crée un effet d'illusion : le conteur de Tahar Ben Jelloun ne reproduit pas de façon réaliste l'art du conteur maghrébin, la légende du trésor des Leblanc n'est qu'un pastiche de légende orale. Ces conteurs sont là pour afficher un principe d'oralité dans l'énonciation, non pour représenter réalistement la culture orale du lieu de la fiction. Par ce biais des personnages et des fictions d'énonciation, il y a donc chez le romancier francophone une posture d'oralité, ce qui semble être un moyen de résister symboliquement à l'aliénation que pourrait représenter l'écriture d'un roman en langue française.

Un autre aspect par lequel la littérature orale apparaît comme une source d'inspiration importante pour le roman francophone tient aux très nombreux collages qui en parsèment les histoires. Chants, légendes, proverbes, mythes, contes sont non seulement de fréquents objets de référence, mais ils vont souvent jusqu'à figurer dans le corps même du texte romanesque. On les retrouve bien entendu dans les romans que nous avons déjà cités, la présence de personnages liés à l'oralité favorisant l'inclusion d'oeuvres en provenance des répertoires de ce type de culture, mais aussi en bien d'autres. Leur abondance est telle qu'il n'est pas question d'en dresser ici la liste. Nous nous contenterons donc de l'évocation de quelques cas de figure qui nous paraissent significatifs des principales modalités de ce type de recours à la littérature orale.

Il y a tout d'abord le cas où l'oeuvre de littérature orale garde son statut originel et conserve une certaine hétérogénéité dans le texte romanesque. Elle apparaît généralement dans un caractère typographique différent ou bien ses frontières sont au moins marquées par des guillemets. La plupart du temps il est alors précisé qu'il s'agit d'un conte, d'un type de chant particulier, d'un proverbe. De tels collages rappellent presque toujours les liens qui unissent les personnages et les événements romanesques à cette culture orale locale. Elle apparaît d'ailleurs bien souvent dans un contexte où elle est valorisée, parfois par opposition à une autre culture aliénante, celle de la ville, celle du colonisateur : ainsi en est-il de *Agakuk* d'Yves Thériault ou de *Climbié* de Bernard Dadié. La présence sous cette forme de la littérature orale participe à l'ancrage identitaire du roman. En général, ces collages ont un fond de réalité, mais là encore, il y a le plus souvent un détournement au profit de la logique narrative. Ils peuvent d'ailleurs être en réalité des pastiches comme les faux proverbes d'Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances.*

Quelquefois, en revanche, l'oeuvre orale peut s'amalgamer au fil romanesque de façon plus discrète, un épisode de la fiction se trouvant fidèlement décalqué sur le modèle d'un genre de la littérature orale locale, sans que le romancier signale explicitement cet emprunt. C'est le cas, par exemple, lorsque Kourouma nous raconte, dans *Les soleils des indépendances,* les exploits cynégétiques du chasseur Balla, personnage de l'histoire et donc donné comme bien réel selon

les règles du pacte de lecture. Cet épisode n'est en fait composé que de la fusion habile de deux récits de chasseurs (donsomana) bien connus chez les Malinké[4]. Dans ce cas, la revendication identitaire prend un tour plus subtil. Elle échappe en effet au lecteur francophone totalement étranger à la culture spécifique du romancier, encore que les modalités d'introduction d'un tel épisode suggère quelque part que nous sommes déjà, avec l'histoire de ces exploits, dans le domaine de la tradition orale. Mais ce qui, du point de vue de l'affichage identitaire, est perdu en termes de revendication auprès de l'Autre - en l'occurrence, le public occidental - est gagné en termes de complicité auprès de l'alter ego, celui qui partage la même culture et qui se délectera de la retrouver ainsi cachée et transposée. N'oublions pas que l'écrivain francophone a au moins un double lectorat.

Souvent, ces collages de littérature orale permettent d'aller encore plus loin. La légende qu'ils relatent a alors des incidences sur l'intrigue et parfois s'amalgame subrepticement à elle. C'est ainsi que dans *L'Oursiade* d'Antonine Maillet, les contes racontés par la vieille Ozite autour de la naissance de Tit-Jean prennent une vague allure de vraisemblance à la lumière du dénouement du roman. De même, les légendes qui tournent autour du monstre du lac ou celles qui concernent les méfaits de " l'homme au bâton " trouvent-elles respectivement leur réalisation dans les intrigues des romans d'Olympe Bhêly-Quenum et d'Ernest Pépin[5]. Il n'est pas toujours facile non plus de départager la part de la légende et la part de la diégèse dans *Pluie et vent sur Télumée miracle* de Simone Schwarz-Bart. C'est encore l'histoire d'un mythe de fondation dynastique, celle des Doumbouya, fidèlement racontée sur le modèle du genre oral aux pages 99 à 102 des *Soleils des indépendances,* qui semble trouver sa réalisation avec la fin de l'histoire de Fama. Avec de telles stratégies, si souvent utilisées, les romanciers francophones suggèrent, par analogie, le caractère efficace de leur culture orale sur leur vie et celle de leurs concitoyens : de même qu'elle a des incidences sur le déroulement du roman, de même le lecteur doit comprendre qu'elle en a aussi sur la vie réelle et qu'elle est loin d'être un simple objet de musée. C'est une stratégie intéressante de la part de l'auteur qu'on peut identifier comme telle sans pour autant être dupe de cette mise en scène d'oralité.

Il existe enfin un dernier type de référence possible à la littérature orale dans le roman francophone, c'est lorsque ce dernier donne l'illusion de prendre globalement la forme d'un genre en cours dans la culture orale locale. C'est déjà largement le cas dans des romans comme *L'enfant de sable* , *Solibo magnifique* et *L'Oursiade* dont nous avons déjà parlé. Le roman de Tahar Ben Jelloun se présente véritablement comme un conte oral, avec la mise en scène préalable du conteur et de son auditoire sur une place, avec l'histoire qui se déroule dans la variabilité de ses

---

[4] Voir à ce propos notre étude, " L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les soleils des indépendances* d'A. Kourouma ", *Mythe et Littérature africaine,* L'Afrique Littéraire et Artistique, n° 54-55, pp.103-109.

[5] O. Bhêly-Quenum : *Le chant du lac* , Paris, Présence Africaine, 1965 ;
E. Pépin : *L'homme au bâton* , Paris, Gallimard, 1992.

différentes versions, avec les interventions du public... Chamoiseau, de son côté, se présente davantage comme un " marqueur de paroles " que comme un écrivain et joue également sur la variabilité des versions concernant la mort de son héros. Quant au roman d 'Antonine Maillet, il participe lui aussi largement du conte en mêlant indifféremment l'histoire des hommes et des animaux, ce qui est une caractéristique du genre, et en ayant parmi ses héros deux personnages qui s'appellent respectivement Tit-Jean - comment ne pas penser au Ti-Jean du conte créole ? - et Nounours, personnage typique du monde enfantin.

Mais c'est sans doute Ahmadou Kourouma qui a poussé le plus loin l'originalité sur ce plan, avec *En attendant le vote des bêtes sauvages.* Ce roman, qui raconte la vie d'un dictateur africain imaginaire et ses relations avec d'autres dictateurs imaginaires, mais en qui il est assez facile de reconnaître des chefs d'état bien réels, est prétendument conçu comme un " donsomana ", c'est-à-dire un récit de chasseur chez les Malinké, la société de Kourouma. Il présente de fait dans sa composition et son style quelques caractéristiques du genre. Une mise en scène initiale met en place la fiction d'oralité de son énonciation par un " sora ", l'interprète traditionnel du donsomana en pays malinké, assisté de son " cordua " (acolyte répondeur) et en présence du dictateur et de son entourage. Les six chapitres du livre sont présentés comme six veillées successives et tout au long du récit, les apostrophes, les interventions de l'acolyte, sont là pour maintenir d'un bout à l'autre l'illusion de l'oralité. Mais cette fois encore, il s'agit surtout d'un alibi et - enquête faite - le donsomana " cathartique dont parle Kourouma dans son roman semble ne correspondre à rien de réel dans la pratique culturelle des chasseurs malinké.

On pourrait se demander quel était l'intérêt pour Kourouma, dont le but à l'évidence était d'écrire une féroce satire politique, de donner à son roman la forme d'un récit de chasseurs qui, en première apparence, n'a pas grand'chose à voir avec cette visée. Le prétexte romanesque en est que le dictateur dont la vie est contée est lui-même un chasseur initié et que les faits remarquables des maîtres chasseurs ne peuvent être relatés que par les chantres de la confrérie. Ce n'est évidemment toutefois qu'un artifice romanesque et il faut chercher la solution plus loin. Un premier élément de réponse peut se trouver dans la constatation que, dans le monde manding auquel appartient l'auteur, chasse et pouvoir politique ont toujours été liés au moins depuis la fondation de l'empire par Soundjata, puisque le héros de cette célèbre épopée était réputé descendre lui-même d'une prestigieuse lignée de chasseurs. En liant politique et chasse, Kourouma suit donc la tradition de sa culture orale.

Au-delà de cette motivation, on peut penser que par son choix narratif, l'auteur a aussi voulu se positionner idéologiquement. C'est une façon de montrer que la critique sans concession qu'il fait des dictatures africaines n'est pas seulement celle de l'intellectuel occidentalisé qu'il est, sensibilisé à la question des droits de l'homme. C'est également et peut-être d'abord celle de l'Africain qui ne parle pas depuis un point de vue acculturé (celui du roman, genre occidental) mais depuis le point de vue de sa propre culture orale, représentée en

l'occurrence par le donsomana. Sans doute est-ce ainsi qu'on peut comprendre, symboliquement, le choix de Kourouma.

D'une façon plus générale, ce parti pris de plusieurs romanciers francophones de se servir de la littérature orale de leur terroir non plus seulement comme source d'inspiration thématique, mais comme modèle formel, participe probablement du désir de se réapproprier un genre, au même titre qu'est souvent sensible la volonté de se réapproprier une langue. C'est une attitude qui participe de la lutte générale des communautés francophones contre les forces centripètes appelées par le concept même de francophonie qui tendraient à ramener toutes les normes linguistiques et littéraires vers un centre de référence, en l'occurrence la France, par rapport auquel toutes les formes d'expression " francophones " seraient évaluées en termes d'écart. Aux forces centripètes, s'oppose alors une force centrifuge grâce à laquelle chaque territoire francophone cherche à élaborer sa propre norme littéraire. Le roman, genre très peu défini et toujours remis en question, se prête particulièrement bien à ce genre de réappropriation et il est assez compréhensible que la littérature locale, essentiellement orale, soit le levain de ces mutations romanesques.

Notre tour d'horizon des relations entre cultures orales et cultures francophones aura bien mis en évidence le travail de ces deux forces qui s'opposent. En passant dans la langue française, les oeuvres des littératures orales locales risquent l'acculturation car, en changeant de langue, elles changent aussi de normes littéraires. Mais si elles ne se contentent pas d'une figuration thématique et qu'elles agissent aussi sur la morphologie, elles peuvent opérer à leur tour l'acculturation du genre littéraire qu'elles investissent. C'est dans cette dialectique qu'est peut-être une des voies d'avenir de la francophonie.

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE

J. C. Blachère, *Négritures : les écrivains d'Afrique noire et la langue française,* Paris, L'Harmattan, 1993.

C. Bonn, *Le roman algérien de langue française,* Paris, L'Harmattan, 1985.

P. Chamoiseau, R. Confiant, *Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature,* Paris, Hatier, 1991.

D. Combe, *Poétiques francophones,* Paris, Hachette, 1995.

S. Dabla, *Nouvelles écritures africaines,* Paris, L'Harmattan, 1986.

J. Derive, - " L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les soleils des indépendances* d'A. Kourouma ", *Mythe et Littérature,* L'Afrique littéraire et artistique 44-45, 1980, pp. 103-109.

- " La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop ", *Itinéraires,* Paris L'Harmattan, 1982, pp. 65-80.

- - " Oralité, écriture et problèmes d'identité culturelle en Afrique ", *Identität in Afrika,* Bayreuth African studies, série 3, 1985, pp. 5-36.

N. A. Kazi Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb),* Paris, L'Harmattan, 1995.

P. Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe : une lecture des " Soleils des indépendances ",* Paris, Silex, 1985.

Cet article a été publié dans *Les études littéraires francophones: état des lieux* (Lieven d'Hulst et JM Moura, eds), UL 3, 2003, pp. 141-152