

RAMCY KABUYA

Que reste-t-il de l'oralité dans la littérature africaine contemporaine ?

La notion d'oralité présente un enjeu particulier dans le champ de la critique littéraire africaine. Cette importance nécessite que l'on en interroge les aspects diachronique et synchronique. C'est pourquoi il s'agira ici d'évaluer ce qui pendant de nombreuses années a été présenté comme *l'étymon spirituel* de la littérature africaine. Dans cette optique, il ne s'agira pas uniquement d'un mode de lecture qui consiste à repérer dans le texte des traces d'oralité, mais aussi la place de cet héritage dans l'imaginaire actuel. Mohamadou Kane écrivait à propos de l'histoire de la littérature africaine que « *la question demeure de savoir s'il existe une spécificité noire pour pouvoir en suivre les mutations dans l'histoire. Comment existe-t-elle ? Sous quelle forme ? Est-elle immuable, toujours identique à elle-même, à travers les âges et sous toutes les latitudes ? Autrement dit, un Belge aurait-il pu écrire les Soleils des Indépendances, un Japonais Hadriana dans tous mes rêves ? Mieux, Ahmadou Kourouma aurait-il écrit le même livre avec trente, cinquante ans de recul ? L'africanité ou la spécificité nègre — si elle existe — n'est-elle pas redevable à l'histoire ? Le rapport de l'œuvre à l'oralité, pour ne retenir que cet exemple, est-il immuable ? L'oralité est-elle fixée à tout jamais ?* »¹

Une meilleure façon de répondre à ces questions est de considérer l'évolution du concept d'oralité et de voir comment elle a influencé la pratique littéraire. Il me paraît pertinent d'intégrer qu'un changement de regard sur cette notion, la fait passer d'un univers traditionnel lointain vers une réalité tout à fait moderne. Pour se faire, il faudra, passer en revue les principales significations qu'elle a revêtues ou à tout le moins, les deux principales orientations théoriques et méthodologiques qu'elle convoque.

L'oralité, une question identitaire

Je ne me risquerai à définir la bien fuyante notion de *l'oralité* que sa complexité rend d'ailleurs indéfinissable. Cependant, comme nous avons pu le constater dans les propos de Mohamadou Kane, trop souvent l'oralité est présentée comme un trait culturel. Cette conception, pour juste qu'elle soit, découle tout droit de l'ethnologie avant d'être appliquée au monde des lettres. Ce n'est d'ailleurs pas fortuit, que l'expression « littérature orale » soit associée à une activité de récolte, transcription et éventuellement de traduction des données de terrain, etc. (Nous pouvons nous en faire une idée en consultant un livre

¹ Mohamadou Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études Littéraires*, vol. 24, No.2, automne 1991, p. 14.

sobrement intitulé *approches littéraires de l'oralité africaine* sous la direction d'Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu.)

Cette association est responsable d'un glissement folkloriste qui s'observe chaque fois qu'il est question d'évaluer les rapports entre les littératures orales et écrites et les titres parlent d'eux-mêmes. Derrière les récurrentes tournures comme « l'oralité chez tel écrivain, ou les traces de l'oralité chez un tel autre », les chercheurs entendent trouver des éléments de la littérature, « agisybienne » pour reprendre le néologisme que Janheinz Jahn a créé pour désigner « une littérature qui ne témoigne d'aucune influence européenne et qui donc n'est pas écrite. »² Dans cette logique, l'oralité est au minimum la manifestation de l'africanité, si ce n'est son synonyme. Ce qui nous amène à poser une première équivalence sur laquelle nous reviendrons dans la suite de l'exposé à savoir : Oralité = Africanité. (1)

Cette assertion aurait pu faire l'objet de contestation si elle n'était pas partagée par les écrivains et intellectuels africains. Une grande majorité d'entre eux a prôné, voire revendiquée une certaine filiation avérée ou fantasmée, avec la littérature orale. Sur cette voie, le cas de Senghor reste emblématique. Il s'est littéralement proclamé griot, il affirme avec une certaine nostalgie que nous allons retrouver dans d'autres circonstances, être arrivé à la poésie en écoutant les poèmes-chants qui lui ont révélé le secret de la poésie noire. Il convoque dans ses textes l'imagerie africaine, les tamtams, les masques, les danses, les koras, les balafons, bref un univers qu'il lie à ce qu'on désignera plus tard, lors de la critique de la Négritude, par l'Afrique mythique, celle d'avant l'arrivée des européens. Je vais ouvrir une parenthèse pour souligner une curiosité conceptuelle liée au mot même oralité. Tout se passe comme s'il devait impérativement être associé à cet univers lointain puisque pour des manifestations plus actuelles, il est apparu le concept curieux de néo-oralité qui se décline également en néoconteur.³ On pourrait ainsi, dans la poésie de Senghor, dresser un répertoire de traits qui relèveraient de l'oralité. Je pourrai à ce sujet renvoyer à un article de Jean Derive *La littérature orale africaine dans l'œuvre poétique de Senghor* qui décrit avec justesse le « faire » africain du président poète.

Mais une fois énoncée, l'idée que les écrivains africains avaient une particularité qui leur venait de l'oralité a séduit les critiques qui se sont livrés à des démonstrations un peu hasardeuses de la transposition de l'oralité dans les écrits africains. Les réflexions sur le fameux schéma triadique qui n'est strictement pas spécifique à la littérature orale et encore moins à l'Afrique puisqu'on le retrouve dans la plus part des romans de formation. Cette association a finalement fait plus mal que de bien et à l'oralité et à la littérature africaine. Non seulement elle accentue la confusion entre tradition et littérature orale mais aussi encourage une lecture sociologisante / anthropologisante des textes africains. D'un autre côté, elle réduit l'oralité à une grille qui, dans la plus part des cas, se résume à des dualités

² Janheinz Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine. Du XVI^e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, traduit de l'allemand par Gaston Bailly, Paris, Resma, 1969, p. 16.

³ Voir le numéro « Conte, conteurs et néo-conteurs... entre les deux rives de la Méditerranée » de la revue *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, No.49, 2003.

comme « tradition et modernité », « ville et village », « langue africaine, langue européenne (française) » et de l'insoutenable « raison et émotion ». Il suffisait par exemple d'avoir dans un texte des mots du wolof, du bambara et de quelque langue africaine pour que le critique y voit directement une référence à la littérature orale. L'authentique tableau d'une étude de Manfred Prinz sur la transposition de l'oral vers l'écrit dans l'œuvre d'Abdoulaye Sadjî est particulièrement instructif.⁴

Il y a donc une chasse ouverte à l'oralité, elle-même proprement réduite à l'état de vestige au sens plein du terme. Mais ce vestige opère à deux niveaux, une double fonction qui lui permet d'incarner l'identité africaine pour des lecteurs non africains et de symboliser un lien qui unirait l'écrivain à un public déterminé. Cette idée a notamment été développée par Alexandra Kazi Tani. Elle affirme dans *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral* :

on peut repérer dans toute littérature écrite des traces provenant de la sphère de l'oralité, dans le roman négro-africain elles sont affichées de manière éclatante : à l'échelle universelle cela apparaît comme une sorte de carte d'identité, comme un passeport culturel ; à l'échelle africaine, l'enracinement des œuvres dans la tradition montre que le premier public postulé par les écrivains est leur peuple, le seul avec lequel ils puissent partager, véritablement les nappes d'images, les symboles structurants, les systèmes de représentation.⁵

À côté de ces visions, folkloristes, il y a la conception poétique de l'oralité qui introduit une nouvelle façon de concevoir les rapports entre la littérature écrite et les genres oraux, soit le conte en particulier.

Oralité et esthétique

Dans les années 1970, une nouvelle critique africaniste voit le jour et, probablement portée par le panafricanisme, elle se propose alors de reconsidérer les rapports entre oralité et écriture. Précisons que c'est à peu près à la même période que le conte est devenu, le genre par excellence de l'oralité, il est alors comparé au roman qui a supplanté la poésie des auteurs de la Négritude. Le caractère protéiforme des deux genres et leur capacité à intégrer la poésie, le chant etc. rendent l'identification encore plus aisée. La comparaison ne fait plus sur bases d'éléments socioculturels mais sur le fonctionnement des deux genres. La présence dans nombre de romans africains des bribes de poésie, de chant est directement associée à la fabrique et la pratique du conte. Les études de la narratologie (narration et narrativité) s'intéressent aux formes d'expressions particulières pour faire ressortir le transfert de l'oral vers l'écrit. La création littéraire se fait échos de ces études théoriques.

L'écrivain Congolais Georges Ngala prolonge son travail de critique et signe une œuvre qui représente très bien l'état des réflexions sur l'écriture et l'oralité. *Giambatista Viko ou*

⁴ Voir <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article163>, l'auteur reprend dans sa liste des énoncés de la tradition orale, « les versets du Coran ».

⁵ Alexandra Kazi Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 41-42.

le viol du discours africain que Sewanou Dabla présente comme la première œuvre qui s'interroge véritablement sur l'écriture littéraire africaine, marque le point de départ d'une vision à la fois esthétique et poétique de l'oralité. Poétique parce que Giambatista Viko, le personnage central de ce récit est un intellectuel africain qui entend développer une nouvelle théorie du roman totalement inspirée du conte et de l'oralité ; et esthétique parce que le texte semble être une première expérimentation de toutes les théories qu'il présente. L'auteur y prône une théorie d'un roman qui détruirait tous les carcans du roman traditionnel, il se voit aller plus loin que le nouveau roman qui s'est arrêté à l'espace-temps, et tenter d'abolir également le personnage :

L'écrivain contemporain n'est pas allé jusqu'au bout de son entreprise. Il n'est pas parvenu à se débarrasser entièrement du carcan-personnage et du carcan espace-temps. Personne ne peut échapper au carcan espace-temps. Mais le maîtriser ! Voilà le vrai problème. L'avenir du roman est dans la maîtrise de cette donnée. J'y travaille. Arriver à l'abolir ou plus exactement à créer l'illusion de l'abolition, tel est le point de concentration de tous mes efforts et je suis sur le point d'y parvenir.⁶

Ainsi tout son texte est l'illustration de ses théories. Dans un moment clé du récit Giambatista réalise qu'il est en train de concrétiser ses recherches, il s'exprime alors en ces termes.

Toutes les lignes simultanément occupées m'installent au milieu de la scène de théâtre dont je suis le meneur de jeu ; le centre vers ou tout converge ; cerveau noyau ressemblant à cet espace temps primordial dont je rêvais la traduction dans le roman. Chacun de mes amis est comme un atome gravitant autour de moi. J'arrête le temps. J'annihile l'espace. Moi. Une horloge qui tourne sans que les heures du jour défilent. Un train en marche sans brûler les espaces. Ma maison, cette matrice primordiale rêvée. On ne s'y rend pas. On y est présent. Il n'est pas cinq heures ; six heures. Non. Le temps est immobile. Je suis le temps. Je suis l'espace. Temps vaincu, sur tes décombres j'élève les rythmes.⁷

Mais cette « fécondation du roman par l'oralité » pour dire comme Giambatista, n'a pas pour but de rendre compte d'une quelconque africanité, il ne s'agit nullement pour lui d'illustrer un attachement à une terre, à une culture. Parce qu'il insiste sur le fait que le roman soit une réalité occidentale : « *Accoucher d'un roman ! C'est en effet tenir un discours occidental* » dit-il en début du roman. Et il ne veut pas en démordre, ce qui le mène à une condamnation à l'errance par un tribunal composé de gardiens de la tradition.

Et dans les textes contemporains ?

Il me semble que la théorie du roman développée dans Giambatista Viko ait trouvé son prolongement dans l'écriture romanesque de Kossi Efoui. Ces romans ont quelque chose du conte comme le définit l'esthète Giambatista quand il dit : « *un conte n'est pas ce que tu crois. Il n'est pas en dehors du conteur. Celui-ci est à la fois l'espace scénique ; l'acteur, le public ; le récit* »⁸. Dans sa construction, Kossi fait la part belle à des hommes orchestres qui font surgir à la fois l'histoire, les espaces et les personnages. Dans la Polka, par

⁶ Georges Ngal, *Giambatista Viko ou Le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 15.

⁷ Ngal, *Giambatista Viko...*, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

exemple, le narrateur raconte comment lui et son complice Iléo Para ont littéralement donné vie et consistance à un personnage. Il commence en disant : « *c'est Iléo Para qui, un jour a sorti des bandes dessinées ce petit bonhomme habillé d'une jupe de raphia qui trône en haut du grand mat...* »⁹ Ce premier roman qui est en fait, un long monologue tourne autour des souvenirs même du narrateur. Cette place centrale que nous avons vue chez Giambatista est aussi celle d'Edar Fall, dans la *Fabrique de cérémonies*¹⁰ qui fait vivre le monde à travers ses yeux. Le narrateur homodiégétique est, dans ces récits, le prolongement du conteur qui vit et fait vivre l'histoire. Les autres personnages ne sont que des voix ; leur actes et gestes prennent vie du propre point de vue du narrateur. L'incipit de la *fabrique* nous recentre sur Fall au point que tous les éléments alentours ne parviennent au lecteur que par son seul regard. Exactement comme le conteur de son espace clos fait naître un monde peuplé, l'orateur de *l'ombre des choses à venir*¹¹ arrive à créer l'illusion de mouvement, de course de déplacement. De la spatialité, au narrateur multiple et multiplié, Kossi Efoui utilise les ressources du conte sans forcément cultiver une référence explicite à l'oralité. Celle-ci est contenue dans le déploiement narratif.

En conclusion, l'oralité prend une forme nouvelle avec l'écriture. Elle contraint cette dernière à un jeu de composition et de recomposition qui plus que jamais mime le jeu du conteur. Les récits du ressassement dans la *Fabrique de Cérémonies* évoquent mieux que n'importe quel élément de culture africaine, la parole jamais fixée, libre et qui recommence toujours. En choisissant de donner le même titre à plusieurs chapitres de la fabrique [(la nef des fous (détails)], l'auteur se place dans la logique du conteur dont l'histoire n'est jamais fixée, susceptible de recommencer avec une nouvelle saveur, dans une nouvelle version. Curieusement, cette oralité n'est pas visible et met en échec l'équation oralité = africanité.

RAMCY KABUYA

Université de Lubumbashi

Courriel : ramcykab@gmail.com

⁹ Kossi Efoui, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998, p. 19.

¹⁰ *Id.*, *La Fabrique de cérémonie*, Paris, Seuil, 2001.

¹¹ *Id.*, *L'ombre des choses à venir*, Paris, Seuil, 2011.