

FERNANDA MURAD MACHADO

**De l'oralité à l'espace du livre :  
Amadou Hampâté Bâ et les notes de bas de page**

Plus un texte est « non-annotable », plus il génère et exige l'annotation :  
voilà le paradoxe et la double contrainte.  
Un texte infiniment non-annotable provoque une annotation infinie<sup>1</sup>.

Il pourrait paraître insolite de consacrer un article non pas au texte d'Hampâté Bâ, mais à ses marges, si l'auteur n'avait pas lui-même accordé autant d'importance au péri-texte de ses livres. Un encadrement considérable s'impose, en effet, comme une caractéristique commune à ses différentes œuvres. Étonnamment, si souvent les préfaces et postfaces d'Hampâté Bâ ont attiré l'attention des critiques, ce n'est absolument pas le cas des notes, qui sont pourtant surabondantes. Non seulement les analyses s'y rapportant sont rares, mais de plus elles ont en commun le fait de s'intéresser aux notes de manière isolée, sans examiner les rapports entretenus entre ces écrits périphériques et le texte. Or ces rapports sont essentiels pour saisir la spécificité de la note, c'est-à-dire, sa dimension de dialogue local et partiel avec un segment déterminé du texte, construit par le lecteur au fur et à mesure de sa lecture.

Dans les œuvres d'Hampâté Bâ, les notes sont présentes absolument partout : dans les récits initiatiques et les contes de la tradition orale, dans les récits historiques ou biographiques, mais aussi dans ses mémoires et même dans les préfaces et postfaces, qui sont déjà des textes aux marges des narrations. Elles sont, par conséquent, une composante essentielle de la pratique scripturale de l'auteur et participent au fonctionnement de chaque narration, en tant que zone de transaction – entre le texte et le hors-texte, le discours pragmatique et l'illusion fabuleuse – et, spécialement, en tant que lieu privilégié d'une stratégie et d'une action sur le public.

La plus grande partie des notes fonctionne comme des réponses aux questionnements et aux doutes potentiels du lecteur prévu par l'écrivain, reproduisant de manière mimétique et implicite la relation conteur/auditeur. Les explications, avec lesquelles l'écrivain investit son texte, se rapportent à des savoirs très diversifiés : linguistique, grammaire, biologie, histoire politique et sociale, traditions et coutumes... En bref, Hampâté Bâ montre bien que pour comprendre le sens du mot dans le texte ou d'un

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », in *L'espace de la Note*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann, Rennes, PUR, coll. « La Licorne », 2004, p. 17.

événement dans le récit, il est nécessaire de comprendre d'abord leur sens à l'intérieur d'un système de pensée et de représentation du monde. C'est pourquoi il s'applique à faire communiquer l'univers fictionnel et le monde réel en créant une relation de réciprocité : la fable permet de mieux comprendre la réalité, et *vice-versa*.

En tant que passerelles privilégiées entre la réalité et la dimension de la fiction, les commentaires à propos des mythes et des symboles ont une place primordiale dans le péri-texte. Tout en apportant des explications, l'auteur utilise les notes pour essayer de faire entrer le lecteur dans l'univers de croyances présenté et lui permettre d'adhérer à cet univers mis en scène dans le récit. Cela apparaît clairement dans cette explication à propos des « Laobé » :

Les Laobé, bûcherons, sont d'origine mandé, mais foulaphones ; ils sont réputés grands magiciens ayant le pouvoir d'exorciser les arbres ; ils confectionnent des pirogues, chaque outil possédant sa formule propre ; si vous les surprenez dans leurs rites, ils se transforment en hyènes et vous dévorent...<sup>2</sup>.

Cette information finale incite le lecteur à dépasser le rôle d'observateur et à imaginer l'éventualité d'une rencontre avec les « Laobé » métamorphosés en bêtes carnassières.

Les écrits périphériques véhiculent également des indications concernant le déroulement des récits. Comme un avocat de son propre texte, Hampâté Bâ s'adonne à élucider la fonction et la signification de certains épisodes, ou les intentions et les ruses des personnages. Il met ainsi en évidence le fait que dans le récit rien n'apparaît au hasard, car chaque détail participe au fonctionnement des autres éléments. Il arrive même que la note contredise ce qui est dit dans la narration, lorsqu'elle dévoile, par exemple, un piège conçu dans l'intention d'égarer ceux qui manqueraient d'attention. L'acte de lecture se présente désormais non pas comme une activité passive de réception, mais comme une dynamique, comme un jeu entre le texte écrit et le public/lecteur qui le découvre. De plus, le dédoublement de l'instance narrative est remarquable : la voix du narrateur, qui raconte les épisodes, se démarque de celle de l'écrivain, qui, à distance, avec ses notes, est capable d'une pénétration plus profonde de ce qui est raconté. L'écrivain bascule en quelque sorte vers le rôle de lecteur omniscient : placé à l'extérieur du texte, il relit, commente et met en lumière certains artifices de son propre récit.

Le rapport dialogique entre les notes et le texte n'est pas toujours aussi clair que dans les exemples précédents. Parfois l'opposition entre le texte et le hors-texte se dissout : la narration se poursuit alors en subissant seulement un déplacement vers le seuil du texte, et vers des trajectoires qui ne semblent pas prévues dans le récit.

---

<sup>2</sup> Amadou Hampâté Bâ, *L'Éclat de la grande étoile*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques Africains », 1976, p. 55, note 3.

Dans *Fragments des mémoires d'un poème*, Paul Valéry évoque sa « manie perverse des substitutions possibles » et exprime sa contrariété envers la trop servile linéarité des récits littéraires :

Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds la diversité qui peut s'y présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable<sup>3</sup>.

Cette illusion du « possible-à-chaque-instant » semble justement être un élément recherché dans certaines notes d'Hampâté Bâ, avec lesquelles il signale diverses bifurcations possibles du récit. Il raconte, par exemple, des versions différentes de celle présentée dans le texte, des anecdotes illustratives, des résumés de la littérature orale, ou encore dévie l'attention du lecteur sur certains personnages qui jouent un rôle secondaire, en racontant leur vie. À partir de ce type d'éclairage détourné, Hampâté Bâ dévoile aussi marginalement l'origine de certains événements ou donne des pistes pour des suites possibles. Dans le premier tome de ses mémoires, *Amkoullél*, c'est toute la fin d'un épisode qui est séparée du texte : le narrateur décrit longuement l'opulence du roi Mademba Sy et l'incroyable état de misère dans lequel il retrouve son fils Ben Daoud une trentaine d'années plus tard, toutefois, à aucun moment il n'explique la cause exacte de cette déchéance. Celle-ci n'apparaît que dans le périphrase :

D'après un membre de la famille du roi Mademba Sy, la première épouse du roi, née à Saint-Louis du Sénégal, donc citoyenne française, a été la seule dont le mariage fut légalement enregistré. À la mort du roi, le fils aîné né de cette union, considéré comme le seul fils légitime, aurait hérité de l'ensemble des biens et tous les enfants nés des autres épouses auraient été dépossédés. D'où l'extrême dénuement de Ben Daoud Mademba<sup>4</sup>.

Le récit est donc raconté en partie dans le texte et en partie dans le périphrase, ce qui donne un statut différent à chacun de ces deux passages. S'agit-il d'une information moins sûre que les autres ? D'un détail de moindre importance aux yeux d'Hampâté Bâ ? L'essentiel est que l'appareil de notes permet à l'écrivain de créer des ouvertures à son texte et de montrer que les épisodes du récit sont reliés à d'autres épisodes qu'il ne choisit pas nécessairement d'inclure dans l'œuvre. Dans des cas comme celui-ci, il n'est plus question d'une simple référence, mais de la greffe d'une narration dans l'autre. Ces narrations marginales brisent la linéarité du texte, sans pour autant interrompre la narration. Elles s'enchaînent plutôt comme des épisodes supplémentaires, avec de nouveaux personnages et de nouvelles situations. C'est pourquoi leur fonctionnement diffère fondamentalement de celui des notes explicatives, qui, tout en complétant le texte, sont à l'origine d'une suspension du récit.

---

<sup>3</sup> Paul Valéry, « Fragment des mémoires d'un poème », *Œuvres, t. I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1467.

<sup>4</sup> Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullél l'enfant peul. Mémoires, t. I*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1991, p. 526, note 53.

Enfin, dans certaines notes, l'objet de référence n'est plus l'écriture ou le récit, mais l'écrivain lui-même, qui met en parallèle des éléments du récit et de sa propre vie. La note devient désormais un lieu d'autoréférence. L'énoncé n'est plus orienté vers l'acte de représentation. Il apparaît comme fragment d'un discours produit à un moment précis et dans des conditions particulières, par un sujet spécifique. Hampâté Bâ se réfère au contexte dans lequel il a écrit le texte, créant une fiction d'écriture dans l'immédiateté. Il explique, par exemple, qu'une coutume est pratiquée « jusqu'à présent ». Dans le but de créer des repères pour le lecteur, il fait même des comparaisons anachroniques. Dans *Oui mon Commandant*, il compare un personnage avec « le président Houphouët-Boigny »<sup>5</sup>. Or, le récit se passe pendant la période coloniale, avant les indépendances.

Au-delà du moment de l'écriture, les notes se rapportent directement à l'écrivain lui-même qui parle fréquemment à la première personne de ses souvenirs et expériences personnelles. Dans *L'Étrange destin de Wangrin*, non seulement Hampâté Bâ explique préalablement dans l'Avertissement ces liens avec le personnage éponyme, mais, de plus, grâce aux notes, il trouve de nouvelles occasions de se rapprocher de celui-ci : « Ayant personnellement servi sous les ordres du comte, celui-ci me dit un jour, à propos de Wangrin : "Wangrin m'a causé beaucoup d'ennuis, il a trompé ma bonne foi et j'étais prêt à l'envoyer pourrir en prison" »<sup>6</sup>. À travers la transcription de ce témoignage, dans lequel il se présente face à face avec un personnage du récit, l'écrivain subit une véritable translation ; et s'il ne devient pas un personnage à part entière, puisqu'il n'apparaît qu'aux marges du texte, il accède du moins à une place intradiégétique. Il y a un télescopage entre l'individu et l'écrivain nommé Amadou Hampâté Bâ, créant ainsi une confusion entre l'écrivain réel et le locuteur fictif. Les notes fonctionnent alors véritablement comme des seuils permettant l'échange entre le texte et le hors-texte, à partir du dialogue entre la vie de l'écrivain, la société africaine dans laquelle il vit et l'univers de ses narrations.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler qu'Hampâté Bâ, ayant vécu de 1901 à 1991, a traversé tout le XX<sup>e</sup>, période de transformations très accélérées dans les sociétés africaines. Toute son œuvre est marquée par le souci de la fragilisation de la culture orale et par la possibilité de disparition d'un patrimoine culturel millénaire. Il choisit donc d'utiliser le support écrit pour préserver la littérature orale et les savoirs traditionnels de l'oubli, tout en faisant appel à d'autres écrivains et intellectuels pour en faire de même. Paradoxalement, il y a chez lui une évidente méfiance envers ce support qui lui semble beaucoup plus pérenne et imprécis que l'oralité. C'est justement pour cette raison qu'il ne se contente pas de transcrire simplement les histoires de la littérature orale.

---

<sup>5</sup> *Id.*, *Oui mon Commandant ! Mémoires, t. II*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1994, p. 141, note \*.

<sup>6</sup> *Id.*, *L'Étrange destin de Wangrin ou Les roueries d'un interprète africain*, Paris, Éditions 10/18, coll. « Littérature étrangère », 1992 [1973], p. 375, note 181.

Son travail d'écriture ressemble à celui effectué par les personnages de *Cent ans de solitude*<sup>7</sup>, de Gabriel García Márquez. Victimes d'une maladie qui les empêche de dormir, les habitants de Macondo commencent à perdre progressivement la mémoire. Ils décident alors de coller des étiquettes sur chaque objet, chaque personne, chaque animal, afin que le nom qui les désigne ne se perde pas. Avec la progression de l'amnésie, les personnages se rendent compte qu'il ne suffit plus de marquer le nom de chaque chose. Ils se mettent ainsi à fabriquer des étiquettes de plus en plus longues. Celles-ci prennent la forme d'entrées d'encyclopédie : pour chaque objet sont indiquées les origines, les caractéristiques, l'utilité, toutes les informations dont dispose encore la population.

À l'instar des personnages de García Márquez, Hampâté Bâ cherche, d'une manière presque obsessive, à expliquer chaque détail, à recréer l'ambiance dynamique de l'oralité en anticipant toutes les questions possibles, tout ce qui pourrait rendre les textes hermétiques ou inintéressants pour un lecteur appartenant à d'autres contextes temporels, historiques, culturels. Une de ses principales stratégies pour y parvenir, comme nous avons essayé de le montrer, est l'emploi de l'appareil de notes, qui est issu précisément d'une évolution du texte passé d'un modèle linéaire, copié sur l'oral, à un modèle spatial. L'auteur s'approprie donc un élément spécifique de l'objet livre et en fait un champ d'expérimentation pour réactualiser la littérature orale.

---

FERNANDA MURAD MACHADO

Universidade de São Paulo  
Boursière de la FAPESP  
Courriel : [fefismachado@hotmail.com](mailto:fefismachado@hotmail.com)

---

<sup>7</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.