

Les cultures orales dans les littératures africaines : enjeux

Benaouda LEBDAÏ⁽¹⁾

Universités d'Angers et du Maine (3L.AM), France

Résumé

La thématique de l'article se focalise les aspects de l'« orature » ou la conception de l'écriture littéraire qui prend en charge, voire intègre le patrimoine culturel africain dans les fictions : « Grâce à cette récupération du patrimoine oral, la vision du monde des écrivains postcoloniaux n'est pas « eurocentrée », dans le sens où leurs œuvres fictionnelles, avec un art spécifique de la narration, puise dans l'oralité et s'exprime à partir d'une connaissance fine de la langue du colonisateur ». L'« orature » pose la problématique de la relation entre l'écrit et l'oral à travers les phénomènes et procédés « techniques » de translation, de transformation, d'interprétation, d'adaptation et de réécriture qui donnent naissance à une esthétique spécifique de la transmission. Le discours étant implicitement une transmission d'ordre identitaire. L'« orature » est un aspect de la création littéraire dynamique, de la créativité esthétique donnant vie à de nouvelles œuvres africaines. En somme, elle est synonyme d'un renouveau littéraire postcolonial.

Mots clés : oralité, patrimoine, transmission, esthétique, Afrique

Les cultures africaines sont multiples et riches. Elles sont millénaires et se sont exprimées par la voie de l'oralité que les puissances coloniales ont tout fait pour les bâillonner, voire éliminer. Malgré une telle stratégie, on retrouve les traces des cultures orales dès les premiers textes littéraires africains au milieu du XX^{ème} siècle.

Nous proposons d'analyser le passage des cultures orales vers l'écrit. Il est reconnu que la question des cultures orales est très discutée dans de multiples essais au vu de leur importance et de leur présence dans les littératures postcoloniales africaines de l'est, de l'ouest, du sud ou du nord du continent. Les cultures

⁽¹⁾ Auteur correspondant : benaouda.lebdai@gmail.com

immatérielles sont ancrées dans la géographie territoriale africaine et donc elles soulèvent de nombreuses problématiques complexes qui s'expriment à travers des textes écrits en Français, en Anglais ou en Portugais, des langues imposées et récupérées par les colonisés afin de combattre les méfaits coloniaux, mais aussi postcoloniaux et néocoloniaux. La connexion entre les deux formes d'expression mérite d'être revisitée et disséquée.

Notre propos fondamental est de montrer que les cultures orales sont essentielles à identifier et à souligner pour mieux comprendre le rôle essentiel des littératures africaines dans le monde d'aujourd'hui. Dans ce sens, nous analysons la relation étroite entre les cultures orales et les textes littéraires du sud afin de voir pourquoi et comment s'est faite la récupération d'une part, et la prise en charge de l'oralité par l'écrit. Si le rapport entre les deux est fusionnel, cela devient une question qui se pose avec acuité, en relation avec les problématiques d'identités et la présence de l'âme africaine dans les 'nouvelles littératures' africaines. Il est pertinent d'aller plus avant dans la réflexion pour comprendre pourquoi il existe une volonté délibérée à intégrer les cultures immatérielles originelles dans l'écriture romanesque. La question est comment les cultures orales s'expriment-elles et comment apparaissent-elles dans ces écrits.

Par ailleurs, comment sont-elles mises en valeur et en quoi elles font de ces littératures des littératures engagées, dans le sens fanonien du terme, dans le sens où Frantz Fanon a défendu le retour aux cultures ancestrales et à la consolidation des cultures nationales pour une véritable décolonialité :

« L'homme colonisé qui écrit pour son peuple, quand il utilise le passé, doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. Mais pour assurer l'espoir, pour lui donner densité, il faut participer à l'action, s'engager corps et âme dans le combat national » (Fanon, 1961/2011, p. 608).

L'ensemble de notre propos analyse les raisons derrière la nécessité de récupération des cultures orales transmises courageusement par les bardes que sont les « griots » en Afrique subsaharienne, ou les « meddahs » en Afrique du Nord, en particulier en Algérie, de génération en génération, durant la colonisation, voire même après les indépendances. Pourquoi les romanciers postcoloniaux algériens, maliens, sénégalais, nigériens, sud-africains, béninois, kenyans ou ghanéens, puisent-ils leurs

références culturelles dans cette oralité précisément ? Nous montrerons comment les littératures postcoloniales ne se sont, de fait, jamais coupées de leurs racines culturelles orales et de leurs cultures immatérielles pour des raisons politiques, sociales et idéologiques. Pouvons-nous alors supposer que les romanciers africains deviennent à leur tour des griots postmodernes ? Si, aujourd'hui, les romanciers africains sont en contrôle et en possession de leurs moyens d'expression, quelle que soit leur inspiration et quelle que soient leurs influences littéraires, politiques ou idéologiques, est-ce que leurs écrits se situent dans une continuité historique des cultures immatérielles ? Ou sont-ils une complémentarité à la culture orale qui continue d'exister sous diverses formes comme le conte ou le chant ? Une telle question nous révélera, nous l'espérons, la nature profonde des peuples africains et de leur combat par la culture et le savoir.

L'oralité : Un fonds culturel africain

Qu'entendons-nous par le terme oralité en Afrique ? L'essayiste burkinabé Alain Kam Sie écrit de façon pertinente que l'oralité est « l'ensemble de tout ce qui a été dit, généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple et qui touche la société entière dans tous ses aspects » (Kam-Sie, 1992, p. 408). Le concept de transmission est à souligner car il touche à l'intérêt de l'immatérialité du culturel pour les peuples africains et les écrivains qui ont compris la nécessité du transfert de l'esthétique des cultures orales comme l'affirme Boniface Obichere pour qui l'oralité « est le réservoir incontestable des valeurs, des sensibilités, de l'esthétique et des accomplissements de la pensée et de l'imagination traditionnelles africaines ... elle doit servir de base fondamentale, de guide et de point de départ pour une littérature africaine libérée » (Bodunde, 2001). Cette idée est essentielle dans la valorisation précisément de l'oralité. Le mythologue Mircea Eliade confirme avec force que la culture orale est : « tout ce qui a été dit, et ensuite retenu par la mémoire collective » (Eliade, 1949/1969), pour que cela soit transmis de génération en génération. Pour établir le lien entre l'oral et l'écrit, nous rappelons l'observation de Roland Barthes qui dit que le texte peut fort bien n'être étymologiquement qu'un tissu de paroles et dans ce sens les littératures postcoloniales endossent également un rôle de transmetteur de culture par le verbe écrit. C'est à ce niveau

que se situe le rapport intime entre l'oral, la transcription de la culture immatérielle et l'écrit d'aujourd'hui en Afrique en particulier.

Chronologiquement, l'oralité occupe la première place dans l'histoire culturelle africaine ; les origines des cultures orales se perdent dans la nuit des temps. Elle est constituée de mythes, de contes, de panégyriques, d'épopées, qui font l'objet de nombreux travaux anthropologiques et linguistiques à travers l'étude justement de contes, de légendes, de proverbes, d'énigmes, de comptines, de devises, de devinettes, de poèmes épiques, lyriques, de chants, d'incantations, de psalmodies comme l'atteste Alain Kam Sie. Ce dernier signale que l'oralité possède aussi ses genres qui sont : « les contes, les mythes, les légendes, les textes initiatiques et sacrés, les chants, les proverbes, les devises et les devinettes. Certains y ajouteront les fables, les chantefables, les anecdotes ou les dictons » (Kam, 2007). Ainsi, la tradition orale se consacre à la célébration des héros du passé, à leurs exploits, réels ou imaginaires, comme ceux de Chaka, dans *Chaka* de Thomas Mofolo, ceux de la légendaire Hizya reprise à l'écrit par Lazhari Labter, ou encore de la reine berbère la Kahina reprise par Gisèle Halimi et Salim Bachì ou la légendaire épopée mandingue de *Soundiata* contée par D. T. Niane. L'insertion des éléments culturels oraux qui viennent des fonds des âges dans les littératures africaines définit fondamentalement ces littératures en leur donnant un style, une identité particulière, un rôle pédagogique aussi à travers une langue récupérée, 'butin de guerre' comme l'a formulé Kateb Yacine. Si l'oralité peut être un enjeu dans le discours idéologique, elle est présente dans les débats entre critiques autour de l'authenticité de la culture africaine dans le sens de qui raconte l'histoire, de quel point de vue. De par leur essence, les cultures orales peuvent être éphémères, donc peuvent disparaître ou peuvent être transformées. Dans ce monde moderne où tout passe par l'écrit, où tout est archivé, les Africains ont pris conscience qu'il ne faut pas perdre l'art oral, d'où l'importance de la traduction et de l'écriture de la production orale ou la réécriture de la poésie orale, du chant, du proverbe, en un mot de l'art verbal qui véhicule une culture, une vision du monde et du cosmos. Le résultat d'un tel travail est que « l'art oral est diffusé de nouveau grâce à l'écrit et qu'il voyage de nouveau au-delà des frontières du village, de la tribu, nourrissant de nouvelles « interactions sociales » (Bodunde, 2001).

Des traductions vers l'écrit des cultures orales se multiplient. Par exemple, *Les Contes d'Ahmadou Koumba* de Birago Diop est un ouvrage intéressant dans le sens où le poète sénégalais a eu l'initiative de recueillir les contes auprès du griot Ahmadou Koumba, de les traduire et ensuite de les réécrire en français au filtre de sa sensibilité, tout en s'attelant à être fidèle au génie de son peuple pour une diffusion plus large de la richesse culturelle sénégalaise. En revanche, l'approche du Nigeria Amos Tutuola est différente lorsqu'il écrit *L'ivrogne dans la brousse* inspiré de l'oralité nigériane qui est riche en enseignement par rapport à la re-crédation d'une culture ancestrale. Amos Tutuola a ainsi produit en anglais une structure narrative inspirée de l'oralité, afin de mettre en avant la culture Yoruba. Dans cette création littéraire, il s'inspire des mythes 'Yoruba' pour reproduire un monde fantasmagorique en adaptant la langue anglaise à sa propre façon de penser le cosmos. C'est précisément à ce niveau que se différencie un roman écrit par un Africain d'un roman colonial écrit par un Européen comme Joseph Conrad et son célèbre *Heart of Darkness* traduit en français par *Au cœur des ténèbres*. Dans la même veine en termes de création artistique, Chinua Achebe a écrit *Et le monde s'effondre*, un roman représentatif de la culture orale Ibo, en réaction justement au roman de Joseph Conrad.

La présence lancinante d'un lexique souvent utilisé par les griots, de la structure de leurs récits basés sur les traditions culturelles locales font que les textes écrits mettent en valeur l'Afrique non coloniale, l'Afrique des Africains. Si l'apport culturel oral s'avère vital pour de nombreux romanciers africains, il faut dire que certains commentateurs éprouvent quelque méfiance par rapport à certaines traditions orales, au ressourcement venant d'une culture qui prônerait le statu-quo social envers les femmes africaines par exemple. Les préoccupations d'ordre sociétal peuvent être remises en cause. Ainsi, des possibilités de récupérations d'idées rétrogrades peuvent être utilisées pour freiner l'évolution de la société vers la modernité. L'interrogation est de savoir si le discours pris dans la culture orale est de nature nostalgique d'une société strictement traditionaliste, ou un discours ouvert sur un avenir volontairement moderne avec une base culturelle afro-africaine structurante.

Le rôle du griot

Les griots et les 'meddahs' sont des conteurs, des généalogistes, des musiciens, des poètes, des diseurs d'histoire. Ils sont les transmetteurs des mythes, la mémoire de la tribu et au-delà. Ils sont des médiateurs, artistes du village avec lequel ils communiquent à chaque évènement marquant ou jour de marché. Les griots sont issus d'une lignée de la grande famille des bardes, formés dès leur jeune âge à divers talents dont celui de divertir, tout en étant la mémoire de l'Histoire, de la culture locale, une mémoire phénoménale, fabuleuse comme l'explique l'écrivain-griot Amadou Hampaté Bâ : « la mémoire des gens de ma génération et plus généralement des peuples de tradition orale qui ne pouvaient s'appuyer sur l'écrit ... Dès l'enfance, nous étions entraînés à observer, à regarder, à écouter, si bien que tout évènement s'inscrivait dans notre mémoire comme dans une cire vierge »

(Bâ, 1992, p. 11), tant et si bien qu'il déclara : « en Afrique un vieux qui meurt est une bibliothèque qui brûle » (Bâ, 1992, p. 11), faisant référence aux griots qui sont devenus la bibliothèque vivante de la tribu. Au Mali, le griot porte le nom de « jeli » dont le rôle est d'être le gardien de la tradition et de la mémoire du clan. Selon les régions, le griot a d'autres appellations comme le « meddah » en Algérie, le Ngeweul chez les Wolofs, le Mwami au Congo, les « iggawen » en Mauritanie ou l'Ikongi en Afrique du Sud. Dans l'histoire culturelle du Mali, le griot joua un rôle significatif de transmission durant l'Empire Mandingue, au XII^{ème} siècle. L'Empereur Soundiata avait son griot venant de la lignée des « Kouyaté » qui assurait de raconter les hauts faits d'armes de l'Empereur Soundiata, qui vantait sa générosité, sa grandeur d'âme. Grâce aux 'jelis' mandingues, le mythe de Soundiata est toujours présent au Mali. Son histoire est restituée dans le roman *Soundiata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane. Les noms des griots musiciens sont répertoriés ; au Mali, ce sont Abdoulaye Diabaté, Aboubacar Kouyaté, Baba Sissoko, Balla Toukara, Ganda Fadiga ou Samba Souleymane Cissé. Aujourd'hui le griot est toujours présent comme le griot parolier mandingue Ibrahim Soumano. Au Mali il joue un rôle significatif dans la politique du pays ; par exemple, en janvier 2015 le chef des griots de Bamako, Kabiné Sissoko, fut intronisé de manière officielle à Bamako car il fut reconnu comme « historien, détenteur des secrets

et des généalogies familiales et il chante les qualités des personnalités pendant les mariages ou les enterrements » (RFI, 2015). Le griot joue toujours un rôle significatif en faveur de la cohésion sociale bien que parfois son rôle peut n'être motivé que par le gain d'un peu plus d'argent. Alors quel devrait être le rôle social du griot aujourd'hui en Afrique ? Chez les Mandingues, le « jeli » et le « finè » interviennent à travers des discours (fasa) et des chants (donkili) durant les fêtes qui ponctuent la vie du village comme les baptêmes, les mariages, les funérailles, la fin des études coraniques ou la fin du Ramadan. Le rôle du griot est amplifié quand il chante les louanges des invités qui en retour lui offrent des cadeaux. Il évoque la lignée de la famille en chantant les exploits des ancêtres et il rappelle la généalogie de tel ou tel invité, ce qui implique que plus de dons lui sont attribués pour l'encourager à surenchérir. Les griots vivent de leur travail. Plus leur mémoire est bonne, plus elle est fidèle, plus ils sont sollicités. A ce propos, le griot malien Alassante Guindo, interviewé par Julia Ogier-Guindo, explique son rôle dans la société malienne d'aujourd'hui :

« Je suis griot (jeli). Mon père est griot, ma mère est griotte. Quand je fais le griot, je joue de la musique, et puis je chante, je parle, je raconte des histoires. Mon père, c'est lui qui m'a appris le travail du griot, parce que quand j'ai grandi, j'ai vu que mon père n'avait pas de travail, à part le travail de griot, donc c'est lui qui m'a appris. Je chante les chansons de griot et puis les chansons « bambara ». Et puis je chante les chansons de Banfora. Je joue de plusieurs instruments. Je joue du jenbe, je joue du tama, je joue de la guitare ... S'il y a un mariage, le griot est là ; s'il y a un baptême, le griot est là ; s'il y a une dispute entre familles, le griot est là ; s'il y a des funérailles, le griot est là. (Ogier-Guindo, 2010) ».

Il est à noter qu'on attribue aussi au griot des pouvoirs surnaturels même s'il n'exerce pas que le métier de poète transmetteur. Il peut occuper les fonctions de forgeron ou cordonnier. Porteur de la tradition orale, le griot a une activité sociale reconnue par tous et sa parole devient socialisée et influente. Selon le chercheur anthropologue J. Jansen, en transformant le matériau humain brut en personne socialisée, le griot joue un rôle majeur en tant qu'artiste car il peut faire ou défaire une réputation (Jansen, 2000). Ceci signifie que le griot en

Afrique de l'Ouest est à la fois respecté et craint, admiré ou méprisé. Le griot donne un certain sens aux événements et aux relations comme les griots Malinké qui composent des poèmes de circonstance, des devises, des épigrammes qui s'inscrivent dans le patrimoine oral qui se transmet tout en s'enrichissant. Ainsi, le rôle des écrivains africains prend tout son sens dans un tel contexte car ces derniers s'engagent à travers leur art d'être le relais moderne des ancêtres, en devenant à leur tour des passeurs des cultures ancestrales. L'influence des griots sur la manière dont les écrivains malaxent et travaillent la langue dans laquelle ils écrivent, est très perceptible dans la forme et dans le fond comme dans le roman *Deux mille saisons* du Ghanéen Ayi Kwei Armah, ou dans *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem qui a inspiré Mohamed Mbougar Sarr dans le roman *La plus secrète mémoire des hommes* qui reçut le Prix Goncourt 2021 et qui reprend à sa manière l'art oral sénégalais.

La prise en charge de l'oralité dans la langue de l'Autre

En 1885, les grandes puissances coloniales se réunirent en Allemagne pour éviter des guerres fratricides entre Européens et assurer une stabilité relationnelle entre puissances coloniales. Ils procédèrent au partage du continent africain durant 'la Conférence de Berlin'. Trois grandes zones linguistiques virent le jour : francophone, anglophone et lusophone, voire germanophone. Depuis, des générations d'Africains ont étudié dans ces langues et les utilisèrent à des degrés variables par rapport à leur engagement idéologique. Si l'imposition de l'enseignement du français était liée à la mission civilisatrice que la France s'était donnée en Afrique, une stratégie qui cachait leurs véritables motivations, en l'occurrence l'exploitation des biens et des personnes, les écrivains africains en ont fait un tout autre usage. En effet, durant cette période de dévalorisation, des hommes et des femmes africains ont toujours maintenu, de leur côté, la flamme culturelle et ont toujours prouvé que l'Afrique avait sa propre culture et cela à travers l'oralité, puis l'écrit, à l'instar de Cheikh Anta Diop dans *Nations Nègres et Culture* (Diop, 1954/1979), de Thomas Mofolo dans *Chaka* ou les écrits de Ibn Khaldoun, de l'Emir Abdelkader ou de Mohand Ou M'hand, le poète barde traduit par Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri.

Sur le plan linguistique, force est de constater que soixante ans après les indépendances le français et l'anglais sont toujours présents à divers niveaux d'utilisation et de pratiques langagières. Albert Memmi avait argumenté que les langues européennes allaient disparaître avec les indépendances grâce au recouvrement des langues nationales et des langues locales qui reprendraient leurs droits « naturels ». L'argument d'Albert Memmi était que le départ des Européens encouragerait la récupération des langues africaines et accélérerait la fin des littératures écrites en langues européennes. Le phénomène opposé s'est produit au vu du nombre de publications d'ouvrages de fiction en français et en anglais dans toute l'Afrique. Le paradoxe est que l'utilisation du français et de l'anglais a progressé sur le plan de l'écriture littéraire, au Mali, en Algérie, au Cameroun ou au Sénégal pour le français, au Ghana, au Nigeria, au Kenya ou en Afrique du Sud pour l'anglais. Cela ne s'est pas fait au détriment des langues africaines comme le wolof, le bambara, le zulu, le kiswahili, le berbère ou le yoruba d'une part et d'autre part c'est précisément grâce à la prise en charge du patrimoine culturel oral africain que ces langues ont pris en charge qu'elles restent précisément présentes. Langues de communication, elles sont aussi des langues d'expressions culturelles et des langues de liberté d'expression à divers niveaux. L'influence des traditions orales sur l'écrit est ainsi réelle et vérifiable. Cela signe sans ambiguïté la spécificité des textes postcoloniaux qui est celle d'exprimer un environnement africain, une culture africaine, dans la langue de l'Autre. Cela a produit un syncrétisme spécifique dans la mesure où les littératures postcoloniales se sont créolisées, comme l'analyse Édouard Glissant : « la créolisation est ... une relation, cette résultante en contact et procès, change et échange, sans vous perdre, ni dénaturer » (Glissant, 1997, p. 238). Les interférences culturelles, idéologiques et politiques s'y croisent avec bonheur. Le métissage glissantien installe donc les littératures postcoloniales dans une ouverture sur le monde à partir des racines. Grâce à leur spécificité linguistique et culturelle, ces littératures font rayonner l'Afrique au-delà de ses frontières et ont un impact en Europe et en Amérique également en termes de création littéraire et artistique.

Des romanciers africains tels que Williams Sassine, Hampaté Bâ, Massa Makan Diabaté ou Moussa Konaté du Mali, Ahmadou Kourouma de Côte d'Ivoire, Léopold Sédar Senghor du Sénégal, Ngugi Wa Thiong'O du Kenya, Okot p'Bitek de l'Ouganda ou

Ayi Kwei Armah du Ghana, Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Assia Djebar ou Rachid Boudjedra d'Algérie, se sont imposés par la qualité littéraire de leur écriture qui intègre justement de multiples formes stylistiques empruntées à l'oralité, ainsi que les mythes des cultures africaines dont ils sont issus. Leurs œuvres mettent en scène la vie et les expériences de personnages africains en rapport avec leur terroir, leur culture, leurs croyances. Leurs préoccupations, leurs problèmes, leurs espoirs sont mis en avant dans des langues « revisitées », retravaillées, restructurées, dans un rapport complexe avec ces moyens d'expression devenus les leurs. Ils expriment des vécus, des expériences humaines, des idées, des imaginaires, des cultures, des positions politiques, idéologiques et un héritage culturel. Grâce à cette récupération du patrimoine oral, la vision du monde des écrivains postcoloniaux n'est pas « eurocentrée », dans le sens où leurs œuvres fictionnelles, avec un art spécifique de la narration, puise dans l'oralité et s'exprime à partir d'une connaissance fine de la langue du colonisateur. Le romancier nigérian Chinua Achebe s'est longuement exprimé sur cette question de l'écriture dans la langue de l'Autre pour exprimer son 'moi'. Il déclara que pour lui la bonne maîtrise de l'anglais était primordiale pour transmettre les mythes africains et les éléments de la culture africaine dévalorisée : « Je propose que ceux qui peuvent étendre les frontières de l'anglais afin d'intégrer des schémas de pensée africaine doivent le faire à partir d'une excellente maîtrise de l'anglais et non à partir d'un simple souhait » (Achebe, 1973, p. 12). L'interaction des cultures autochtones avec les langues européennes exige cette maîtrise incontestable de deux mondes, de deux cultures, celle des griots et les subtilités de la langue de l'Autre. En fait ce qui est mis en avant c'est la nécessité impérieuse d'une bi-culturalité assumée et revendiquée dans un monde aujourd'hui multidimensionnel. Les écrivains africains ont fait évoluer les langues et les cultures dans le monde à la manière de Chinua Achebe qui « sait cuisiner la fiction anglaise à l'huile de palme des proverbes igbo » (Ricard, 1995, p. 152). Il assume la défense de l'utilisation d'une langue anglaise revisitée lorsqu'il affirme : « On m'a donné cette langue et je tiens à l'utiliser » (Achebe, 1964, p. 45, ma traduction). Du côté de la langue française, Tchicaya U'Tamsi a expliqué : « J'ai dit qu'écrire en français n'est pas le fait d'un choix intérieur mais procède d'une exigence externe » (Comme l'affirme Tchicaya U'Tamsi cité dans Ricard, 1995, p. 176), rejoignant ainsi

Mohammed Dib qui affirme qu'il n'a aucun complexe à s'exprimer dans la langue du colonisateur qui ne l'est plus, puisqu'il se l'est appropriée grâce à l'insertion de son oralité algérienne dans cette langue et de son désir de critique. C'est à ce stade que se situe la différence entre le conteur griot et l'écrivain postcolonial comme le défend le critique Georges Ngal : « c'est la dimension discursive, « entente » ... entre romancier et public, tandis que dans le monde du conteur, le récit reste soumis à l'autorité du mythe, excluant toute remise en cause fondamentale du discours. Le romancier introduit la dimension de la modernité, une rationalité inconnue de l'univers mythique, définie par la rupture par rapport à la tradition » (Ngal, 1995).

L'écrivain africain, griot de la post-indépendance

L'art d'intégrer et d'exprimer les éléments de culture orale comme les mythes africains en français ou en anglais démontre de manière fulgurante les possibilités d'adaptations des langues. Les relations syncrétiques qui s'installent entre un psychique culturel donné à travers un mode d'expression linguistique différent de celui que parlent les protagonistes africains montrent la complexité des écrits des « nouvelles littératures africaines »¹. Au niveau du travail critique, le fait que les personnages des romans africains s'expriment dans une langue qui n'est pas la leur à l'origine pour raconter des histoires qui le sont relève du défi que s'impose l'écrivain-griot ou l'écrivain « meddah ». Des images évocatrices, parlantes et bouleversantes, sont livrées grâce au talent des écrivains qui créent un effet de réel complexe, dans lequel l'hybridité occupe une place centrale. La récupération des langues et des cultures ancestrales fait que les écrits revisitent le fonctionnement des structures narratives d'un côté, et de l'autre décodent l'hypertexte, l'hypotexte, l'intertexte.

Toutes ces interactions des cultures orales, populaires, avec des modes d'expressions codées posent des questions fondamentales, celles de l'interpénétration étroite et complexe des cultures, des relations entre écrit et oral, entre le réel et la fiction, autrement dit entre la réalité et l'imaginaire. L'interaction de mondes divers, celui des griots et des romanciers des post-indépendance est la

¹ La SAES inclut lors des congrès annuels un atelier intitulé « Nouvelles Littératures » dont je fus Président d'atelier lors du 47^e congrès annuel qui s'est tenu à l'université d'Avignon et des pays du Vaucluse du 11 au 13 mai 2007.

réalité d'aujourd'hui, ce qui souligne le bilinguisme linguistique et culturel africain qui s'avère être une force en soi.

Les écrivains africains ont récupéré de façon continue précisément les mythes anciens en les réintroduisant dans leurs créations comme l'a brillamment fait le Nigerian Prix Nobel de littérature Wole Soyinka dans *The Interpreters*, dans *A Dance in the Forest* où les Dieux Yoruba sont présents dans le Nigeria moderne. Ils se sont inspirés des mythes pour donner du sens à un avenir culturel et scientifique complexe. Le mythe est celui « qui fonde une vision du monde... c'est un récit des origines, autrement dit une cosmogonie » (CNRPAH, 2012, p. 292). Une certaine sérénité prendrait ses sources dans les racines authentiquement africaines. La culture orale, relayée par les griots, a joué un rôle vital dans la relation entre les membres d'une même société, pour le maintien d'une culture autochtone vivante, reprise avec bonheur par les écrivains d'aujourd'hui. Grâce à cette vivacité, le tissu social reste structuré car l'oralité véhicule la culture du village, du clan, permettant la transmission des mythes anciens que l'on retrouve dans la littérature grâce à cette volonté de montrer au monde une Afrique culturellement riche et multiple. Il est indéniable, comme le confirme le critique Pierre Brunel, que les littératures africaines du nord au sud sont un « véritable conservatoire des mythes » (Brunel, 1988, p. 10). Ces littératures/conservatoires postcoloniales sont le reflet d'une mémoire vivante des peuples.

Les écrivains de la post-indépendance du continent et de la diaspora ont adapté à leurs convenances les langues européennes, aussi bien sur le plan lexical qu'idéologique. Ils ont su y intégrer des éléments de leurs langues africaines et de leur psychique. Les romanciers ont réussi le tour de force littéraire d'enrichir par le biais de leur psychique culturel la langue de « l'Autre ». Des écrivains comme Williams Sassine, Birago Diop, Ahmadou Kourouma, Chinua Achebe, Kateb Yacine, Mohammed Dib, Okot p'Bitek, ont réussi à faire entendre leurs voix littéraires à travers le monde par la création de cette relation écrit / oral qui a donné le terme « orature », utilisé pour la première fois par le linguiste ougandais Pio Zirimu, remis dans le circuit des termes critiques grâce au kenyan Ngugi Wa Thiong'O qui définit l'oralité comme une langue qui poursuit deux objectifs : « un double message : étant à la fois un moyen de communication et un transmetteur de

culture » (Ngugi wa Thiong'o, 1986, p. 13)¹. Il faut penser l'oralité comme étant « un système esthétique global » (Ngugi wa Thiong'o, p. 3)², qui a aussi intégré l'écrit.

L'art de raconter une culture réside dans l'utilisation de métaphores et d'images qui proviennent de l'oralité et de l'esprit africain qui a investi le style écrit, l'a transformé et lui a donné un nouveau souffle, une nouvelle technique d'écriture, une forme de sauvegarde. Sur le plan linguistique, le verbe est imagé, les descriptions colorées et l'environnement recréé avec acuité dans un style à la fois réaliste et symbolique comme dans *L'Ivrogne dans la brousse* (Tutuola, 1953/2006). Le réalisme y est devenu magique, exubérant, vivant, car la mythologie africaine y a été fortement véhiculée. Vu l'influence de l'oralité sur la littérature, les écrivains qui racontent des histoires, sont sans aucun doute les nouveaux griots. Ceux qui intègrent la culture traditionnelle dans leurs écrits comme Chinua Achebe ont inclus les trésors du patrimoine oral avec les scènes de danse et de chants évocatrices d'un rituel codé, ou Kateb Yacine qui a intégré les mythes du Kiblout ou Mohammed Dib les mythes et le vocabulaire tlemcénien. La littérature et la musicalité entretiennent un rapport fusionnel qui a généré des expressions comme la musicalité d'un phrasé, le rythme textuel, le chant des mots, la poésie des mots. C'est dans cette perspective que le roman africain a puisé son inspiration dans le réalisme magique, dans sa propre culture orale. L'exemple du Ghanéen Ayi Kwei Armah est parlant. Il s'est inspiré de cette oralité ancestrale dans la conception de son roman *The Healers*³ qui déstructure la narration classique en s'exprimant par la structure narrative orale en rejet de l'esclavage et du colonialisme. Le syncrétisme culturel est un concept attrayant qui s'appuie sur la récupération d'une langue et sur la transmission d'une africanité authentique. L'écrivain africain est récupérateur, sauveur, passeur de mémoire à l'instar de l'Ougandais Okot p'Bitek, né dans le village de Gulu, influencé par l'art de raconter des histoires et de les faire vivre. Okot p'Bitek a repris la culture de l'oralité dans son texte *Song of Lawino*. L'exemple de Mohammed Dib dans *La grande maison* et *L'incendie* est significatif à ce sujet. En effet,

¹ Ma traduction de : « a dual character: being both a means of communication and a carrier of culture ».

² Ma traduction de : « It is a total aesthetic system ».

³ Notons la publication du roman d'Amos Tutuola *The Palm-Wine Drinkard*, roman d'inspiration de la culture orale nigériane.

avec des interjections chez les femmes comme « Bouh » (Dib, 1952/2011, p. 41, 45, 62, 69, 98, 111, 113) qui exprime l'étonnement, l'agacement, voire les lamentations au sein de Dar Sbitar est un marqueur dans le texte dibien. Les jeux d'enfants ancestraux sont évoqués dans *L'incendie* comme « A Bachalchak, chak, chak, Allons sur l'aire jouer » (Dib, 1954/2011, p. 152). L'apport de l'oralité est perceptible dans la forme même des récits qui intègrent des structures orales tlemcénienne. Mohammed Dib traduit la société algérienne et son fonctionnement intime, ce qui lui permet de s'inscrire dans son authenticité par des expressions comme : « Je te coupe la parole, couperai du miel dans ta bouche » (Dib, 1954/2011, p. 113). Les exemples peuvent être multipliés à l'infini. Tout ceci confirme la base structurelle du roman postcolonial à la croisée des cultures et des langues. L'importance de la récupération des paroles de l'oralité est parfaitement intégrée et surtout revendiquée par l'ensemble des écrivains africains comme le confirme Walter Ong : « la dynamique oralité-écriture s'intègre totalement dans l'évolution de la conscience et cela vers plus d'intériorisation et plus d'ouverture » (Ong, 1982/2012, p. 179). Telle est la philosophie des littératures postcoloniales.

Conclusion

Les littératures africaines de la post-indépendance s'inscrivent dans des dualités positives où le patrimoine oral y est présent par le biais de transcriptions, de traductions, de translations, de polyphonie, d'intertextualité. Il existe clairement « une circulation des textes qui résonnent entre eux, s'écrivent les uns à partir des autres ... que son mode de fonctionnement soit oral ou écrit » (Ricard, 1995, p. 62) selon l'analyse d'Alain Ricard. La maîtrise des deux cultures est essentielle comme le recommande le critique Walter Ong dans *Orality and Literacy, The Technologising of the Word* (Ong, 1982), pour qui le transfert archivistique des traditions orales relève de l'engagement face à l'uniformisation du monde sur le plan culturel.

Le passage de la tradition orale à la littérature postcoloniale ne se formule pas en termes de dichotomie ou de rupture, mais en termes de lien étroit entre les deux modes d'expression qui fait de l'écrit « une oralité ... qui fait de la langue une immense paronomase ... la redécouverte de la force de l'affect dans la pensée » (CNRPAH, 2012, p. 292). Le mode de transfert des

traditions orales est vital car ce qui fait la spécificité des littératures africaines postcoloniales, c'est un mélange audacieux entre l'oralité et l'écriture, par l'oralité dans l'écriture. Il est remarquable que l'expression de la culture africaine dans une langue intégrée par la force de l'histoire devienne si prégnante. Plus que pour les autres littératures, les textes postcoloniaux, y compris ceux des écrivains migrants, des Afropolitains, doivent être interprétés à partir de contextes socio-historico-culturels spécifiques, les replaçant dans les sociétés dont ils sont issus car « au-delà des langues du sol, multiples, au-delà du sable de Babel, il faut toujours inventer sa propre écriture, trouver sa propre voix, et faire entendre les multiples voix de la vie sociale » (Ricard, 1995, p. 251). C'est le rôle des nouveaux romanciers griots à l'instar d'Alain Mabanckou qui mêle oralité et écriture. Par ailleurs, l'oralité est revendiquée à travers les chants populaires, les émissions de radio qui transmettent les contes et les chants ancestraux. Toutes ces énergies initient les créations littéraires et les créations d'oralité car elles sont porteuses de sens, parce qu'elles sont « langage, formulable en propositions » (Ngal, 1995, p. 123). L'oralité est une trace-mémoire, pour reprendre une formule d'Aimé Césaire, envers laquelle il est nécessaire de s'engager pour écrire l'avenir car l'ethnotexte s'inscrit dans une continuité de revendication et de démonstration qui se font grâce aux langues qui sont adaptables et qui transmettent les cultures africaines, en vue d'un enrichissement réciproque et de reconnaissance des cultures africaines dans un monde en mouvement.

Bibliographie

Achebe, C. (1964, août). Handicaps of writing in a second language. *Spears*, 45.

Achebe, C. (1973). The role of the writer in a New Nation. Dans G. D. Killam (Dir.), *African writers on African writing*. London : Heinemann ; Evanston, Illinois : Northwestern University Press. (172 pages).

Bâ, A. H. (1992). *Amkoullel, l'enfant peul*. Actes Sud.

Bodunde, C. (2001). *Oral traditions and aesthetic transfer: Creativity and social vision in contemporary Black poetry*. Bayreuth University Press.

Brunel, P. (Dir.). (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher.

Dib, M. (2011). *L'incendie*. Barzakh. (Ouvrage original publié en 1954).

Dib, M. (2011). *La grande maison*. Barzakh. (Ouvrage original publié en 1952).

Diop, C. A. (1979). *Nations nègres et culture*. Présence Africaine. (Travail original publié en 1954).

Eliade, M. (1969). *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*. Gallimard. (Ouvrage original publié en 1949).

CNRPAH. (2012). *Les mythes anciens à l'épreuve de la modernité dans les littératures africaines* [Actes de colloque]. Ministère de la Culture.

Fanon, F. (2011). *Œuvres*. La Découverte. (Travail original publié en 1952-1961).

Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-Monde*. Gallimard.

Jansen, J. (2000). *The griot's craft: An essay on oral tradition and diplomacy*. Lit Verlag.

Kam-Sie, A. (1992). Maître T.F. : Sa notion de « littérature culturelle » dans *Bendrologie et littérature culturelle des Moosse*. Dans *Actes du colloque international sur l'oralité africaine* (Tome 2, p. 408). CNEH.

Kam, S. A. (2007). Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains. *Tydskrif vir letterkunde*, 44(1), 136-154. <https://doi.org/10.4314/tvl.v44i1.29812>

Ngal, G. (1995). *Création et rupture en littérature africaine*. L'Harmattan.

Ngugi wa Thiong'o. (s. d.). Penpoints, gunpoints, and dreams. *Left Curve*. <http://www.leftcurve.org>

Ogier-Guindo, J. (2010, 23 décembre). Le griot manding, artisan de la construction sociale : Étude d'un chant Juliaa. *Signes, Discours et Sociétés*. <http://www.revue-signes.info/document.php?id=2074>

Okot p'Bitek, (1973), *Africa's Cultural Revolution*, Nairobi, MacMillan Books.

Okot p'Bitek, (1978), *Hare and Hornbill*, London, Heinemann.

Okot p'Bitek, (1984), *Song of Lawino*, London, Heinemann.

Ong, W. J. (1982). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. Methuen.

Ricard, A. (1995). *Littératures d'Afrique noire : Espaces pour écrire*. Karthala.

RFI. (2015, 17 janvier). *Mali : le chef des griots de Bamako répond aux questions sociales* [Émission de radio].

Thiers-Thiam, Valérie, (2004), *A chacun son griot*, Paris, L'Harmattan.

Tutuola, A. (2006). *L'ivrogne dans la brousse* (R. Queneau, Trad.). Gallimard. (Travail original publié en 1952).

Oral Cultures in African Literature: Challenges

Abstract

The theme of this article focuses on aspects of "orature", or the conception of literary writing that embraces and even integrates African cultural heritage into fiction: "Through to this recovery of oral heritage, the worldview of postcolonial writers is not 'Eurocentric' in the sense that their fictional works, with a specific art of narration, draw on orality and express themselves based on a fine knowledge of the coloniser's language." "Orature" raises the issue of the relationship between the written and the oral through the 'technical' phenomena and processes of translation, transformation, interpretation, adaptation and rewriting that give rise to a specific aesthetic of transmission. Discourse is implicitly a transmission of identity. "Orature" is an aspect of dynamic literary creation, of aesthetic creativity that gives life to new African works. In sum, it is synonymous with postcolonial literary renewal.

Keywords: Africa, orality, patrimony, transmission, aesthetics.

الثقافات الشفوية في الآداب الإفريقية: الرهانات

ملخص

يتناول موضوع المقال جوانب "الشفوية" أو مفهوم الكتابة الأدبية التي تتناول، بل وتدمج التراث الثقافي الإفريقي في الأعمال الروائية: "بفضل استعادة هذا التراث الشفهي، فإن رؤية كتاب ما بعد الاستعمار للعالم ليست 'أوروبية مركزية التوجه'، بمعنى أن أعمالهم الروائية، بفنها الخاص في السرد، تستمد من الشفوية وتعبّر عن معرفة دقيقة بلغة المستعمر". تطرح "الشفوية" مشكلة العلاقة بين الكتابة والشفوية من خلال الظواهر والعمليات "التقنية" للترجمة والتحويل والتفسير والتكيف وإعادة الكتابة التي تولد جمالية خاصة للنقل، إذ يعتبر الخطاب ضمنياً نقلاً للهوية. "الشفوية" هي جانب من جوانب الإبداع الأدبي الديناميكي والإبداع الجمالي الذي يبعث الحياة في الأعمال الإفريقية الجديدة. في المحصلة، إنها مرادف للتجديد الأدبي ما بعد الاستعمار.

الكلمات المفتاحية: إفريقيا، الشفوية، التراث، النقل، الجماليات.