

Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine

Jean Derive, université de Savoie-LLACAN

La culture orale africaine, dans son principe (sinon dans la réalité des faits) préconise et favorise l'effacement du sujet comme expression originale d'une individualité au profit d'un supposé sujet collectif :

- effacement du sujet inventeur, l'auteur de l'œuvre orale, puisque la majorité de la production est anonyme et que, pour le reste, l'attribution à des auteurs présumés est en partie mythique. Dans les cas assez rares où des noms d'auteurs réels et contrôlables sont encore attachés à des œuvres (ce sont en général des chansons et des œuvres poétiques récentes dont l'auteur est encore vivant ou disparu depuis peu et qui deviendront sans doute à leur tour anonymes assez rapidement), il s'agit certes d'un hommage rendu au créateur. Mais ce n'est jamais alors la nouveauté ou l'originalité qui sont louées. C'est bien plutôt le très haut degré de conformité aux canons du genre tels qu'ils sont définis par la communauté qui font de cette création le chef-d'œuvre d'un artiste. Le sujet créateur se trouve donc en réalité reconnu, non en ce qu'il a d'individuellement original mais en ce qu'il réalise à un degré de perfection élevé les aspirations esthétique et idéologique dominantes de sa communauté ou d'une de ses fractions ;

- effacement de même du sujet médiateur, l'interprète, puisque l'art de celui-ci est censé consister en une reproduction aussi fidèle que possible de l'œuvre qu'il exécute telle qu'elle est consignée dans la mémoire collective.

Une telle façon de se représenter l'exercice de l'art verbal peut tout à fait se comprendre dans le cas des sociétés de culture orale traditionnelle. Dans la mesure où, à la différence des cultures de l'écriture ou de "l'oralité seconde"¹, celle qui est relayée par les media, leurs productions verbales, par nature évanescences, ne peuvent être matériellement ni fixées ni stockées, il n'y a pas de référence possible à un répertoire objectivement établi. Or on sait que, dans toutes les civilisations, orales comme écrites, l'expression verbale du patrimoine culturel est un domaine essentiel dans lequel les peuples reconnaissent leur identité ethnique. Pour sauver leur perception identitaire, il faut donc que les sociétés de l'oralité se représentent la perpétuation de leur patrimoine comme un processus stable qui en garantisse l'authenticité indépendamment des subjectivités médiatrices qui en assurent la transmission. C'est ce qui fait que, pour la

¹ L'expression "oralité seconde" est employée notamment par W.J. Ong : *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres & New-York, Methuen, 1982

production de la littérature orale, elles prônent toujours la mimesis la plus absolue et demandent donc à l'interprète de s'effacer autant qu'il le peut comme sujet.

Est-ce à dire qu'en littérature orale, il n'y a pas de sujet de l'énonciation ? Ou qu'il n'y a qu'un sujet collectif, le groupe dans son ensemble ou dans l'une de ses composantes, dont l'interprète ne serait en fait que le porte-voix ? A ce propos, il convient de ne pas confondre la représentation idéologique qu'ont les sociétés africaines de leur pratique orale et la réalité des faits telle qu'elle peut être observée. Une telle observation montre en effet que le modèle "mimétique" recommandé correspond à une représentation mythique du fonctionnement de l'oralité. Celle-ci est en effet obligée de se servir de la mémoire, faculté aux capacités limitées et soumises à des pressions psychologiques inconscientes qui la rendent très subjective. Pour ce qui est de l'Histoire notamment, on a montré depuis longtemps que la "tradition orale", loin de se contenter de se souvenir, refondait perpétuellement ce qui était censé apparaître comme la mémoire du passé communautaire par une relecture permanente de ce passé en fonction des valeurs du moment. C'est même paradoxalement grâce à cette variabilité que la tradition, qui suppose en théorie la conformité à un état antérieur, peut se perpétuer. C'est elle en effet qui lui permet de s'adapter à l'évolution des valeurs. Sinon, cette prétendue tradition deviendrait rapidement obsolète. Tous les travaux sur l'épopée depuis Homère, en passant par les gestes médiévales, ont mis ce processus en évidence.

L'oralité impose donc la variabilité, c'est-à-dire le contraire exact de ce qui est souhaité. C'est dans le cadre de cette variabilité que va se réaliser, parfois à son insu car il a lui-même assimilé l'idéologie dominante, la dimension créatrice du performateur et son inscription comme sujet de l'énonciation au cours de sa performance. Cette présence du sujet peut se manifester à différents niveaux, selon la nature des genres considérés. Nous distinguerons d'abord le cas où l'énonciateur agit sur son énoncé sans que sa présence soit pour autant marquée textuellement et le cas où, au contraire, cette présence est linguistiquement inscrite dans l'énoncé.

Action de l'énonciateur sur son énoncé sans marque textuelle de sa présence

L'une des premières modalités selon lesquelles l'interprète d'une œuvre de littérature orale peut agir sur son énoncé tient à sa mise en contexte qui fera passer cet énoncé du signifié au sens.

Actualisation contextuelle de l'énoncé

Le cas le plus évident est évidemment offert par le proverbe, genre particulièrement prisé en Afrique noire. On sait que le signifié du proverbe n'est qu'une potentialité qui peut s'actualiser en une multiplicité de sens et de valeurs d'emploi. Un même énoncé sentencieux, lorsqu'il se présente par exemple sous la forme d'une constatation (disons : "la chèvre ne mord pas le chien", proverbe sénoufo) peut

fonctionner selon des valeurs d'emploi tout à fait différentes et même opposées : une mise en garde, un encouragement, une leçon, etc. C'est bien chaque fois l'énonciateur qui, par la mise en relation d'un énoncé dont il n'est pas l'auteur avec un contexte spécifique, s'affirme comme sujet en choisissant de lui donner une orientation particulière.

Cela est très évident dans le cas du genre parémique qui apparaît comme le genre contextualisé par excellence, mais le principe peut être étendu à toute la littérature de circonstance qui, en Afrique, est présente dans la plupart des répertoires ethniques, notamment avec les chants cérémoniels.

Ainsi, dans beaucoup de sociétés, une partie des œuvres des répertoires cérémoniels sont flottantes d'une cérémonie à une autre et on pourra retrouver ainsi les mêmes à l'occasion d'un baptême, d'une circoncision, d'un mariage... dont le sens pourra s'actualiser différemment en fonction de ces contextes. C'est donc encore l'énonciateur qui choisit de leur faire prendre tel ou tel sens.

À propos de cette question de l'actualisation contextuelle, il faut avoir aussi en mémoire que, pour de nombreux genres, les œuvres de littérature orale se produisent en séries, dans le cadre de séances où se succèdent les interprètes : ainsi en va-t-il pour les contes, les devinettes, la plupart des chants... On peut considérer dans ce cas la séance comme une sorte d'acte de création collective. Dans sa globalité, elle prend en effet un sens spécifique déterminé par la combinaison particulière des œuvres qui y auront été produites. Chaque sujet-interprète participe alors à la création dans la façon qu'il a de se déterminer par rapport aux autres, en choisissant le moment de son intervention. Cette situation est évidemment différente de celle de la littérature écrite où l'acte créateur du sujet écrivain est en principe solitaire.

Interprétation subjective de l'œuvre

En outre, cet énonciateur, sans toujours nécessairement s'en rendre compte, reproduit aussi les œuvres du répertoire oral d'après la façon dont il les a lui-même interprétées lorsqu'il les a entendues et qu'il en a fait une sorte de lecture "auditive". C'est en fonction de cette lecture qu'il les recrée. Dans certains genres où domine la mémorisation verbatim, cette interprétation de l'énoncé aura certes peu d'incidences d'une performance à l'autre. Mais, même lorsque c'est la reproduction du signifiant qui commande, comme dans le cas des genres très brefs, il y a souvent néanmoins d'infimes variantes d'une interprétation à une autre. Ces variantes peuvent se lire non comme de simples défaillances arbitraires de la mémoire, mais comme l'expression plus ou moins consciente de la subjectivité du sujet qui produit le discours. Elles sont susceptibles de concerner aussi bien l'énoncé que l'énonciation.

Les variations de l'énoncé

Parmi celles-ci, on distinguera les variantes figuratives et les variantes fonctionnelles.

Les premières consistent à faire varier le paradigme des figures susceptibles de donner corps au concept ou au thème qui est pertinent dans l'énoncé. Elles pourront consister en la simple permutation d'un mot dans le cas d'œuvres brèves comme les proverbes, les devinettes ou certains chants. Mais c'est évidemment surtout dans les œuvres narratives, épopées, mythes et contes que les variantes figuratives vont s'avérer les plus nombreuses et les plus importantes. Nous avons déjà évoqué la relecture permanente de l'Histoire par l'épopée qui aboutit à toute une série d'interprétations par des sujets tributaires du mode de pensée d'une génération. Les travaux sont suffisamment nombreux à ce propos pour que nous ne nous y attardions pas.

Pour ce qui est du conte, Propp l'avait bien remarqué, ses fonctions sont susceptibles de se réaliser en diverses modalités figuratives. Dans le conte-type bien connu en Afrique de la "Fille difficile", par exemple, la jeune fille à marier impose souvent une exigence pour accepter son mari. Cette exigence pourra être tantôt qu'il n'ait pas de cicatrice, tantôt qu'il n'ait pas d'anus, tantôt qu'il ne mange pas de nourriture humaine, etc. Le prétendant dissimulé qui se présentera ensuite à elle sous la forme d'un beau jeune homme répondant aux exigences formulées pourra avoir une nature originelle variable. Il s'agira par exemple d'un animal, d'un monstre, d'un revenant... Et ainsi de suite, chaque épisode du conte pourra de même connaître différentes réalisations figuratives.

On peut bien sûr considérer comme Propp que ces variations figuratives n'ont guère d'importance, puisqu'elles n'affectent pas la fonction de l'épisode dans la logique du récit : "exigence excessive", "union avec un époux non humain", etc. Mais c'est faire bon marché de l'imaginaire de ces interprètes que de penser que ces formes figuratives ne sont pas pertinentes dans l'économie générale de l'histoire. Une analyse attentive des différentes versions recueillies au sein d'une même société fait au contraire apparaître qu'il y a de véritables schèmes figuratifs qui font sens, le choix de telle forme appelant telle autre dans le cadre de logiques de l'imaginaire.

Quant aux variantes fonctionnelles, elles sont, elles aussi, surtout sensibles dans la production narrative. Elles modifient la structure fonctionnelle de l'énoncé. Ainsi, pour conserver l'exemple de "La Fille Difficile", on peut avoir, dans une même société, un conte qui se termine tantôt par la mort de la fille, dévorée par son époux ou les congénères de celui-ci, tantôt par son salut, celle-ci revenant au village grâce à l'aide par exemple d'un prétendant préalablement éconduit. Il est évident que cette fin "heureuse" ou "malheureuse"² du conte en modifie considérablement la perspective,

² Lorsque nous parlons de fin "heureuse" ou "malheureuse", ce n'est pas du point de vue de l'héroïne mais plutôt du point de vue de la société où le conte est produit. En effet, dans un cas celle-ci "perd" une femme, alors que dans l'autre, elle la récupère avec un comportement enfin normalisé.

même si la morale n'est pas fondamentalement changée : dans les deux cas, l'histoire racontée suggère que les filles doivent accepter les maris qu'on leur propose.

Mais il peut arriver aussi que les interprètes, en fonction de leur subjectivité, fassent subir au récit des transformations susceptibles d'en faire évoluer assez profondément la signification. Parfois, d'un interprète à un autre, le récit peut aller, à la suite de ces transformations fonctionnelles, jusqu'à prendre une signification totalement opposée. C'est le cas par exemple de deux versions d'un conte dogon dont l'une a été recueillie en 1935 par Denise Paulme et l'autre en 1969 par Geneviève Calame-Griaule. La première, racontée par un homme d'âge mûr, donnait raison au père sur le fils, tandis que la seconde, dite par un conteur plus jeune, faisait se terminer l'histoire à l'avantage du fils³.

Tous les chercheurs qui ont analysé un peu finement le phénomène de la variabilité du conte ont fait la même constatation : loin d'être arbitraires, les variantes entre les interprétations d'une même histoire par des conteurs différents correspondent le plus souvent à des traitements cohérents de cette œuvre, dépendant de la lecture qui en est faite par chacun, selon son statut social⁴. Un conte donné ne dit pas forcément la même chose à un homme ou à une femme, à un jeune ou à un vieux, etc. Et, dans la mesure où le conte est un genre qui, excepté ses passages formulaires est mémorisé plus par le signifié que par le signifiant, chacun de ces interprètes lui imprime sa subjectivité. Il convient de préciser toutefois qu'en l'occurrence cette subjectivité est généralement moins celle d'un individu singulier que celle du sous-groupe social auquel le performateur individuel s'identifie et dont il représente les aspirations.

Les variations de l'énonciation

Outre les variations textuelles qu'il fait subir à l'énoncé qu'il reproduit, l'interprète imprime aussi sa marque par la spécificité de son énonciation. Même dans le cas limite des textes appris par coeur et repris linguistiquement à l'identique, l'énonciation ne sera en effet jamais tout à fait la même d'un interprète à un autre : la prosodie, la diction, la gestuelle imposeront toujours la réalité d'un sujet physiquement présent au moment de la performance, à la différence de ce qui se passe quand on consomme une œuvre écrite. Cette dimension de la littérature orale, qui disparaît lorsqu'elle a été transcrite, a été elle aussi bien étudiée en Afrique noire⁵.

³ Voir *Littérature orale*, Paris, Bibliothèque de la SELAF 26, 1971, pp. 69-73.

⁴ Voir par exemple la thèse d'U. Baumgardt qui étudie le répertoire d'une conteuse peule en s'interrogeant justement sur la subjectivité de la conteuse en tant que femme d'un certain âge : *Représentations de la femme dans la société précoloniale de l'Adamaawa (Nord Cameroun). Analyse du répertoire d'une conteuse peule de Garoua*. Thèse de doctorat soutenue à l'INALCO, 1993.

⁵ Voir, entre autres, R. Finnegan : *Limba stories and story telling*, Oxford, Clarendon Press, 1967 et J. Derive : *Collecte et traduction des littératures orales*, Paris, SELAF, 1975.

Création de compositions originales

Pour certains genres, une autre possibilité est encore offerte à l'interprète d'être un sujet créateur qui, dans ce cas, le rapproche déjà quelque peu du concept d'auteur. En effet si, dans les répertoires d'un certain nombre de genres, les oeuvres sont relativement stables et bien délimitées, cela est beaucoup moins vrai pour d'autres, notamment pour de nombreux genres chantés. Il semblerait alors que la véritable unité de base du répertoire ne soit pas l'œuvre déjà toute constituée mais un élément discursif plus petit, comme une pièce de jeu de construction. Et ce serait l'assemblage de ces différentes pièces qui permettrait à chaque interprète individuel de construire, dans le cadre des règles d'un genre donné, une grande variété d'œuvres partiellement originales, grâce à un jeu infini de combinaisons possibles. Le propos demande cependant à être nuancé car si les combinaisons sont potentiellement infinies, dans la réalité, certains types d'assemblage ont tendance à s'imposer plus que d'autres et à créer effectivement des archétypes d'œuvres.

Les genres de cette espèce offrent donc des répertoires dont une partie seulement est formée d'œuvres préalablement construites et dont l'autre est composée d'unités variables qu'on pourrait appeler des motifs, permettant une création littéraire à partir d'une sorte de "kit". Les motifs en question peuvent être de taille variable. Certaines de ces unités de base sont indéfectiblement attachées à un genre et ne servent à la construction d'œuvres que dans le champ du discours que ce genre délimite. D'autres motifs en revanche peuvent voyager d'un genre à un autre. Ce phénomène a été mis en évidence à propos de plusieurs recueils de chansons provenant de sociétés différentes, notamment chez les Fon du Bénin⁶ et dans plusieurs groupes du Manding⁷.

On a pu constater que même le conte, genre dans lequel les œuvres sont généralement mieux établies, pouvait occasionnellement donner lieu à ce type de création originale par la combinaison de motifs préexistants. Il n'est pas absolument exceptionnel en effet de recueillir auprès de certains conteurs des récits qui sont visiblement un amalgame de plusieurs contes-types qui ont été combinés de façon plus ou moins astucieuse. Nous ne détaillerons pas longuement ce phénomène du "kit" auquel nous avons déjà consacré une étude⁸.

Création d'œuvres nouvelles

⁶B. Koudjo : *La chanson populaire dans les cultures fon et gun du Bénin*, thèse soutenue à l'université de Paris XII, 1989.

⁷ R. Luneau : *Les chemins de la noce. La femme et le mariage dans la société rurale au Mali*, thèse pour le Doctorat d'Etat, université de Paris V, 1974.

J. Derive : *Fonctionnement sociologique de la littérature orale*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1987.

⁸ J. Derive : "L'oralité africaine ou "la littérature en kit". Réflexions sur l'apport de l'art oral africain à quelques problèmes théoriques de la littérature générale", *Semper aliquid novi, Littérature comparée et littératures d'Afrique*, Tübingen, GNU, 1990.

Il ne faut pas oublier enfin que, même si ce cas de figure est minoritaire dans la production de la littérature orale africaine, des œuvres originales sont aussi régulièrement créées qui viennent enrichir le répertoire des différents genres. Et, bien souvent, au moins pendant une certaine période, la communauté en reconnaît l'inventeur à qui se trouve donc attribué un statut de créateur au plein sens du terme, comparable à celui de l'auteur en littérature écrite. Cette situation n'empêchera pas toutefois que d'autres interprètes reprennent à leur tour cette création originale, surtout si elle est conforme aux attentes du public. Cela signifie alors que, dans l'esprit même de ce public, l'œuvre est le produit de l'action conjuguée de deux sujets : l'auteur et l'interprète. Ce type de situation se rencontre surtout dans les genres poétiques et la chanson.

Ainsi les pasteurs peuls, au retour des longs périple de nomadisation, composent-ils individuellement de longs poèmes originaux sur la robe de leurs vaches et la communauté attribue à chacun la paternité de ses textes⁹. Cette reconnaissance des auteurs est fréquente aussi pour les productions d'artistes spécialisés et salués comme tels. Par exemple, les poètes-musiciens nzakara donnent souvent des chansons qu'ils ont inventées eux-mêmes¹⁰. Les plus talentueux d'entre eux peuvent même avoir tout un répertoire à leur actif¹¹.

Évidemment ces créations ne seront reconnues par la communauté que dans la mesure où elles sont bien conformes aux normes traditionnelles du genre dans lequel elles s'inscrivent puisque l'oralité recommande la mimesis et proscrit l'innovation.

On peut se demander alors pourquoi la conservation de la mémoire des auteurs d'œuvres orales est si rare dans la tradition culturelle africaine qui reste pour l'essentiel anonyme. Pour comprendre cela, il faut se souvenir des propos de Jakobson et Bogatyrev touchant à la création en oralité¹². Ils remarquent que lorsqu'une œuvre nouvelle est créée, dans le cadre des canons d'un genre oral, elle n'a pas du premier coup le statut d'un objet culturel reconnu appartenant au répertoire de ce genre. Pour qu'elle en arrive là, il faut d'abord qu'elle trouve un écho dans la communauté où se dégage un intérêt suffisamment consensuel justifiant qu'elle soit reprise un grand nombre de fois, jusqu'à être assimilée dans un répertoire et considérée comme un objet patrimonial. Toutes n'accomplissent pas ce parcours et beaucoup de créations originales avortent sans doute après une ou deux performances.

Pour ce qui est des autres, au cours de leurs exécutions successives, elles auront été insensiblement modifiées par tous ceux qui les auront re-crées,

⁹ Voir à ce propos C. Seydou : *Bergers de mots*, Paris, Classiques Africains, Belles Lettres, 1991.

¹⁰ E. de Dampierre : *Poètes nzakara*, Paris, Classiques africains, Juillard, 1963.

¹¹ E. de Dampierre : *Satires de Lamadani*, Paris, Classiques Africains, Armand Colin, 1987.

¹² R. Jakobson et P. Bogatyrev : "Le folklore, forme spécifique de création", *Questions de poésie*, Paris, Seuil, 1973.

consciemment ou non, dans le cadre d'une nouvelle interprétation. Elles seront donc devenues, au fil des générations, des œuvres collectives auxquelles auront collaboré à un degré plus ou moins grand toute une succession d'interprètes. C'est ce qui explique que, dans la plupart des cas, la mémoire de l'inventeur originel se perde et que les œuvres de littérature orale soient si souvent anonymes. Par la médiation de ses interprètes, la communauté dans son ensemble s'est réappropriée ce qui au départ était une création personnelle. On est passé d'un sujet individuel à un sujet, au moins partiellement, collectif.

Les marques du sujet dans le texte oral

Nous allons maintenant examiner la relation, telle qu'elle existe en oralité, entre le sujet réel de l'énonciation, auteur ou interprète, et les marques textuelles de ce sujet dans l'énoncé. Nous avons vu qu'en littérature, il y avait souvent une distance importante entre les deux, introduite par la fiction. Puisque dans la culture orale, la règle semble être celle de l'effacement de l'individu au profit de la communauté, on pourrait s'attendre à ce que ces marques textuelles soient absentes et que notamment le sujet de l'énonciation ne se mette pas en scène dans ces textes, ignorant le recours à la première personne.

Or, lorsqu'on regarde la production des grandes zones de civilisation d'Afrique noire, on s'aperçoit pourtant que l'emploi de la première personne, au titre du sujet de l'énonciation, est encore assez fréquente. Ainsi, dans l'épopée peule, wolof, mandingue il est courant qu'avant d'entrer dans son histoire, le griot commence par se présenter et par dire d'où il tient son récit. Le "je" textuel coïncide certes en l'occurrence avec le "je" de la réalité de l'énonciation ; toutefois il s'agit d'un "moi" social plus que d'un "moi" individuel. La présence de cette personne au seuil de l'énoncé n'est pas destinée à signaler la singularité d'une expression personnelle mais bien plutôt à justifier l'énonciation par l'appartenance du sujet à un statut social qui le qualifie pour ce faire.

Il peut arriver cependant que la présence textuelle du "moi", dans certaines œuvres à caractère lyrique, signifie bien l'expression d'une subjectivité individuelle, du moins de la part du sujet créateur qui a inventé l'œuvre et, l'assumant à la première personne, y a mis des éléments autobiographiques. Cela est assez courant, par exemple chez les poètes nzakara dont nous avons déjà parlé, certains d'entre eux, comme Lamadani¹³, affectionnant plus que d'autres cette voie du lyrisme personnel. De la part du créateur de l'œuvre, il s'agit bien alors d'une inscription visible du sujet dans l'énoncé même. Mais il ne faut pas oublier qu'en oralité, les œuvres ainsi créées ont des chances d'être reprises par d'autres interprètes. Dans la mesure où ceux-ci vont conserver l'énonciation à la première personne, on peut alors légitimement se demander

¹³ Voir *Les satires de Lamadani*, déjà cité.

comment il faut interpréter ce "je" qui intervient en second lieu et qui n'a pas forcément vécu ce dont parlait, lors de la performance initiale, le "je" de l'inventeur.

Parfois le "je" engagé de la création initiale peut devenir un "je" plus conventionnel qui ne parle pas d'expérience, mais qui exprime, sous une forme individuelle une pensée ou un état qui correspond à la philosophie ou à la sensibilité de toute la communauté ou du moins d'une de ses fractions constituées. L'œuvre s'est alors greffée au patrimoine parce que l'expérience singulière d'un sujet est devenue emblématique de celle d'un groupe. Dans la culture orale africaine, le "je" n'a de vraies chances de survie que lorsqu'il exprime l'expérience d'un sujet relié à un ensemble;

On s'aperçoit d'ailleurs que parfois des interprètes trouvent eux-mêmes le moyen, en reprenant une œuvre traditionnelle dans un répertoire antérieur, de se réapproprier individuellement ces marques textuelles du sujet, en les réactualisant à leur profit. Un bon exemple en est donné avec la cérémonie du kurubi chez les Dioula¹⁴. Il est d'usage qu'à cette occasion la femme mariée, dans une sorte de rituel cathartique, exprime ses griefs à l'égard de son entourage. Elle peut, pour cela, soit inventer un chant original qui devra plus ou moins évoquer métaphoriquement sa situation de présumée victime, soit choisir dans le répertoire un chant qui paraisse adapté à cette situation. Comme les récriminations sont toujours plus ou moins les mêmes, mari brutal, inattentif ou injuste, coépouse jalouse, ce n'est pas très difficile de puiser dans le stock existant. Dans ce cas, l'interprète réassume personnellement le chant créé par une autre, en l'appliquant à elle-même. Le texte conserve alors sa valeur de circonstance originelle et par conséquent sa subjectivité individuelle. Cette fois encore, cela n'est possible que dans la mesure où cette succession de subjectivités correspond à une expérience partagée par la communauté des femmes.

Même dans les œuvres où d'ordinaire il n'y a pas de marques textuelles du sujet de l'énonciation, comme dans les contes, il peut arriver que certains interprètes, par l'utilisation de déictiques ou d'une première personne de narration qui laisse supposer que le narrateur a assisté à l'histoire, réindividualisent leur performance¹⁵. Le procédé est plus ou moins courant ou apprécié selon les sociétés, mais il est attesté dans plusieurs d'entre elles. Quoi qu'il en soit, dans tous les cas évoqués, la présence textuelle de ce "moi" individuel ne sera tolérable que dans la mesure où son expression comme énonciateur apparaîtra conforme à ce qu'est en droit d'attendre la collectivité.

La grande différence entre le sujet textuel de l'énonciation tel qu'il se présente dans l'oralité littéraire et tel qu'il se présente dans l'écriture littéraire, c'est que le premier est toujours, au moins en apparence, plus conforme à la réalité de l'énonciateur. Cela se comprend dans la mesure où, par principe, l'oralité première, comme l'est l'oralité

¹⁴ On pourra consulter à ce propos J. Derive : "Le chant de kurubi à Kong", op. cit.

¹⁵ Les intrusions de ce sujet-énonciateur restent cependant toujours ponctuelles dans le cas du conte où le récit n'est jamais assumé d'un bout à l'autre à la première personne.

traditionnelle africaine, est un mode de communication direct et non médiatisé qui impose au consommateur du discours la présence physique de celui qui l'énonce.

Rien n'empêche un auteur d'âge mûr et de sexe masculin d'écrire une fiction à la première personne où le narrateur se présente comme une belle jeune fille et vice versa. Cela ne gênera guère le lecteur puisque l'auteur réel ne sera pas activement présent au moment où il prendra connaissance du texte. Une telle supercherie n'est guère envisageable dans une communication immédiate où l'énonciateur ne peut être que lui-même¹⁶.

S'il s'affirme comme tel, lorsqu'il se met en scène dans la littérature orale africaine, il ne faut cependant pas être dupe de cette présence : le sujet individuel ne montre au bout du compte de lui que la part conventionnelle que la communauté l'autorise à livrer. Le lyrisme personnel est finalement canalisé et même lorsqu'il multiplie les marques de personnalisation, le sujet ne dispose que d'une marge très étroite pour exprimer sa singularité. Il n'est conçu comme sujet individuel que dans le cadre de sa relation à une totalité.

On ne saurait donc penser que le rôle du sujet est réduit à zéro dans l'énonciation de la littérature orale africaine. Qu'il crée ou qu'il répète, cas beaucoup plus fréquent, il agit toujours d'une façon ou d'une autre sur son énoncé. Mais ce sujet agit d'abord comme élément d'un ensemble social plutôt que comme individu prenant ses distances avec le groupe.

Pour conclure, on peut considérer que, par rapport au phénomène de la création, la culture orale est en quelque sorte victime d'une illusion inverse de celle de la culture écrite. La civilisation de l'écriture, parce qu'elle peut matériellement conserver, au moyen d'une technique graphique, ses productions verbales, ne craint pas la perte de son patrimoine en la matière. C'est pourquoi elle valorise la création originale et risque de tomber dans l'illusion que l'auteur d'une œuvre en est la source unique, sans toujours percevoir les déterminismes socio-culturels qui ont accompagné la genèse de cette œuvre. À l'opposé, la civilisation de l'oralité entretient l'illusion, pour continuer à croire en son identité, que les discours de son patrimoine se transmettent selon une mimesis idéale, alors qu'en réalité l'interprète ne s'efface jamais totalement et s'inscrit nécessairement dans son énoncé.

¹⁶ Excepté dans des formes dramatisées où il est autorisé à "jouer" un personnage.