

Imitation et transgression

De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite dans les cultures occidentale et africaine.

Les relations entre les littératures orales et écrites ne sauraient s'envisager de la même façon à propos de toutes les civilisations de l'humanité ni se comprendre en dehors de l'histoire culturelle spécifique de ces différentes civilisations. Avant de parler de littérature, concept advenu relativement tard et dont la transculturalité n'est sans problème que dans des zones culturelles limitées, sans doute faut-il commencer par examiner les deux grands modes selon lesquels une civilisation peut privilégier la gestion de sa culture verbale, à savoir d'une part l'oralité, d'autre part la scripturalité (ce que les Anglo-Saxons appellent *literacy* et les Canadiens francophones « littératie »). Chacun d'eux implique en effet des valeurs et des systèmes différents pour faire fonctionner la production verbale patrimoniale que par commodité on peut provisoirement appeler « littéraire », même s'il est entendu que tout discours conservé sous une forme ou sous une autre dans un répertoire culturel n'est pas nécessairement de la « littérature » au sens contemporain du terme. Encore que, comme l'ont bien remarqué un certain nombre de chercheurs, en particulier Milman Parry à propos des épopées homériques, puis Walter J. Ong sur un plan plus général¹, le régime d'oralité appelle en principe une poétisation du langage pour tous les énoncés qui sont appelés à constituer un patrimoine verbal, le patrimoine immatériel comme on dit encore aujourd'hui. Il leur faut en effet, pour que leur mémorisation soit rendue plus facile, une mise en rythme et en formules particulières qui les tire naturellement du côté de l'expression littéraire, du fait du travail stylistique dont ils sont nécessairement l'objet.

Des deux modes évoqués, les travaux consacrés à l'histoire de l'écriture dans l'ensemble des civilisations humaines² nous disent unanimement que partout l'oralité a été le régime premier et fondamental de transmission de la culture verbale. Non que la pratique de l'écriture (au sens élaboré de transposition graphique du langage et non simplement de toute inscription iconique) ne soit attestée très tôt dans certaines civilisations, mais la présence de cette technique n'impliquait pas nécessairement qu'elle eût des applications culturelles en matière d'art du langage. Il paraîtrait plutôt qu'elle fut en premier lieu utilisée à des fins pratiques pour répondre à des besoins gestionnaires. Le poète a donc d'abord semble-t-il été un artiste de la parole avant d'être un artiste de la chose écrite. Même lorsque l'écriture a commencé à servir à la transcription d'énoncés reconnus comme relevant de l'art verbal, comme ce fut le cas par exemple dans l'antiquité grecque et latine, ce n'est pas pour autant que les civilisations où ce phénomène s'est

¹ M. Parry (1928) ; W. J. Ong (1982)

² Par exemple, M. Brown (1990) ; A. Gaur (1992) ; I. Gelb (1963) ; J. Goody & I. Watt, (1963) ; H. Günther, O. Ludwig & al. (eds. 1995) ; R. Harris (1986) ; E. A. Havelock (1976) ; W. J. Ong (1982).

produit sont aussitôt devenues des sociétés de culture écrite, obéissant à un régime scriptural socialement dominant, c'est-à-dire des sociétés où c'est la chose transcrite (et non plus la parole vive) qui devient l'objet de consommation culturelle privilégié.

En effet, les manuscrits de Belles Lettres, comme on a longtemps appelé en France le domaine littéraire, et cela de l'Occident antique à l'Occident médiéval, étaient surtout destinés à une infime minorité de clercs et d'artistes lettrés qui, aèdes, bardes ou jongleurs, étaient censés produire oralement les discours qui s'y trouvaient consignés. Ces manuscrits existaient surtout comme support mnémorique pour les producteurs de parole mais n'étaient pas destinés à être consommés sur le mode de la lecture par l'ensemble du public auquel ils étaient censés s'adresser, dont une bonne partie d'ailleurs était illettrée. D'après ce qu'on sait, la réception de ces textes ne consistait pas non plus en l'audition d'une lecture faite à haute voix par un spécialiste : les aèdes grecs ou les récitateurs des grandes gestes médiévales, s'ils savaient lire, ce qui n'était sans doute pas le cas de tous, ne lisaient apparemment pas leur texte en public. Ces artistes, qui étaient souvent eux-mêmes des musiciens et s'accompagnaient d'un instrument, lorsqu'ils se produisaient devant un auditoire, récitaient leurs textes par cœur, le manuscrit ne fonctionnant en amont que comme un éventuel aide-mémoire permettant de réviser avant l'exécution. Le support graphique, lorsqu'il existait ne servait donc qu'assez indirectement à la transmission de la parole.

D'ailleurs, lorsque, dans la production littéraire médiévale, on a la possibilité de comparer plusieurs manuscrits d'une même œuvre, comme il est loisible de le faire à propos des différents *Tristan* par exemple, la présence de variantes montre bien que les œuvres sont toujours soumises au régime de la variabilité qui est une caractéristique majeure d'un mode de culture fondamentalement oral où les œuvres verbales sont reproduites de mémoire. L'autre grande caractéristique de ce mode étant paradoxalement, comme on le sait, l'idéal mimétique. Si ces deux traits apparaissent paradoxaux, c'est que la réalité constatée de la variabilité dans la production littéraire en régime oral vient contredire en quelque sorte le principe mimétique qui voudrait que, dans l'idéal, chaque interprète, à chaque exécution (ou à chaque « performance » puisque cet anglicisme est aujourd'hui entré dans les mœurs) reproduise l'énoncé d'une œuvre donnée à l'identique des précédents.

Les raisons d'un tel idéal sont compréhensibles de la part de sociétés qui pendant des siècles ont géré le patrimoine de leurs discours canoniques propres, porteurs de valeurs identitaires fondatrices, comme un patrimoine immatériel. Dans de telles conditions, où la confrontation objective des discours du présent et des discours du passé n'est matériellement pas possible pour une très grande majorité des membres de la communauté, la meilleure façon de répondre à l'angoisse de la dégradation et à terme de la perte de l'identité culturelle portée par le patrimoine verbal est d'adhérer au mythe de l'immuabilité et de tenter de le rendre crédible en exigeant des interprètes qu'il soient des imitateurs plutôt que des innovateurs. C'est la situation qui a prévalu en Occident de l'Antiquité au Moyen Age. Et contrairement à ce qu'on a parfois tendance à penser dans notre monde moderne, la présence de manuscrits n'a pas changé grand-chose à cet état de fait, parce que ces

manuscrits n'étaient pas en eux-mêmes des objets de consommation de masse. Il semble en effet que ce soit moins l'invention de l'écriture que celle de l'imprimerie qui ait contribué au basculement de certaines civilisations d'un régime de culture orale à un régime de culture lettrée (l'étymologie du mot 'littérature' implique l'idée de graphie), en créant le livre comme objet de consommation culturelle, permettant la lecture solitaire et silencieuse. Ce n'est qu'à ce moment-là que les valeurs et les comportements qui en découlent ont commencé à changer.

La situation en Occident

Si, à ce propos, on considère l'exemple de l'Occident, on constate que ce basculement, effectivement commencé au XVI^e siècle, donc très peu de temps après la mise en pratique de la chose imprimée, ne s'est opéré que de façon très progressive. Les valeurs propres à la culture orale sont loin d'avoir disparu tout d'un coup et les XVI^e et XVII^e siècles européens témoignent d'une attitude très ambiguë des usagers par rapport à la pratique de ce qui s'appelait alors les Belles Lettres et qui aboutissait désormais à des livres dupliqués en de multiples exemplaires.

On voit en effet que dans la production 'littéraire' de cette époque, l'idéal mimétique, valeur héritée de la culture orale, est toujours bien présent. A cet égard, le concept même de **Re**-naissance qui, parti d'Italie, a concerné toute l'Europe post médiévale, montre bien qu'il ne s'agit pas d'un mouvement proposant une rupture innovante, mais plutôt se réclamant d'un héritage perdu avec lequel il convient de renouer, celui en particulier de l'Antiquité grecque dont les modèles sont à reproduire. L'idéal classique européen qui a suivi n'est de ce point de vue guère différent : il faut imiter les Anciens et se mettre à leur école. Pour nous en tenir à des exemples empruntés à la littérature française, de même que Ronsard entendait écrire sa *Franciade* sur le modèle de *L'Enéide*, elle même héritière de la tradition homérique, les pièces de Corneille, Racine ou Molière trouvent leur source dans les œuvres d'un patrimoine consacré, qu'elles ne font que reprendre avec quelques variations. C'est encore plus vrai pour les fables de La Fontaine dont le lien avec la culture orale populaire, malgré la médiation valorisante de Phèdre, Plaute ou Esopé, est encore plus évident. Nous avons là le signe que, bien qu'un nouveau mode de production et de consommation du discours littéraire soit venu concurrencer celui de l'oralité (pour reprendre un néologisme familier à la francophonie), la société de l'époque a encore largement conservé un mode de pensée et des habitudes héritées de la pratique d'une culture fondamentalement orale.

Mais en même temps qu'elle conservait l'idéal mimétique propre à l'oralité, la littérature classique occidentale, aux XVI^e et XVII^e siècles, commençait à intégrer aussi des valeurs qui marquaient une certaine rupture avec ce mode de culture. En effet, on peut remarquer, ce qui n'était sans doute pas le cas de façon aussi nette avant la pratique de l'imprimerie, que dans le champ de l'art verbal, la chose écrite devient plus valorisée que l'énoncé oral. Ce dernier, selon un mode de représentation qui se met alors en place, va progressivement être cantonné au domaine d'une culture envisagée

comme populaire, donc jugée inférieure à la culture supposée élaborée de l'écrit, qui peut désormais, grâce à l'imprimerie, être consommée à plus grande échelle par une élite savante. Certes, l'opposition populaire/savant a toujours existé mais, avant la généralisation du texte imprimé, elle ne coïncidait pas alors aussi systématiquement avec l'opposition écrit/oral. A partir de l'âge classique, il y a ce qui mérite d'être écrit (et donc depuis le XVII^e siècle imprimé) et ce qui ne le mérite pas. Si les écrivains classiques que nous avons cités prennent leurs sources en des fonds dont l'histoire nous permet de savoir qu'ils participent très largement d'une tradition orale (Homère, Euripide, Esope, Apulée, etc.), ils ne s'autorisent à le faire que parce qu'il y a cette médiation écrite valorisante renvoyant à l'image d'un **maître** ayant donné une perfection aboutie à une matière réputée avant eux plus rudimentaire. Héritage donc de l'oralité avec le maintien de l'idéal mimétique, mais en même temps début d'une sacralisation de l'écrit qui n'est plus seulement une technique pratique, y compris dans le domaine de l'art verbal, mais qui devient un mode de production et de consommation culturelles valorisé.

La querelle entre Anciens et modernes qui, à la charnière de deux siècles, a pris des formes différentes un peu partout en Europe, a marqué une nouvelle étape de ce basculement des valeurs de la culture orale vers celles de la culture scripturale. Après deux cents ans d'une production littéraire imprimée qui a permis d'en avoir une vision plus clairement historique, puisque les œuvres produites à une date donnée devenaient objectivement consultables à tout moment par un grand nombre, le mouvement des Modernes correspond à une vague prise de conscience de l'entrée dans une nouvelle ère culturelle impliquant de nouvelles valeurs et de nouvelles pratiques. La reproduction imitative, à partir du moment où les modèles en amont existaient matériellement de façon pérenne et où par conséquent une perception diachronique des répertoires devenait possible, ne pouvait plus se prolonger indéfiniment sous peine de lasser. C'est pourquoi, rompant avec l'idée d'un patrimoine une fois pour toutes consacré, ces Modernes ont prôné une création régie par de nouveaux contenus sinon par de nouveaux canons esthétiques.

Une telle évolution a d'ailleurs donné lieu à un autre paradoxe. Cet abandon progressif par la civilisation occidentale de l'idéal mimétique propre à la culture orale, pour s'orienter vers une nouvelle valeur inhérente à la culture lettrée consistant à accorder une plus grande place à l'innovation, a été en effet parfois l'occasion pour la littérature écrite de renouer plus étroitement des liens avec la littérature populaire ouvertement orale. C'est ce qui s'est passé par exemple avec la mode du conte populaire en France comme source de création littéraire, mode illustrée entre autres par Mme de Beaumont et Charles Perrault. Ce n'est pas tant que ces écrivains remettaient en cause la hiérarchie qui s'était peu à peu établie au cours des décennies précédentes entre la littérature écrite, les belles lettres, forme de culture raffinée et destinée à une élite, et la littérature orale, forme de culture réservée au vulgaire et donc plus grossière. C'est plutôt que le désir d'innover les avait conduits à concevoir leur création littéraire comme une opération consistant à relever un défi : prendre de la matière ordinaire, sans grande valeur (le

répertoire de contes populaires oraux), pour en faire, par un travail d'écriture, une matière précieuse, digne des lettrés, le conte littéraire. Ce n'est sans doute pas un hasard si Perrault a écrit justement ses premiers contes en vers. Les raffinements de style étaient en quelque sorte le moyen privilégié par lequel ces alchimistes du verbe, entendaient faire de l'or littéraire à partir de matériaux folkloriques grossiers. Dans ce cas, la continuité entre littérature orale et littérature écrite était surtout pensée comme la possibilité d'ennoblir la première en lui conférant les qualités de la seconde.

Cette mise en cause, dans le domaine de l'art du langage, des principes d'imitation et de reproduction comme conditions nécessaires à la création, entamée donc dès la fin du XVII^e siècle, s'est encore renforcée au siècle suivant, accentuant la révolution culturelle qui a fait passer la civilisation occidentale de la culture orale vers la culture scripturale. C'est à ce moment-là qu'en Europe, la littérature orale, avec son mode de fonctionnement et de représentation spécifiques, est vraiment demeurée cantonnée au « folklore »³ et que, dans les couches plus cultivées de la société, une nouvelle attitude a été adoptée à l'égard de la création littéraire écrite, impliquant un rapport différent au patrimoine verbal.

La prise de conscience que l'imprimé offrait la possibilité d'avoir des repères stables a libéré la civilisation occidentale de la crainte d'une perte d'identité et lui a permis d'avoir une perception plus juste de la part respective d'héritage et de rupture à l'œuvre dans son histoire culturelle. C'est ce qui a permis l'émergence d'un désir de renouvellement du discours littéraire, en tout cas dans le contenu si ce n'est encore dans la forme : « Sur des pensées nouveaux, faisons des vers antiques » écrivait alors le poète André Chénier. Et il est vrai par ailleurs que les Lumières européennes (Enlightenment, Aufklärung...), si tant est que leur production a débordé le champ de la philosophie pour concerner celui des belles lettres, ont eu essentiellement pour aspiration d'exprimer des idées nouvelles susceptibles de mettre en cause les anciennes.

La fonction subversive du discours littéraire n'a donc trouvé son plein épanouissement qu'avec le triomphe de la culture scripturale, tandis que le mode de culture orale, quant à lui, en avait plutôt privilégié la fonction conservatrice, visant à légitimer les valeurs établies. Ce n'est pas que les œuvres occidentales produites auparavant sous le régime culturel d'une oralité dominante n'aient su représenter les désirs interdits ni les comportements transgressifs (qu'on songe par exemple aux mythes grecs avec leurs multiples incestes, parricides et infanticides...). Mais la mise en scène de telles représentations était toujours agencée de façon à permettre au terme du parcours une récupération au profit de valeurs dominantes de la morale en cours, valeurs qu'elles confortaient plus qu'elles ne les combattaient (voir aussi à ce propos les contes populaires et la morale qui les termine souvent).

³ Il est vrai que nous faisons ici un emploi rétroactif de ces concepts. Ce n'est en effet qu'au XIX^e siècle que les mots « littérature » (literature literatur, literatura...), du moins dans l'acception moderne de toute utilisation esthétique du langage, et « folklore » (de l'anglo-saxon folk lore) se sont imposés dans l'usage des langues européennes.

Ce n'est toutefois qu'avec le romantisme européen que la révolution scripturale sera définitivement consommée. C'est en effet le mouvement romantique qui consacre l'idée d'une création littéraire conçue comme une entreprise nécessairement originale par un auteur envisagé plus comme une conscience individuelle que comme un porte-parole de sa communauté. A partir de ce moment, la représentation dominante de la création littéraire entendue comme production écrite, devient non plus l'imitation et la reproduction mais l'invention, l'innovation, voire la transgression des canons antérieurs. Un renversement total s'est opéré dans les mentalités. Chose impensable encore à l'époque classique, aujourd'hui, en Occident, si l'on trouve qu'un auteur en imite un autre d'un peu trop près, on l'accuse de plagiat et on peut même lui faire un procès, comme l'illustre bien entre autres, la récente affaire de la romancière camerounaise Calixthe Beyala. Le fait même qu'il existe une institution qui protège la propriété des créations individuelles est bien le signe du basculement d'un mode de culture à dominante orale à un mode de culture à dominante scripturale.

Une telle révolution, entièrement accomplie sur plus de trois siècles, n'implique pas pour autant que la littérature écrite ait en Occident rompu tout lien avec la littérature orale qui n'a jamais disparu de cette zone de civilisation, même si elle est désormais majoritairement perçue comme un mode d'expression culturelle quantitativement et qualitativement mineur. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, l'histoire littéraire parce que, comme toute histoire, elle est fondamentalement dialectique, fourmille de paradoxes. Ainsi, plus les valeurs de la culture lettrée se sont affirmées en Occident en matière de création, plus elles ont engendré la possibilité même de leur contestation dans la mesure où ces valeurs étaient précisément fondées sur un principe d'innovation et de transgression par rapport à la production antérieure.

C'est sans doute pourquoi, par exemple, le romantisme européen, tout en contribuant à lier l'idée de création littéraire à celle d'invention originale, transcendant son héritage culturel et volontiers provocatrice, a également cherché à renouer avec son répertoire folklorique oral. L'engouement de l'époque pour l'univers médiéval y a sans doute été pour beaucoup, mais ce n'est sûrement pas la seule raison. La valorisation désormais admise de la culture écrite, associée à l'idée d'un art savant et complexe, a engendré par contrecoup une idéologie qui, la fortune du rousseauisme aidant, a abouti à un mythe bien connu : celui de la supériorité de l'homme naturel, plus vrai, plus authentique dans sa spontanéité brute, que l'homme cultivé et savant, corrompu par les artifices de la civilisation.

Du coup, le folklore oral, déprécié d'un côté s'en est retrouvé valorisé d'un autre ; si bien que, dès le préromantisme, s'est développé en Europe un intérêt littéraire pour les productions de ce folklore dont la trace est sensible en particulier dans le domaine de la poésie avec la fameuse mode des ballades prétendument composées sur le modèle de pièces folkloriques à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Tout a commencé en Angleterre avec les fameux *Poèmes d'Ossian* de John Macpherson, bientôt suivis des *Lyrical Ballads* (en particulier *The Rime of the Ancient Mariner*) de Coleridge et de

*La Belle Dame sans Merci*⁴ de Keats. Mais la mode s'est aussi étendue à l'Allemagne, avec les *Ballades* de Schiller puis celles de Goethe et même à la France où Victor Hugo, entre autres, n'a pas négligé de publier des *Ballades* parodiant les ritournelles populaires. Bien entendu, en l'occurrence, le lien avec le répertoire oral folklorique européen est souvent plus mythique que réel. Il n'empêche que cette référence affichée à la littérature orale populaire, même s'il s'agit davantage d'une posture que d'une filiation véritable est intéressante. Elle montre en tout cas que les choses ne sont pas simples et qu'une certaine condescendance vis à vis de la littérature orale a pu coexister avec une relative vénération de cette même littérature dans un domaine de la création littéraire qui est particulièrement valorisé à l'époque, celui de la poésie.

Les étapes significatives de l'évolution qui vient d'être retracée à (trop) grands traits, montre que l'avènement en Occident de la 'littérature', conçue comme un ensemble circonscrit de production écrite avec des préoccupations esthétiques, destinée à être imprimée et consommée sous cette forme (cet aspect est fondamental), a impliqué beaucoup plus que le simple passage de l'écrit à l'oral. Ce triomphe de la littérature écrite sur la littérature orale a été aussi l'occasion d'un retournement de certaines valeurs : d'anonyme qu'elle était bien souvent, la création littéraire est devenue systématiquement individualisée, la signature d'auteur devenant une norme obligatoire ; de fidèle qu'elle se voulait au patrimoine antérieur, elle a au contraire valorisé l'innovation et la transgression par rapport à un héritage du passé devenu désormais bien visible.

En outre, le changement des modalités de communication dans l'un et l'autre cas a eu lui aussi des incidences en termes de valeurs. La communication littéraire orale était, au sens étymologique, 'immédiate', c'est-à-dire que les interlocuteurs étaient directement en présence et que l'œuvre était consommée au moment où elle était produite, sans que fût besoin pour cela d'aucun objet qui serve de médiation entre l'énonciateur et son auditoire, ce qui en faisait un acte collectif et éminemment social. En revanche la littérature écrite qui en Europe l'a supplantée appelle par principe une communication différée et médiatisée par l'objet livre. L'écrivain peut donc réaliser la performance créatrice qui donnera naissance à son œuvre quand bon lui semble, sans qu'il soit nécessaire pour cela de réunir des conditions particulières. A la différence de l'artiste de l'oralité, sa démarche créatrice est un acte d'abord individuel. Il est obligé d'induire son lectorat au moment où il crée, sorte d'archétype désincarné, somme imaginaire de tous ses lecteurs potentiels. Contrairement à l'interprète de littérature orale, il ne peut donc pas régler son discours sur ce qu'il perçoit des réactions de son public. Du côté du consommateur, la lecture, elle aussi le plus souvent solitaire et personnelle, offre désormais la possibilité d'une consommation fragmentée et réversible au gré du lecteur, ce qui était impensable dans le cas de l'audition d'un énoncé oral.

Ces changements dans les conditions de production et de consommation du discours littéraire ont évidemment entraîné des modifications dans la nature même des œuvres, lorsqu'elles sont passées d'un

⁴ Le titre original est en langue française.

régime oral à un régime scriptural. Le décalage temporel et spatial de ces deux opérations, qui ont contribué à créer une distance entre émetteur et récepteur, a conduit à un renforcement de la contextualisation, réelle ou fictive selon les genres, du discours littéraire. Celle-ci n'était guère nécessaire en régime d'oralité où les partenaires se retrouvaient ensemble et où la *deixis* suffisait largement à contextualiser l'énoncé. C'est ce qui explique qu'en littérature écrite le cadre spatiotemporel des discours soit devenu beaucoup plus explicite et que la description de l'univers représenté ait pris davantage d'importance.

Par ailleurs, la possibilité de prendre du recul dans la réception du texte (s'arrêter sur un passage, revenir en arrière...) a modifié les conditions d'énonciation, de la parole dite au texte imprimé, fait pour la lecture silencieuse. En fonction de ce nouveau mode de réception, la construction syntaxique de l'expression a pu devenir plus complexe, (le lecteur a plus de temps et de repères pour déchiffrer), mais a supposé aussi plus de rigueur (et peut-être de rigidité), avec davantage d'hypotaxe et moins de répétitions formulaires qui étaient les repères de l'oral. L'individualisation des œuvres enfin, tant sur le versant de la création que sur celui de la réception, a eu pour conséquence de modifier la nature des héros de la production narrative. D'exemplaires qu'ils étaient sous un régime de culture orale, dans leurs fondations comme dans leurs transgressions (héros épiques ou héros mythiques), parce qu'ils participaient d'une œuvre dont la création comme la consommation était envisagée comme collective, les héros sont devenus individualisés et problématiques (héros romanesques) sous le régime dominant de la littérature écrite imprimée. Cette évolution a favorisé le développement de l'introspection psychologique dans la narration littéraire. Tous ces traits émergents ont naturellement contribué à l'apparition de genres propres à la littérature écrite, ceux de la littérature orale n'étant plus adaptés à ces nouvelles conditions. C'est vrai en particulier à propos du roman qui, au moins depuis le XIXe siècle, est devenu un peu partout en Occident un genre littéraire dominant.

Dans cette zone de civilisation, la littérature orale n'a pas entièrement disparu, mais il est certain que, dans sa forme de transmission traditionnelle, celle que W. J. Ong appelle l'oralité première⁵, c'est-à-dire non relayée par des médias, elle est devenue très marginale. Certes, aujourd'hui un certain engouement est perceptible en Europe pour le néo-contage et c'est un phénomène à prendre en compte. Il faut considérer toutefois que les partenaires concernés par cette pratique ne correspondent qu'assez peu au public traditionnel de la littérature orale telle qu'elle se transmettait autrefois dans les campagnes. Il s'agit surtout d'artistes et d'intellectuels intéressés par les études folkloriques et ce type d'entreprise n'empêche pas l'écrasante domination culturelle de la création littéraire écrite. Outre la disproportion quantitative, celle-ci est renforcée par le fait que la hiérarchie de valeurs entre les deux paraît désormais définitivement établie dans l'idéologie dominante. De même qu'en situation de diglossie, les linguistes font une distinction entre un acrolecte et un basilecte, on peut dire que l'Occident a une acrolittérature, la littérature écrite imprimée (triomphante), et une basillittérature, la littérature

⁵ W. J. Ong (1982).

orale, très mineure, avec bien sûr quelques nuances à faire selon les pays. Il existe néanmoins encore aujourd'hui quelques relations, d'ailleurs dialectiques, entre ces deux modes littéraires.

D'une part le fonds de la tradition populaire orale européenne continue à alimenter, après adaptation, une part non négligeable de la production écrite imprimée, notamment pour la littérature enfantine. Dans ce domaine, les contes populaires en particulier continuent à se vendre bien. Cependant le fait précisément qu'on les destine presque exclusivement à un lectorat jeune, ce qui n'était pas nécessairement le cas en régime de culture oral dominant, est significatif de la hiérarchie de valeurs que nous venons d'évoquer. Il y a sans doute quelques exceptions : la parution récente du *Vaillant petit tailleur* d'Eric Chevillard⁶ montre qu'il pourrait y avoir des exploitations thématiques intéressantes de ce fonds populaire oral dans les recherches expérimentales du roman européen. Mais l'entreprise reste isolée et l'expérimentation justement trop individuelle pour qu'il soit possible de parler d'un courant ou même d'une tendance.

D'autre part, les néo-conteurs ont parfois recours à des textes provenant de la littérature écrite, inventions originales d'auteurs (nouvelles, contes littéraires...) n'appartenant pas au répertoire oral traditionnel, qu'ils réadaptent librement à l'oralité de leur parole, à l'occasion de chaque performance qu'ils exécutent. Le fil entre les deux traditions littéraires n'est donc pas rompu, même s'il reste bien ténu.

La situation en Afrique noire

Nous voudrions maintenant comparer cette situation de la civilisation occidentale avec celle qui prévaut en Afrique noire, dans une zone de civilisation qui, malgré les cultures très différentes qui la composent, a tout de même eu une expérience historique commune quant à son entrée dans l'univers de la scripturalité comme mode de culture propre. Celle-ci s'est faite en effet de façon beaucoup plus brutale qu'en Occident.

Non que l'Afrique noire, contrairement à ce qui a été dit parfois par l'ethnologie coloniale, ait été à une période de son histoire un continent sans écriture. Elle en a connu et pratiqué des systèmes inventés ou empruntés depuis fort longtemps. Le guèze par exemple s'est écrit en Ethiopie dès les premiers siècles de l'ère chrétienne. A l'époque médiévale, la plupart des sociétés subsahariennes islamisées ont eu recours à la graphie arabe pour transcrire certaines langues locales (peul, haoussa, malinké...), ce qu'on a appelé l'*ajami*. Plusieurs systèmes de transcriptions graphiques ont par ailleurs été inventés à différentes époques en divers points du continent : oberi okaïme, vaiï, nko, écriture bamoun, etc. Mais, de façon encore beaucoup plus accentuée qu'en Occident, ces pratiques limitées n'ont pour ainsi dire pas eu d'application relative au patrimoine de tradition orale. Si bien que jusqu'au moment de la colonisation, l'oralité est restée un peu partout, le

⁶ Minit, 2003.

mode d'expression quasi⁷ unique du domaine 'littéraire', c'est-à-dire d'un ensemble de discours travaillés par la fonction poétique (au sens jakobsonien du terme) et qui se réalisent dans le cadre de genres reconnus.

Si nous admettons comme juste l'hypothèse déjà formulée que ce n'est pas l'écriture mais l'imprimerie qui provoque l'avènement d'un nouveau mode de culture donnant naissance à la 'littérature', conçue cette fois comme un champ culturel ayant ses valeurs propres, différentes de celles de l'oralité, cette rencontre entre l'Afrique et l'imprimé est le fruit d'une importation massive du colonisateur qui introduisit et généralisa cette technologie. La brutalité même de cette introduction, qui s'est faite en quelques décennies, ne permit pas à l'Afrique, à l'inverse de l'Occident, de laisser mûrir progressivement et presque insensiblement un changement de mentalité fondé sur de nouvelles valeurs et de nouveaux comportements. Cette différence dans l'irruption de la culture de l'imprimé dans l'une et l'autre civilisation fait que les incidences sur la relation entre la littérature orale et la littérature écrite n'ont pas été tout à fait identiques, même si un certain nombre de points communs subsiste.

Puisqu'en Afrique elle est associée à l'entreprise coloniale, ce nouveau mode de culture qu'est la littérature écrite imprimée a été reçue de manière quelque peu ambiguë. Elle a d'abord été perçue comme l'expression d'une culture étrangère et qui plus est imposée. Cela a provoqué à son égard deux attitudes contradictoires.

D'une part, il y eut une certaine suspicion vis à vis de ce produit d'importation d'un occupant peu aimé, qui n'apparaissait pas correspondre aux valeurs identitaires des sociétés locales fondées par la parole. Cette impression a encore sans doute été renforcée par le fait que l'imprimé littéraire (à la différence de l'imprimé religieux) a souvent commencé par se manifester dans une langue étrangère ; en premier lieu une langue européenne, du fait même que c'étaient les seules langues acceptées par les premières structures d'édition, situées dans les métropoles coloniales ou en tout cas aux mains des colonisateurs. Même lorsqu'une production littéraire a commencé à s'éditionner en langues africaines (surtout dans les pays ayant subi la colonisation anglaise et en particulier au Nigéria), elle l'a souvent été dans des langues de grande diffusion. Celles-ci ne correspondaient pas toujours aux aspirations identitaires des communautés ethniques du pays, dont ce n'était pas la langue maternelle, celle dans laquelle se disait leur patrimoine littéraire oral. Ce sentiment d'un produit culturel exogène, même lorsqu'il était imprimé dans une langue africaine, pouvait être d'autant plus vif que la rivalité, voire l'hostilité, pouvait être parfois très grande entre ces communautés. Une affaire d'étrangers donc, tout juste bonne pour les aliénés, ceux qui avaient pris « des manières de Blancs ».

D'autre part, cette méfiance s'est doublée d'une fascination à l'égard de ce mode culturel qui avait justement le prestige de celui du dominant. C'est ce qui explique que très tôt après le début la colonisation, dès le début du XXe siècle, un certain nombre de vocations d'écrivains, au sens moderne

⁷ Il y a tout de même quelques exceptions notables, comme celle de la poésie religieuse peule dont une bonne partie s'est écrite sur le modèle versificatoire de la poésie arabe. Voir par exemple à ce propos A. I. Sow, *La femme, la vache, la foi*, Classiques Africains, n°5.

du terme, se soient manifestées pour publier sous forme de livres des créations dans un champ qui était traditionnellement considéré comme celui de la littérature (écrite). Comme nous l'avons dit, ces créations ont pu se faire en des langues européennes aussi bien qu'en des langues africaines⁸. La nature des relations entre littératures orales et littératures écrites imprimées n'est sans doute pas tout à fait la même dans les deux cas et il y aurait de ce point de vue un étude comparée intéressante à faire. Mais elle ne peut être que le fait d'une équipe car l'accès à ces œuvres en langues africaines est particulièrement difficile à la fois du fait des éditions très locales et du fait du morcellement linguistique de cette production. Peu de chercheurs africanistes, qu'ils soient africains ou étrangers au continent, connaissent en effet un grand nombre de langues africaines à la fois.⁹

En l'occurrence, nous avons choisi, pour des raisons de volume bien compréhensibles, de nous limiter à l'étude du champ de production de la littérature africaine d'expression française. Le choix d'une littérature en langue européenne a été préféré parce qu'une situation où le passage d'un mode de transmission orale à un mode de transmission passant par le livre et la lecture individuelle s'accompagne aussi de l'adoption d'une nouvelle langue, tributaire d'une autre tradition culturelle, nous a paru un cas suffisamment différent de ce qui s'est passé en Occident pour rendre la comparaison intéressante. Nous avons opté pour la littérature d'expression française, parce que nous l'avons supposée plus familière et plus accessible à nos lecteurs. Ce sont donc les relations de cette littérature écrite publiée en français avec la littérature orale de la culture d'origine des auteurs, formulée quant à elle dans une langue africaine, que nous allons examiner.

On peut dire d'emblée que ces relations sont beaucoup plus importantes que dans le cas de la civilisation occidentale. La raison majeure en est que l'intrusion de la culture scripturale sur le continent n'a pas provoqué dans l'idéologie des communautés la même infériorisation de la culture orale qu'en Occident, y compris dans les sphères intellectuelles. Dans la mesure où la culture écrite imprimée a été au départ vue comme une importation imposée par un occupant étranger, le danger qu'elle puisse être déculturante et donc aliénante a été très tôt perçu par les intéressés. Du coup, par opposition à cette culture d'acculturation, dont participe la littérature d'expression française et les genres qu'elle véhicule avec elle, les littératures orales locales sont restées extrêmement valorisées, comme des bastions de résistance identitaire à l'aliénation occidentale.

Il ne paraît pas excessif de dire qu'aujourd'hui encore, en Afrique, les littératures orales autochtones, avec les valeurs communautaires qui leur sont attachées, représentent dans les mentalités, au moins officiellement, un mode culturel supérieur ; et cela dans toutes les couches de la société, urbaines comme rurales, traditionnelles comme élitaires. Ce n'est pas par hasard si,

⁸ On aurait tort de négliger ce domaine sous prétexte qu'il est souvent très méconnu du monde de la recherche africaniste occidentale. On pourra se rendre compte de son importance, en consultant notamment les ouvrages d'Albert Gérard (1981) et d'Alain Ricard (1995).

⁹ Ce travail de recherche commence toutefois à être ébauché au LLACAN dans le cadre d'une opération animée par Alain Ricard et Xavier Garnier sur les premiers romans dans les langues africaines.

dans toutes les universités du continent, les centres de recherche en littérature orale et les enseignements relatifs à cette discipline ont une telle importance. A la différence de l'Occident donc, la pratique de la littérature orale n'est pas devenue un mode culturel mineur cantonné aux couches populaires de la société. Elle est toujours pratiquée chez des catégories différentes d'usagers et les prestations de certains artistes spécialisés qui en proposent des formes très élaborées montrent qu'elle sait effectivement être aussi bien savante que populaire.

Puisqu'elle apparaît comme un emblème identitaire prisé de l'africanité et plus précisément d'une appartenance ethnique, rien d'étonnant à ce que cette culture orale marque sa forte présence dans une production littéraire écrite en langue française où elle peut apparaître assez logiquement comme un antidote au risque d'aliénation. En se référant à elle, l'auteur africain francophone donnerait en quelque sorte des gages à son lectorat pour lui signifier que, malgré son utilisation de la langue française et de genres littéraires éventuellement étrangers à la tradition africaine, il n'est pas totalement déculturé.

Ce fut en effet un souci majeur – et légitime - de tous les écrivains africains s'étant exprimé dans des langues et des genres européens de chercher à résoudre le paradoxe que représentait le fait d'une création littéraire qui se revendiquait fortement identitaire et dénonçait souvent l'aliénation provoquée par la culture du colonisateur, tout en s'exprimant en ces langues et ces formes des cultures auxquelles elles prétendaient précisément résister. Le recours à la culture locale, dont la littérature orale représente un des fleurons, comme thème, voire comme sujet des créations littéraires écrites, a donc été un des éléments privilégiés pour la résolution de ce paradoxe. C'est pourquoi, des origines à aujourd'hui, beaucoup d'écrivains africains ont eu le souci de rendre présents, sous une forme ou sous une autre ayant d'ailleurs varié selon l'époque, divers aspects de la littérature orale de leur société d'origine.

Dans le domaine de la production francophone, une des toutes premières formes, non négligeable jusque dans les années soixante, a consisté, pour des auteurs déjà confirmés par l'existence d'une œuvre littéraire reconnue par ailleurs dans le domaine de la poésie, du théâtre et/ou du roman, à publier des adaptations d'œuvres orales de leur patrimoine, recomposées librement d'après leur souvenir. Il s'agissait donc en l'occurrence non pas de les traduire mais de les adapter à un nouveau contexte littéraire avec la prétention évidente de faire œuvre personnelle. L'un des plus anciens dans ce type d'entreprise est sans doute le Sénégalais Ousmane Socé qui éprouva le besoin de faire suivre son roman *Karim*, publié aux Nouvelles Editions Latines en 1948, de *Contes et légendes d'Afrique noire*. Dans un tel choix, la revendication culturelle du romancier est évidente : il inscrit ainsi symboliquement sa pratique d'écriture sous un double sceau. C'est une façon de montrer, en un seul et même volume, qu'un auteur africain était à la fois capable d'assimiler la culture française (nous sommes en pleine période coloniale) et d'être en même temps le héraut moderne de sa littérature orale traditionnelle.

Une visée analogue se retrouvera plus tard chez deux autres écrivains, l'Ivoirien Bernard Dadié et le Sénégalais Birago Diop. Le premier, après avoir publié ses *Légendes africaines* chez Seghers en 1954, choisira de les faire rééditer en même temps que des recueils de poèmes (*Afrique debout, La ronde des jours*) et une nouvelle (*Climbié*), toujours chez Seghers, en 1966. Le second, poète connu par ailleurs, (*Leurres et lueurs*, Présence Africaine), lorsqu'il publie à Présence Africaine en 1947 *Les contes d'Amadou Koumba* (plus tard suivi des *Nouveaux contes d'A. K.*, 1958, et de *Contes et lavanes*, 1963), mêle intentionnellement dans son recueil une série de contes d'inspiration folklorique et une nouvelle qui n'appartient pas à ce répertoire : Sarzan (déformation phonétique du mot 'sergent'), récit inventé de toutes pièces qui raconte la folie progressive d'un ancien combattant revenu au village. On rencontre donc chez ces deux auteurs le même souci de marier textes de culture orale et textes de culture écrite sous une même bannière littéraire.

Mais le mariage de la littérature orale et de la littérature écrite ne se fait pas en l'occurrence seulement par juxtaposition d'œuvres appartenant aux deux traditions. Les œuvres orales subissent elles-mêmes un traitement spécifique qu'on peut considérer comme une véritable recherche d'adaptation aux valeurs de la littérature (écrite). Cette mise en littérature des œuvres des répertoires oraux africains ne concerne d'ailleurs pas seulement les contes. Elle peut aussi intéresser d'autres genres comme l'épopée, la légende ou les chroniques historiques. C'est ainsi par exemple que, dans la production francophone, la célèbre épopée mandingue de *Soundjata (Sunjata)*, dont nous disposons par ailleurs de plusieurs versions authentiques orales recueillies et transcrites, a fait elle aussi l'objet d'une adaptation littéraire par le romancier guinéen Camara Laye¹⁰, un peu dans l'esprit de la création du Sud Africain Thomas Mofolo lorsqu'il avait publié son *Chaka* en langue sesotho, à partir de la tradition orale zouloue relative à ce héros.

Qu'il s'agisse de contes ou d'autres genres, dans le cas qui nous occupe, l'opération de mise en littérature n'est pas censée changer le statut générique des œuvres en question : elles sont toujours présentées comme des contes ou des épopées par exemple, même si elles ont reçu un habillage littéraire qui les éloigne fort de leur physionomie d'origine. On peut estimer qu'à certains égards, des entreprises de cet ordre sont assez proches de certaines autres que nous avons évoquées à propos de l'Occident, comme celle de Perrault, par exemple, lorsqu'il publie ses contes. C'est en partie vrai dans la mesure où, dans les deux cas, il y a une commune recherche de valorisation des textes oraux d'origine en fonction de critères de distinction littéraire propres à l'idéologie de chacun des contextes.

L'objectif n'est toutefois pas exactement le même. Les hommes de lettres africains de l'époque sont pris dans une sorte de contradiction dont la trace va se retrouver dans leurs textes. En publiant leurs adaptations dans la langue de la colonisation, ils cherchent à la fois à convaincre le public occidental à qui elles sont d'abord destinées qu'elles sont bien authentiques et conformes à l'original et à montrer à ce public que ces œuvres orales

¹⁰ *Le maître de la parole. Kouma Lafôlô kouma* (Plon, 1978).

africaines sont semblables, par leurs qualités, aux œuvres littéraires écrites européennes et que, comme telles, elles sont dignes de figurer au patrimoine littéraire de l'humanité. Il faut donc en même temps que dans l'écriture ils maintiennent un certain nombre de signes d'africanité, gage de l'authenticité culturelle des textes, et qu'ils leur fassent subir une série de transformations qui vont bien au-delà de la langue. Tout en conservant des indices du genre original qui reste affiché comme tel, les auteurs multiplient donc un certain nombre de traits qui relèvent en réalité de la tradition de genres occidentaux de la littérature écrite et qui métamorphosent très considérablement l'original. Ces procédés de mise en littérature sont bien connus¹¹ :

- mise en évidence d'une signature auctoriale de ces œuvres originellement anonymes. Au-delà du nom figurant sur la couverture, une préface de l'auteur, sous des protestations de (fausse) modestie, vient souvent rappeler son travail individuel, avec pour fin de légitimer la valeur littéraire du volume auprès d'un public habitué à ce type d'authentification ;

- développement de la fonction descriptive par rapport à la fonction proprement narrative : description du décor, des personnages dont le portrait psychologique, souvent assez fouillé, motive le comportement dans l'histoire ;

- importance plus grande accordée au discours du narrateur dont les considérations viennent interrompre le récit pour philosopher ou pour spéculer sur d'autres voies qu'il aurait pu prendre ;

- développement d'épisodes secondaires, non indispensables à la progression de l'intrigue, qui fonctionnent comme des catalyses entre les noyaux du récit. Parfois, ces versions écrites ont recours à des structures narratives complexes où le récit folklorique proprement dit s'enchaîne lui-même dans un récit plus vaste dont la fonction est de créer une mise en scène fictive de ce récit noyau¹². Il s'agit là d'un procédé qui a une longue tradition littéraire en Occident de Boccace et Marguerite de Navarre aux auteurs français de contes et nouvelles au XIXe siècle, tel Barbey d'Aurevilly ou Maupassant, mais qui est inconnu dans l'oralité narrative africaine ;

- langue plus construite et plus recherchée que celles des sources orales dont la poésie naturelle privilégie plutôt un style dépouillé et sans fioritures. Cet académisme, voire parfois cette préciosité du style des écrivains apparaissent nettement lorsqu'on confronte versions orales et versions écrites littérisées.

Tous ces aspects, souvent indiciels, propres au roman et, à moindre degré, à la nouvelle, sont normalement absents ou en tout cas très peu développés dans les récits oraux africains, qu'il s'agisse de contes ou d'épopées. Mais puisque les auteurs doivent aussi fournir des gages de l'authenticité africaine et orale de leurs textes, d'autres partis pris d'écriture fonctionnent en quelque sorte à l'inverse des précédents, car ils ont pour finalité de créer à l'écrit des effets d'oralité. Un tel procédé n'était d'ailleurs pas étranger non plus à Perrault, mais il est ici considérablement renforcé,

¹¹ Si on veut se reporter à des analyses concrètes détaillées en la matière, on peut se référer à J. Derive (1982 et 2004).

¹² Birago Diop en particulier affectionne ce procédé. Voir 'Fari l'ânesse' ou 'Les mamelles' dans *Les contes d'Amadou Koumba*.

dans le cas des contes en particulier : interjections et onomatopées, interrogations du narrateur, comme s'il questionnait son public ou son agent rythmique, ce qui est fréquent dans le cas de performances orales ; recours assez fréquents à des répétitions et des tournures anaphoriques chères à l'énonciation orale. La juxtaposition de ces traits plus ou moins opposés font des adaptations de contes africains publiés en langue française par des écrivains africains des œuvres plus ou moins hybrides qui reflètent assez bien les contradictions dans lesquelles sont enfermées leurs auteurs.

Cette transposition littéraire du répertoire africain par des écrivains du continent a considérablement diminué à partir des années soixante-dix et ne représente plus qu'un aspect très anecdotique de la production littéraire publiée en français. Mais les relations entre littérature orale et littérature écrite n'en sont pas moins toujours très importantes sous d'autres formes s'exprimant dans des genres issus de la culture écrite, étrangers aux genres traditionnels de l'oralité africaine : romans, pièces de théâtre ou poèmes de facture occidentale. Là encore, la tradition de ces relations est ancienne puisqu'elle coïncide avec les débuts mêmes de cette production littéraire écrite en français. On retrouve comme dans les illustrations précédentes des cas où l'œuvre orale d'origine est entièrement reprise pour constituer la totalité de l'œuvre écrite, mais avec cette fois un changement de genre. Ainsi, dès l'époque coloniale, des pièces de théâtre comme *La ruse de Diégué* ou *Sokamé*, écrites et représentées dans le cadre des activités de l'école William Ponty au Sénégal, avaient-elles respectivement pour sujet un épisode de l'épopée de Soundjata et un mythe fon. A la même époque, *Dogucimi* de Paul Hazoumé¹³ reprenait sous une forme romanesque une chronique historique de la tradition orale relative au royaume d'Abomey.

La production littéraire francophone qui a suivi, celle des auteurs dits de la première génération (Senghor, Camara Laye, Dadié, Oyono, Bhêly Quenum, Ousmane Sembene, Mongo Beti, etc.) a entretenu des rapports plus partiels avec l'oralité, mais ils sont néanmoins restés assez constants dans la mesure où, comme nous l'avons dit, cette référence avait valeur d'ancrage identitaire. Beaucoup de pièces de théâtre, nouvelles et romans africains reprenaient sous forme de collages ponctuels des discours en provenance des répertoires oraux du continent : contes et surtout proverbes, parfois chants et autres formes folkloriques¹⁴. Mais, dans tous ces cas, l'oralité restait essentiellement un motif de l'œuvre, à valeur indicielle.

Pour le reste, les œuvres se conformaient en tous points aux canons morphologiques et stylistiques du genre auquel elles empruntaient. Le cas du roman en particulier est très significatif à cet égard. Tous ceux qui ont été publiés entre 1950 et 1970 sont conçus de façon parfaitement académique sur le modèle, non pas de la littérature romanesque occidentale contemporaine au moment de leur parution, que les écrivains africains de cette époque ignoraient pour la plupart, mais sur celui du roman du XIXe siècle qui faisaient partie de leur culture scolaire. L'oralité semblait nourrir éventuellement la thématique des œuvres, à des fins identitaires, mais pas les modalités d'écriture.

¹³ Paris, Larose, 1935.

¹⁴ Voir en particulier *Le chant du lac* d'Olympe Bhêly Quenum, Paris, Présence Africaine, 1970.

Dans les années 1970, les choses semblent évoluer. Le point de départ de ce changement dans notre aire de culture francophone est la parution du roman de Kourouma, *Les soleils des indépendances* (Le Seuil, 1970). Ce roman est apparu révolutionnaire à la critique parce que non seulement il pratiquait lui aussi des collages d'œuvres du patrimoine oral de l'auteur malinké, mais parce qu'il semblait lui-même écrit avec des propriétés rappelant une situation d'oralité. L'auteur récidivera d'ailleurs, de façon encore plus explicite, avec *En attendant le vote des bêtes sauvages*, roman écrit sur le modèle des récits de chasseurs traditionnels en pays malinké et *Allah n'est pas obligé* qui a toutes les caractéristiques d'un conte, mais d'un conte à l'envers du conte merveilleux puisqu'il est celui de l'atrocité. D'autres romanciers ont suivi, notamment Tierno Monenembo (*Les écailles du ciel, Un rêve utile...*), Sony Labou Tansi (*La vie et demie, L'état honteux, L'anté-peuple, Le commencement des douleurs, Les yeux du volcan, Les sept solitudes de Lorsa Lopez*).

Beaucoup d'études critiques sur la production romanesque de cette seconde génération ont mis en évidence que certaines propriétés morphologiques des œuvres correspondaient à des modèles propres à des genres de l'oralité africaine : marques temporelles assez floues, absence de frontière entre le réel et l'imaginaire, comme dans les mythes ; reprise d'un chapitre à l'autre d'éléments du chapitre précédent, à la manière des griots qui donnent leur récit sur plusieurs séances ; goût pour les structures ternaires comme dans les contes, etc.

Ce qui est vrai pour le roman l'est aussi en poésie. Plusieurs poètes africains contemporains qui publient leur œuvre en français se réclament directement¹⁵ de leur culture orale ethnique dans l'élaboration originale de leur poétique. C'est ainsi que l'écrivain ivoirien Zadi Zaourou revendique pour ses recueils poétiques (*Fer de lance, Césarienne*), l'influence du *didiga*, genre oral bété, société dont l'auteur est originaire. Le déterminisme formel des canons de la littérature orale africaine sur la littérature francophone du continent est indéniable. Comment comprendre ce bouleversement ?

Une explication qui a souvent été avancée par les auteurs eux-mêmes, à qui la critique s'est empressée d'emboîter le pas, serait qu'ils sont tellement pétris de leur culture orale qu'ils ne peuvent s'empêcher de la laisser déborder dans leurs créations écrites, débordement qui se ferait en quelque sorte naturellement. Dans ce cas, on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi, s'il en est ainsi, les écrivains de la première génération ont écrit de manière si académique, tant du point de vue de la langue que de la morphologie des genres. On peut dire bien sûr qu'ils étaient aliénés et déterminés par leur cursus scolaire, ce qui est sans doute en partie vrai. Mais penser l'évolution de l'empreinte de l'oralité littéraire dans la littérature écrite comme la simple conséquence d'une libération qui, après les indépendances, aurait fait diminuer la pression acculturante, n'est guère convaincant. Tout d'abord, il faut remarquer que les écrivains africains ont écrit une littérature de revendication identitaire dès le début et qu'ils ont toujours entendu marquer

¹⁵ Ce que d'une certaine façon Senghor avait déjà commencé à faire en intitulant (assez artificiellement, il faut bien le dire) certains de ces poèmes « woï » ou « guimm », genres traditionnels wolof ou sérère. Voir à ce propos *Œuvre Poétique*, « Points » Seuil, 1990.

leur différence. Par ailleurs, les conditions d'éducation n'ont pas tellement évolué après l'indépendance. Les systèmes scolaires sont restés en grande partie les mêmes et les langues européennes de la colonisation ont continué à être un peu partout les grandes langues d'enseignement. Le déterminisme de la situation socioculturelle ne change donc pas fondamentalement après 1970.

Il paraît en conséquence difficile d'attribuer cette évolution de la littérature écrite à de simples dispositions naturelles d'écrivains qui se révéleraient enfin parce qu'elles auraient cessé d'être brimées. Imaginer l'« authentique » écrivain africain tellement imprégné de sa culture que, même lorsqu'il s'exprime dans une langue européenne, selon les canons de la littérature écrite, les marques de cette oralité ne peuvent que resurgir, brisant les cadres linguistiques et rhétoriques de l'outil d'emprunt, est une hypothèse un peu courte. Quand on observe de près les textes, il semble plus vraisemblable que cette oralisation des œuvres littéraires soit le fruit d'une entreprise consciemment gérée de la part des écrivains, se manifestant sous forme de signes plutôt que d'indices spontanés et inconscients. Dans cet effort d'oralisation, ce ne sont pas en effet les formes linguistiques et rhétoriques brutes de la littérature orale qu'on rencontre dans les textes écrits, mais des formes adaptées qui donnent l'illusion de l'oralité et qui ne peuvent être que le fruit d'une élaboration stylistique réfléchie. Il s'agit donc d'une stratégie consciente.

Pourquoi, dans ce cas, cette politique ne s'est-elle manifestée qu'après un demi-siècle de production littéraire écrite en français ? Il est possible à cet égard d'avancer une hypothèse au caractère quelque peu paradoxal. C'est dans la première vague de production littéraire écrite, alors même que les textes ne présentaient encore aucun caractère d'oralisation apparent, que le déterminisme des valeurs de la culture orale dont étaient imprégnées les auteurs a agi le plus fortement et le plus naturellement sur leur création. En effet, comme mode de culture verbale, nous avons vu que l'oralité était caractérisée par deux traits principaux : la *mimesis* (idéal de reproduction fidèle des œuvres d'un patrimoine) et la variabilité, en ce sens que les différentes performances orales sont toujours une variation autour d'un thème.

Or que montrent les premières décennies de la production littéraire en français ? D'une part que cette littérature, parfois très révolutionnaire dans son contenu, reproduisait très académiquement dans sa forme les canons conventionnels des genres occidentaux auxquels elle empruntait. D'autre part que les discours qui y étaient tenus étaient très répétitifs, donnant parfois l'impression que les œuvres n'étaient que des variations autour de quelques grands thèmes rebattus : oppression coloniale, vertu de la tradition, dangers de la ville, lieu de perdition... Ne retrouve-t-on pas là les deux valeurs fondamentales de la culture orale, *mimesis* et variabilité ? En créant ce type de littérature, les premiers écrivains africains d'expression française n'ont fait que transposer dans le nouveau domaine de l'écriture les réflexes et les modes d'expression auxquels les avaient habitués leurs cultures orales traditionnelles : reproduire les modèles d'une tradition (en l'occurrence la tradition écrite occidentale acquise par leur culture scolaire) et les reprendre chaque fois suivant une infinité de variations.

En revanche, c'est l'autre aspect du paradoxe, ce n'est qu'après que l'Afrique eut pénétré plus profondément dans la civilisation de l'imprimé et se fut davantage imprégnée des valeurs spécifiques qui y sont attachées en matière de création littéraire (exigence d'originalité des œuvres, valorisation de l'innovation et de la transgression), c'est-à-dire à une époque où les écrivains ont commencé à réagir en représentants de la civilisation scripturale, que les marques formelles de la littérature orale ont commencé à se manifester dans les œuvres. Auparavant, pour les raisons identitaires évoquées, la référence à la littérature orale dans les livres publiés à l'enseigne des genres occidentaux n'avait été que thématique. Mais en littérature écrite un procédé s'use plus vite qu'en littérature orale et sa répétition, qui devient davantage perceptible par le stockage des œuvres permettant des comparaisons diachroniques, finit par lasser.

L'Afrique en a fait l'expérience à son tour dans les premiers temps de son histoire littéraire : le motif de la tradition orale est progressivement devenu un cliché thématique éculé auquel il est devenu de plus en plus difficile d'avoir recours. Mais le besoin d'affirmation identitaire n'a pas cessé pour autant. Comme pour ce faire, la revendication d'appartenance à une culture orale restait encore un moyen privilégié, l'écrivain africain qui ne pouvait plus guère continuer à l'exprimer dans le contenu, en est venu à chercher à l'exprimer par la forme. Toutefois, pour y parvenir, il a fallu qu'il devienne pleinement un *homo scripturalis* (et non pas seulement un homme de l'oralité qui se met à écrire), conscient de la nécessité d'opérer des transgressions (rupture avec l'académisme) et d'innover dans ses moyens d'expression. Pour résumer notre paradoxe, nous dirons que c'est en tant qu'authentiques représentants d'une civilisation de l'oralité que les écrivains africains d'expression française ont produit la littérature la plus conforme aux normes écrites conventionnelles et qu'à l'inverse, c'est quand ils se sont intégrés davantage à une civilisation de l'écrit imprimé qu'ils ont eu les moyens d'opérer la mise en oralité de cette littérature.

Conclusion

Quels enseignements peut-on tirer de cette brève comparaison des positionnements respectifs de la littérature orale et de la littérature écrite imprimée ainsi que des rapports entre elles dans deux grandes civilisations ? Elle aura d'abord montré que, si les valeurs propres à chacun des deux modes culturels à l'origine de ces productions verbales (*mimesis*, variabilité, individualisation modérée de la création pour l'oralité ; innovation, transgression, forte individualisation de la création pour la scripturalité) sont bien partout les mêmes, elles peuvent néanmoins donner lieu à des résultats différents. En Afrique, pour les raisons historiques exposées, la littérature orale, à la différence de ce qui s'est passé en Occident, est restée le mode de culture verbale valorisé par excellence dans toutes les couches de la société.

Cette situation a permis d'en maintenir beaucoup plus fortement la présence dans l'ensemble de la production littéraire écrite, d'autant plus lorsqu'elle s'élaborait dans une langue et un genre encore aujourd'hui perçus comme relativement étrangers au continent. Un siècle n'aura pas suffi pour

que l'un et l'autre soient complètement assimilés comme africains. Cette présence de la littérature orale a varié, se transportant du thématique au formel, mais est demeurée constante, représentant même un passage quasi obligé. Il ne faut toutefois pas en être dupe. Les productions littéraires écrites d'expression française en Afrique obéissent parfaitement aux valeurs de la scripturalité et la référence permanente à l'oralité n'est pas une trace naturelle et indélébile d'africanité. Elle est plutôt une posture idéologique, traduite en effets de texte savamment construits, offrant à l'auteur africain une stratégie pour afficher et proclamer une identité propre.

Pour tenter de comprendre quelque chose de la relation entre littérature orale et littérature écrite dans une civilisation donnée, il est donc recommandé de combiner deux niveaux. Considérer d'un côté le système structurel formé par les traits qui sont inhérents à la nature de chacun de ces régimes culturels en matière de gestion du verbal, traits qui sont universels car intrinsèquement liés aux lois de toute communication langagière, selon qu'elle est « immédiate » ou « médiatisée », évanescence ou matériellement fixée ; mais, d'un autre côté, tenir compte de facteurs plus relatifs, car liés à une idéologie particulière, elle-même tributaire d'une histoire, qui viennent se greffer sur la première structure pour dessiner au bout du compte un modèle à la physionomie culturelle spécifique, ne coïncidant avec aucun autre. C'est pourquoi il paraît difficile de parler de la relation entre littérature orale et littérature écrite en général, hors de tout contexte, et de se passer d'une approche ethno-historique de la question.

J. Derive /LLACAN (Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire).

Références bibliographiques

- BROWN, M. (1990), *A Guide to Western Historical Scripts from Antiquity to 1900*, Londres.
- DERIVE, Jean (1982), La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, *Itinéraires*, L'Harmattan, Paris, 65-80.
- (2004), Le traitement littéraire du conte oral africain : deux exemples chez B. Dadié et B. Diop, *Semen 18*.
- GAUR, Albertine (1992), *A History of Writing*, Londres.
- GELB, I. (1963), *A Study of Writing*, Chicago University Press.
- GERARD, Albert (1981), *African Languages Literatures*, Three Continent Press, Washington DC.
- GOODY, Jack & WATT, I. (1963) « The consequences of Literacy », *Comparative Studies in Society and History* 5, pp.304-326.
- GÜNTHER, H. , LUDWIG, O. & al. (eds. 1995), *Writing and its Use. An Interdisciplinary Handbook of international Research*, Berlin & New-York, de Gruyter.
- HARRIS, R. (1986), *The Origin of Writing*, Duckworth.

HAVELOCK, E. A. (1963), *Preface to Plato*, Cambridge, Mass., Belknap of Harvard University Press.

ONG, Walter J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres – New-York, Methuen.

PARRY, Milman (1928), *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Belles Lettres.

Ricard, Alain (1995), *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS/Karthala.

RESUME

La continuité entre la littérature orale et la littérature écrite est largement attestée et les illustrations qui déclinent les formes qu'ont pu prendre leurs relations au cours de l'histoire sont très nombreuses. A partir de quelques exemples emblématiques, cet article cherche des clés pour comprendre les raisons de ce qui, dans cet héritage de l'une à l'autre, change fondamentalement. Sont pour ce faire interrogés quelques-uns des principaux traits reconnus comme spécifiques à chacun des deux modes de gestion de la culture verbale que sont respectivement l'oralité et la scripturalité (*literacy* chez les Anglo-Saxons), liée au moins autant à l'imprimé qu'à la simple graphie. Une analyse élémentaire des valeurs que le système de chacun de ces deux modes culturels implique logiquement conduit à quelques hypothèses sur la façon dont est conçu le processus de création verbale dans l'un et l'autre cas et à observer les éventuels effets de cette représentation sur les textes dits « littéraires ».

Ainsi peut être mieux situé le positionnement respectif des littératures orale et imprimée et mieux envisagées les relations entre elles qui peuvent en découler. Ces relations sont en l'occurrence étudiées à partir d'une comparaison entre la situation telle qu'elle se présente en Occident d'une part et en Afrique d'autre part, en mettant l'accent sur les contextes historiques différents dans lesquels ces deux civilisations ont rencontré et assimilé la culture « lettrée ». L'étude comparée met en évidence que si les valeurs relatives à la représentation de la création selon l'un et l'autre mode demeurent en gros les mêmes en Europe et en Afrique, car tributaires des même lois de la communication, les relations entre les deux littératures, orale et écrite, sont en revanche quantitativement et qualitativement différentes, compte tenu de la spécificité des contextes idéologiques.

