

L'approche critique des littératures en langues africaines

Jean Derive

▶ **To cite this version:**

Jean Derive. L'approche critique des littératures en langues africaines. Notre librairie : Revue des littératures du Sud : Afrique, Caraïbes, Océan indien, 2006, 160, pp.28-33. halshs-00343927

HAL Id: halshs-00343927
https://shs.hal.science/halshs-00343927

Submitted on 3 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'approche critique des littératures en langues africaines

La question de savoir dans quelle mesure l'identité culturelle particulière d'une production littéraire exige un outillage et des méthodes d'approche spécifiques est un vieux débat de la littérature générale et comparée. Au milieu du siècle dernier, il a parfois fait rage entre d'une part les « universalistes », professant qu'avec une science du texte et/ou de la société toute œuvre littéraire, quelle qu'en soit l'origine, était réductible à l'analyse, d'autre part les « culturalistes » estimant que les seules approches légitimes étaient les approches « émiques », c'est-à-dire celles qui s'appuyaient sur des critères endogènes. Ce débat a été particulièrement vif au sein des littératures dominées qui, pour se libérer, ont souvent contesté les prétentions universalistes des regards du dominant.

Aujourd'hui, le climat est un peu plus serein. Si nul ne conteste que l'approche critique est déterminée par des choix théoriques en matière d'énonciation, de logique textuelle, de réception, etc., la prise de conscience que de simples applications de théories « parachutées » d'*a priori* dogmatiques ne suffisent plus pour rendre compte de l'originalité d'un objet littéraire semble désormais bien établie. Quels que soient les appuis théoriques pris, est reconnue la nécessité d'envisager les conditions particulières selon lesquelles est produite et consommée une œuvre littéraire, afin d'établir une problématique pertinente de son approche.

A cet égard, les littératures africaines en langues européennes ont souvent souffert, du fait de l'emprunt d'une langue qui avait ses propres traditions littéraires, d'un problème d'identité qu'elles ont cherché à résoudre de diverses manières, préoccupation qui est un facteur déterminant pour l'approche critique qu'il est possible d'en faire. Il n'en va pas de même des littératures en langues africaines qui, du fait qu'elles ne connaissent pas ce problème identitaire, en tout cas pas dans les mêmes termes, s'élaborent selon d'autres enjeux dont l'approche critique doit tenir compte. Il convient cependant de distinguer, dans la production littéraire en langues africaines, le cas de la littérature orale et celui de la littérature écrite.

Les littératures orales

Au sein même de cet ensemble, la critique établira encore une distinction entre la production qui relève de « l'oralité première » et celle qui relève de « l'oralité seconde »[1] ou « néo-oralité ». La première, produite et consommée « à chaud » sans médiation d'aucune sorte, n'a pas d'existence en dehors de l'instant de sa performance ; alors que la seconde, relayée par divers médias, a une existence matérielle objective sur divers supports enregistrés, tout comme la littérature écrite. Cette différence est d'importance pour l'approche critique car elle modifie considérablement le comportement et le point de vue de l'énonciateur aussi bien que celui du récepteur quant à la création des œuvres.

Dans le premier cas, le fait que le répertoire patrimonial n'ait pas d'existence matérielle pérenne et soit soumis à la subjectivité de la mémorisation, implique une assez grande variabilité dans la reproduction des énoncés constitués en œuvre qui sont susceptibles de connaître des modifications sensibles d'une exécution à une autre. Mais, en même temps, une telle situation engendre une attitude conservatrice en termes de création et de consommation. En effet, les sociétés vivant sous un régime d'oralité première dominant (la plupart des sociétés rurales en Afrique) ont besoin, pour conjurer la crainte de perdre une identité culturelle dont le patrimoine verbal apparaît comme un garant fondamental, de forger

[1] Ces concepts ont été forgés par Walter J. ONG, *Orality and Literacy*, Londres, New-York, Methuen, 1982 et repris par de nombreux chercheurs en oralité, notamment P. Zumthor.

le mythe de l'immuabilité de la transmission et de la stabilité du répertoire communautaire. C'est dans le cadre de ce paradoxe, entre la réalité de la variabilité et le mythe de la stabilité qu'en régime d'oralité première, à chaque performance, la création littéraire s'opère presque au corps défendant des interprètes et des auditeurs.

La prise en compte de telles données contextuelles ne manque pas d'avoir des incidences sur l'approche critique des productions littéraires relevant de cette catégorie. Cela implique en effet pour la critique, lorsqu'elle veut rendre compte des enjeux d'une œuvre donnée, de prendre en considération le phénomène de la variabilité en travaillant sur plusieurs versions et en étudiant leurs variantes. Ce genre d'analyse comparée peut se faire à l'intérieur d'une même communauté (variabilité interculturelle), soit à partir des différentes exécutions d'une œuvre par un même interprète à quelque temps d'intervalle, soit à partir des versions données d'une œuvre unique par des interprètes différents[2], en tenant compte de leur position sociale, déterminée par des critères, par exemple, d'âge, de sexe, d'appartenance à telle ou telle classe… Ce dernier type d'approche permet d'apercevoir comment un sujet s'inscrit plus ou moins consciemment dans son énoncé selon la manière dont il se perçoit socialement. On peut s'intéresser aussi aux enjeux d'une œuvre qui a une fortune transculturelle, à partir de l'étude du traitement particulier que lui fait subir chaque société qui se l'est appropriée (variabilité interculturelle)[3].

C'est au prix de telles études comparatives qu'en oralité première pourra être saisi le processus de création dans le cadre d'une recherche de reproduction mimétique. Ce type d'approche pourra permettre d'apercevoir les noyaux culturels résistants d'une œuvre en même temps que l'espace de subjectivité des points de vue à l'intérieur duquel chaque sujet énonciateur peut s'exprimer. Une autre façon d'aborder la question de la présence d'une subjectivité en travail de création dans des énoncés patrimoniaux, pour repérer des préférences stylistiques et/ou thématiques, peut consister à étudier le répertoire d'un interprète donné[4].

En outre, en régime d'oralité première, la notion d'œuvre établie comme telle doit être reconsidérée. En effet, le répertoire communautaire est composé d'un certain nombre de motifs plus ou moins figés - qu'ils soient d'ordre thématique, narratif, métaphorique, formulaire - qui ne correspondent pas toujours à des œuvres solidement constituées mais qui sont disponibles pour former des combinaisons susceptibles de conduire à des créations originales, sans que le principe fondamental de la *mimesis* soit transgressé. Il s'agit si l'on veut d'une sorte de création littéraire en « kit »[5].

Un autre aspect corollaire à considérer est celui de la détermination des genres. On ne saurait trop recommander une approche ethnolinguistique qui parte des dénominations et des distinctions opérées dans la langue. Trop de travaux proposent des taxonomies fondées sur les catégories génériques proposées par la langue de l'étude (issues en général d'une tradition européenne : contes, mythes, épopées, devinettes, proverbes, etc.), comme s'il s'agissait de catégories universelles, sans même envisager sérieusement les distinctions opérées par la langue locale. Ce n'est pas qu'il faille sacraliser le point de vue « émique ».

---

[2] Voir J. Derive, « La pluralité des versions et l'analyse des œuvres du genre narratif oral », *Langages et cultures africaines. Essai d'ethnolinguistique* (G. Calame-Griaule, éd.), Maspero, 1977, pp.265-301.

[3] On trouvera de bons exemples d'approches d'œuvres-types à partir de leur variabilité intra- et interculturelle, appliquées au conte, comme *Histoires d'enfants terribles* (V. Görög-Karady, S. Platiel, D. Rey-Hulman, C. Seydou), Maisonneuve & Larose, 1980) ou *La fille difficile : un conte-type africain* (V. Görög-Karady et C. Seydou (éd.), CNRS Editions, 2001 . Un autre ouvrage qui donne une bonne idée de cette question dans sa dimension intra- et interculturelle, à propos de genres variés est la publication des actes d'un colloque de l'ISOLA , *Oralité africaine et création* (AM Dauphin et J. Derive, éd.), Karthala, 2005.

[4] Voir U. Baumgardt, *Une conteuse peule et son répertoire*, Karthala, 2000.

[5] J. Derive, « L'oralité africaine ou la littérature en kit », *Semper aliquid novi, litttérature comparée et littérature d'Afrique*, Tübingen, GNU, 1990.

Une nomenclature peut parfaitement être élaborée à partir de critères exogènes. Il est néanmoins nécessaire de prendre en compte les représentations autochtones de la structuration du champ « littéraire » et les critères qui les fondent implicitement (souvent différents en régime d'oralité de ce qu'ils sont dans les cultures écrites) si on veut se faire une idée de la fonction culturelle des genres dans leur milieu d'origine.

Toujours à propos des genres, il convient également de considérer que, dans une culture orale, le simple énoncé linguistique ne suffit pas à en établir l'identité. En oralité première, ce qui détermine la nature d'un genre, ce sont d'abord les conditions d'énonciation (lieu, temps, type d'interprète et de public, mode de gestuelle et éventuellement d'accompagnement musical...) et secondairement les propriétés de l'énoncé à la différence de ce qui se passe en littérature écrite où la hiérarchie est inversée. Il est fréquent en effet qu'un même énoncé linguistique puisse ressortir à des genres différents selon les partenaires en jeu, selon qu'il est parlé ou chanté, etc. En outre, le caractère direct de l'oralité favorise l'éclosion de la littérature de circonstance : chants cérémoniels ou liés à des activités ponctuelles (agriculture, chasse, pilage, etc.), proverbes…[6] C'est pourquoi le contexte spécifique d'une création particulière est encore plus important que dans la littérature écrite.

Une partie de ces considérations peut encore être appliquée à l'oralité seconde, mais ce régime implique cependant un changement de modalité qui appelle d'autres problématiques. A partir du moment où, dans le cadre d'une oralité médiatisée par des supports, les textes peuvent être matériellement conservés et permettre une consommation différée et réversible, l'interprète n'est plus soumis à une exigence de reproduction mimétique du patrimoine verbal aussi impérative. Même s'il continue à y puiser ses sources, la possibilité désormais offerte d'une confrontation objective avec les créations antérieures, l'autorise à une plus grande liberté créatrice. On attend de lui, dans ce nouveau contexte, une certaine innovation dans l'interprétation des œuvres, voire dans le répertoire, où il lui est loisible d'inventer de nouvelles œuvres ou de nouveau genres sur les modèles plus ou moins traditionnels. Le phénomène de l'intertextualité s'en trouve considérablement modifié : les œuvres de la néo-oralité sont souvent des productions hybrides, entre tradition et modernité[7], et c'est comme telles qu'il convient d'en analyser le processus de création.

Les littératures écrites en langues africaines

Utilisant les mêmes langues que les précédentes, ces littératures s'élaborent dans des conditions bien différentes impliquant d'autres problématiques. L'écrivain, plus encore que l'interprète en régime de néo-oralité, peut se permettre d'innover et rien ne l'oblige à suivre fidèlement les canons de sa tradition culturelle en matière verbale. Il semble d'ailleurs que les littératures écrites en langues africaines, dans la mesure où elles n'ont pas les mêmes problèmes identitaires que leurs homologues en langues européennes (la langue leur en impose une d'emblée) n'aient pas autant besoin de multiplier les gages d'authenticité par des références permanentes à une tradition culturelle. Si, en matière de poésie, il peut arriver qu'un auteur se réclame de genres autochtones empruntés à la tradition orale, une bonne partie de la production de ce champ s'écrit dans des genres provenant d'une tradition occidentale, en particulier le roman et la nouvelle.

La première question qui est posée au critique, sachant qu'en matière de littératures africaines écrites, il existe deux traditions, l'une en langues européennes, l'autre en langues africaines, est celle de savoir pourquoi un écrivain choisit l'une ou l'autre pour composer son œuvre. On pourrait se dire que le choix d'une langue africaine est le plus naturel, mais de multiples raisons historiques font que ce n'est pas tout à fait vrai. D'abord parce que, dans

[6] A ce propos, voir C. Leguy, *Le proverbe chez les Bwa du Mali*, Karthala, 2001.
[7] Ainsi sont par exemple les chants urbains des groupes de *zouglou* dans la Côte-d'Ivoire contemporaine.

nombre de civilisations du continent, l'usage de l'écrit littéraire vient d'une tradition exogène, si bien qu'il suppose déjà une certaine acculturation. Ensuite parce que l'état de l'édition étant ce qu'il est, le rayonnement de l'écrivain n'est pas du tout le même dans l'un ou l'autre cas. Si bien que, dans les faits, le choix d'écrire dans une langue africaine, de la part d'auteurs qui pour plusieurs d'entre eux ont par ailleurs une œuvre dans une langue européenne ou en tout cas ont la compétence pour la produire, apparaît comme un choix militant.

Un tel état de fait oriente la perspective critique du côté de la littérature engagée avec toutes les motivations didactiques que cela suppose. Ces motivations, qui sont à rechercher dans l'histoire de la genèse des œuvres, peuvent être diverses, d'ordre religieux aussi bien que politique, au sens le plus large du terme. Ils semble en tout cas que la fonction culturelle première de ce type de production littéraire soit d'éduquer les masses, souvent d'ailleurs avec le but avoué de les libérer du poids aliénant d'une tradition pour leur proposer une forme de modernité en termes de valeurs et de comportements. On peut constater ce paradoxe qui fait que les oeuvres écrites en langues européennes, pour donner des gages identitaires, multiplient les références à la tradition culturelle alors que les œuvres écrites en langue africaine s'en affranchissent plus facilement.

Avec ce type de production, la critique devra aussi s'intéresser à l'état de la langue, au style d'écriture, à la rhétorique. Beaucoup de ces langues en effet n'ont que très peu ou pas du tout de tradition écrite (en tout cas pas littéraire). Que deviennent-elles sous la plume d'écrivains qui ont forgé leur conscience d'un registre écrit et du style littéraire dans une tradition étrangère ? Comment peut-on dire que se constitue dans l'histoire littéraire de telle ou telle nation la conscience d'un registre écrit ? Pour répondre correctement à ces questions, il convient d'accorder une attention toute particulière à l'écriture de ces oeuvres dans une double perspective d'intertextualité : en comparant leur style, d'une part avec celui des créations de la littérature orale produites dans cette même langue, d'autre part avec celui de la production littéraire étrangère dont l'histoire peut nous apprendre qu'elle a constitué la bibliothèque personnelle de l'écrivain.

On parvient parfois à des cas limites qui en disent long sur l'état d'esprit de ce dernier à l'égard de l'écrit. Un écrivain malien, M. Samba Niaré, auteur par ailleurs d'une oeuvre en langue française, s'est vu commander un roman en bambara par l'OCED (Organisation Canadienne pour l'Education et le Développement). Ce roman est paru en 1996 (Bamako, Somed) sous le titre *Kanuya Wale* (Un acte d'amour). Enquêtant sur la genèse de ce roman, j'ai appris de l'auteur, professeur de lettres, dont le bambara est pourtant la langue maternelle, qu'il avait éprouvé le besoin d'écrire d'abord son roman en français (dans une version qui n'a jamais été publiée) avant de le retransposer en bambara, car il ne se sentait pas capable de réaliser directement l'idée qu'il se faisait d'un registre écrit dans cette langue qui lui est pourtant naturelle. Ce professeur de lettres en langue française, pour qui par conséquent la notion même de romanesque est indissolublement liée à la culture de cette langue seconde, a ressenti le besoin de passer par la médiation du français pour réaliser son roman en bambara.

Ce qui est à faire pour le style l'est aussi pour la rhétorique. Dans le cas de textes narratifs par exemple, il importera de déterminer ce que les stratégies narratives (gestion de la temporalité, rôle de la description, etc.) doivent à la tradition des genres narratifs oraux de la société (contes, épopées…) et aux genres de la tradition littéraire qui ont fait de l'auteur un écrivain. Toutes ces questions sont actuellement à l'étude dans le cadre d'une opération du LLACAN[8] animée par Xavier Garnier et Alain Ricard sur les littératures en langues africaines. Synthétisant les résultats de premiers travaux consacrés au genre romanesque, un ouvrage est prochainement à paraître sous le titre *L'effet roman*, dans la revue « Itinéraires et contacts de cultures », aux éditions de L'Harmattan.

[8] UMR du CNRS : Langues, LAngage, Cultures d'Afrique Noire.

En guise de conclusion

Si les littératures produites en langues africaines exigent des approches particulières, ce n'est pas parce que leur nature propre les rend radicalement différentes du reste de la production universelle. C'est parce que tout champ littéraire se constitue dans des contextes culturels divers qui appellent des questions spécifiques. Il s'agit moins d'utiliser un outillage méthodologique différent que d'élaborer des problématiques adaptées.

Jean Derive, professeur émérite de littérature comparée à l'université de Savoie et chercheur au LLACAN (Langues LAngage et Cultures d'Afrique Noire), spécialiste des questions d'oralité et de francophonie. A notamment publié ces trois dernières années : *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002 ; *Sémiologie du corps romanesque dans* Les soleils des indépendances *d'A. Kourouma*, (avec G. Lezou et J. M'lanhoro) Abidjan, EDUCI, 2002 ; *La communauté* (avec S. Santi), Grenoble, MSH-Alpes 2003 ; *Paroles nomades* (avec U. Baumgardt), Paris, Karthala, 2005 ; *Oralité africaine et création* (avec A. M. Dauphin-Tinturier), Paris, Karthala, 2005.